

Colectivo Cherani

Uinapikua



Alaín Silva Guardian, Uri ma [Hacedor infinito/explorador creativo uno], 2021. Foto: Cristina Reyes y Pedro Cañas [Cat. 1]



Giovanni Fabián, *Genealogía, autónoma atemporal. Concepto III*, 2021. Foto: Cristina Reyes y Pedro Cañas [Cat. 5]

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Colectivo Cherani (Grupo de artistas), autor. | Medina, Cuauhtémoc, 1965-, autor, curador.

Título: Colectivo Cherani : Uinapikua / [textos] Cuauhtémoc Medina, Colectivo Cherani.

Otros títulos: Uinapikua.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo ; Barcelona, España : Editorial RM, 2022. | «Publicado con motivo de la exposición Colectivo Cherani. Uinapikua (27 de noviembre de 2021 al 03 de julio 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México” – Colofón.

Identificadores: LIBRUNAM 2130886 (impreso) | LIBRUNAM 2130991 (libro electrónico) | ISBN (impreso) (UNAM) 978-607-30-6043-1 | ISBN (impreso) (RM) 978-84-19233-22-6 | ISBN (libro electrónico) (UNAM) 978-607-30-6038-7

Temas: Colectivo Cherani (Grupo de artistas) -- Exposiciones. | Arte tarasco -- Cherán -- Exposiciones. | Arte -- Michoacán -- Cherán -- Exposiciones.

Clasificación: LCC F1221.T3.C587 2022 (impreso) | LCC F1221.T3 (libro electrónico) | DDC 709.72—dc23

Primera edición, 2022

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo,
Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, 04510, Ciudad de México
www.muac.unam.mx/publicaciones

D.R. © de los textos, sus autores

D.R. © de las imágenes, sus autores

ISBN UNAM 978-607-30-6038-7

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Colectivo Cherani

Uinapikua



QUE
VIVA
Y
QUE
VIVA
QUE
VIVA
QUE
VIVA
E J
PUEBLO
DE
CHEM



NO
LIBER
ASIBLE
EKP
RESPECTO
AU
NO
SUMIS
PUE

vis
el pueblo
partidos
de incue

TRIN
UN
FO
DE
J
CO

Colectivo Cherani: autonomía 06
en perspectiva múltiple

—
Cuauhtémoc Medina

Las amplias, profundas, antiguas raíces. 40
Entrevista al Colectivo Cherani

—
Cuauhtémoc Medina

Colectivo Cherani

Semblanza 59

Catálogo 60

Créditos 62

Colectivo Cherani: autonomía en perspectiva múltiple

—
Cauhtémoc Medina



Hace más de una década, el 15 de abril de 2011, la comunidad p'urhepecha de Cherán decidió sublevarse contra la violenta amenaza de saqueos por parte de talamontes asociados con el crimen organizado y la corrupción política. La inseguridad en la que el Estado mexicano ha dejado a una multitud de comunidades del país —explotadas económicamente y vejadas cotidianamente— condujo a un estallido de rabia. Después de que las mujeres impidieran el paso a los camiones de transporte de los talamontes, la comunidad decidió renunciar a toda relación con el Gobierno local, federal y con el sistema de partidos políticos para autogobernarse y confiar la creación de condiciones de vida a la colectividad misma. Al mismo tiempo, la autonomía de Cherán es un síntoma del fracaso del modelo de Estado nación como el atisbo de la construcción de otro poder. Una búsqueda no programática, sino efectuada en los detalles de la práctica de otro contrato social.

El alzamiento de Cherán no sólo ha producido un experimento ejemplar de soberanía comunitaria, también ha sido el campo de cultivo para el renacimiento de la identidad p'urhepecha y una apuesta inédita por articular las prácticas artísticas con la vida comunitaria. Desde el momento del alzamiento, un núcleo de creadores de varias generaciones —principalmente orientados a la práctica de la pintura— asumió el desafío de generar un acompañamiento artístico multidimensional. Asentados en los talleres de la Casa de Cultura de Cherán, estos artistas fueron integrando su trabajo a la reconstitución de la vida del pueblo. Con los despojos de los camiones destruidos en el alzamiento de 2011, el colectivo produjo un monumento integrado a la naturaleza: un parque escultórico en medio de los bosques comunitarios que ofrece una memoria de la rebelión. En segundo término, el grupo ha generado un esfuerzo colaborativo de arte público: cada año invita a artistas —tanto mexicanos como extranjeros— a decorar los muros de la localidad. De esta manera, las bardas y los muros se transforman en un espacio de sueños y utopías, marcando el territorio de una nueva subjetividad. Cobijados por el nombre de Colectivo Cherani, los integrantes se han empeñado en producir una variedad de obras pintadas, esculpidas y ensambladas que, si bien aparecen proyectadas desde la individualidad de cada uno, aspiran a iluminar la historia, el imaginario, los deseos y las posibilidades de una sociabilidad a la vez antigua e inédita.

Algunas de esas obras están destinadas a acompañar de modo directo —como telón de fondo, como decorado y como continente

alegórico— los actos de la vida política y social: celebraciones colectivas, eventos políticos constituyentes y actos de memoria. En estos múltiples aspectos el Colectivo Cherani ha asumido una de las tareas artísticas más complejas: entretejer en la obra personal una experiencia común, renegociar las relaciones entre diversas modalidades de tradición y contemporaneidad, y reinventar la identidad a partir de la libertad poética. Durante el primer cuarto del siglo XXI, estas prácticas representan uno de los mayores experimentos vivos acerca de la agencia social artística. Un arte que, entre sus mayores virtudes, tiene la función de acompañar la revolución comunitaria sin pretender un modelo universal y definitivo. Por el contrario, su propuesta se afana en la hazaña de suscitar una vivencia de libertad y astucia política, recrear la antigua nación p'urhepecha en las imágenes, a la vez que toma posición en relación con la contingencia.

En lugar de pretender documentar y representar este proceso afortunadamente abierto, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) planteó invitar a algunos de los integrantes más activos del Colectivo Cherani para producir una obra que estuviera destinada al contexto remoto de un museo público. Proponer una comisión resultaba la forma más comprometida de expresar nuestro asombro por la actividad del colectivo y, además de alimentar una metodología, definida por atender la circunstancia para producir obras específicas. Estas piezas sostienen la ambición del colectivo por acompañar la experiencia de la comunidad de Cherán al tiempo que afirman la producción y los ejes de cada pintor en lo individual. De esta manera, en torno al concepto p'urhepecha de *Uinapikua* —expresión que evoca una energía constante e inagotable—, los pintores han creado un mosaico de mosaicos: un mural hecho de fragmentos y capítulos que es a la vez un relato y muchos. Este artefacto se compone por 75 paneles pintados, grabados y ensamblados que se construyen a muro en cinco obras individuales superpuestas, donde aluden a la infiltración de su subjetividad.

La sucesión de opciones temáticas, técnicas y la manera de pintar de los diversos autores funciona como un relato múltiple y una compilación de perspectivas cruzadas. Por ejemplo, el retrato que propone Bethel Cucué de una *shikuame*¹ sedente, encerrada

1— Término que hace alusión a una hechicera. Mujeres que comparten el conocimiento de forma oral, de generación en generación. En la visión p'urhepecha, estas mujeres se transforman en aves para vigilar a la comunidad y reunirse con sus iguales (ver p. 29).

en una jaula figurada y atravesada por pieles de animales, abre la serie como una confrontación directa con una epistemología disidente. En *Kuínikórpusi* [*Ave de corpus*], Cucué plantea una obertura iniciática que plantea, a la vez, una otredad de género y de cultura. Esta combinación enfrenta a los públicos occidentalizados con una imagen que presenta las prácticas curativas y mágicas p'urhepechas y que rompe con los estereotipos del supuesto misticismo indígena. Al mismo tiempo, reivindica un poder taumatúrgico ejercido desde una necesaria oscuridad. La obra de Bethel compagina un aparente “realismo” con el cuestionamiento sobre del espacio que ocupa la figura, entre una base ocre sólida y un espacio superior atravesado por energías. La forma en que las pieles de animal cuelgan de la estructura establece un plano de mediaciones entre seres que aparecen rebeldes al propio ilusionismo del pincel.

Esa complejidad material-figurativa también es característica en el ensamble de Alain Silva Guardian. *Uri* suma elementos pintados en acrílico con motivos producidos en grabado al linóleo y una mezcla de objetos tridimensionales, principalmente machetes y hoces enmarcados por cajones y bastidores hechos con tejamanil —la techumbre tradicional p'urhepecha fabricada con madera cortada, como si se extrajeran gajos de un tronco—. Silva ha querido iluminar una traducción imposible: un vocablo, *Uri*, que alude tanto al artífice como a la variedad de aptitudes espirituales y sensibles que subyacen a la creatividad de la colectividad. Quizá convenga entender la aparición de este agente —evocada por un danzante que se construye al ponerse la máscara— como una concepción de la cultura a partir de la suma de utensilios y modos de hacer, que acaban por convertirse en idea y rostro. No se trata de un objeto simbólico, sino de un artefacto que busca enfatizar su carácter analógico con las operaciones establecidas por el campo cultural como un territorio vasto de producciones.

A pesar de la imagen rotunda que domina el cuadro de Giovanni Fabián, su materia es eminentemente simbólica e intertextual. Su *Genealogía, autónoma atemporal* tiene como punto de partida la famosa lámina xxvii de la *Relación de Michoacán*, donde el árbol genealógico de los uacúsecha emerge del cuerpo de Hireti Ticatame, fundador del linaje. Fabián abstrae el juego de ramas de la representación del códice para crear un flujo de garigoleos en un brillante color naranja, sobre el que se adhiere un collage con una variedad de imágenes de personas, objetos arqueológicos, animales y artefactos en la ambición de evocar

la suma de elementos que definen el flujo vivo de la cultura. La materia casi ígnea de este árbol choca en espíritu con el fondo rugoso, negro y material atravesado por ramas secas. El diseño en su conjunto tiene un poder animista-decorativo que evoca los diseños de Klimt, a la vez que trastoca los modelos pedagógicos de la antropología. Al mismo tiempo es un diagrama, un agente y un símbolo que acarrea en su color vitalidad y urgencia.

Kumanda [Sombra], de Ariel Pañeda Macías, trae a colación el componente étnico que la fabricación estatal de la identidad mexicana suele denegar con mayor energía: la africanidad. Pañeda incorpora los elementos de la danza de los negritos; baile de origen colonial que, en una diversidad de comunidades de Michoacán, evoca la multiplicidad racial que trajo al nuevo mundo la incorporación de los esclavos africanos. Los coloridos listones de los danzantes dan una serie de tramas textuales y visuales que, a la vez, aluden a un campo de referencias esotéricas y electrónicas, en clara referencia a la hibridación técnica y social de toda contemporaneidad.

Todos esos gestos de reinvencción cultural encuentran en *T'arhésicha*, la contribución de Francisco Huaroco, su expresión política más contemporánea. Huaroco ha creado una alegoría de la negativa de Cherán por someterse a la falsa promesa del aparato político central. La doble cabeza que preside la pieza representa la pretensión de dominio de los gobernantes emergidos de la partidocracia mexicana. Este ensamble mecanicista muestra los rostros de dos políticos mexicanos: el gobernador saliente de Michoacán, Silvano Aureoles Conejo (2015–2021) y el presidente del Gobierno federal, Andrés Manuel López Obrador (2018–2024), que se unen en mitades a las facciones esquemáticas de una figura p'urhepecha precolombina (la aludida *T'arhésicha*). El conjunto conmemora el repudio generalizado por parte del pueblo de Cherán hacia los políticos, en particular al intento de Aureoles y López Obrador por presentarse ante ellos para buscar su subordinación. Esas imágenes están atravesadas por frases claves del vocabulario político de la autonomía, expresiones de la lucha p'urhepecha y de su rechazo a la simulación de acercamiento de los políticos. La frase junto al rostro del presidente es una advertencia y un desafío: “No esperes sumisión”. Huaroco ha añadido además una serie de incisivos triángulos de lámina de cobre, que aparecen como símbolo de las decisiones colectivas autónomas. Más allá de su simbología, éstas enfatizan con su puro gesto energético la decisión de exorcizar la idolatría de los

políticos: aparecen como cuñas en un diagrama de batallas que, al modo de *La cuña roja* de El Lissitzky, trasladan al dinamismo constructivo de la pintura el gesto de la movilización.

En un tiempo en el que la política oficial y las mitologías de oposición del propio campo artístico se sirven del vocablo *comunidad* para postular un horizonte utópico, atestiguar la operación artística efectiva del Colectivo Cherani es un contraveneno. Su especificidad nos plantea una lección política, artística y espiritual: éste no es el arte de la simulación comunitarista, basado en una falsa certeza arcaica que hubiera querido inducir la política cultural del régimen; tampoco contiene rastros de las ilusiones que anidan en la suposición del llamado “arte político”. En su constante negociación entre tradición y traducción, en su articulación política para tejer un futuro, un pasado y una experiencia, la obra del Colectivo Cherani nos plantea un desafío tanto artístico como ético. Su multiplicidad, la complejidad de sus negociaciones figurativas y materiales, y su concepto diverso y múltiple de la identidad, nos invitan a ejercer un cosmopolitismo diferente, hecho de la disposición por experimentar lo ajeno y aceptar la provisionalidad como el espacio necesario de todo aprendizaje.



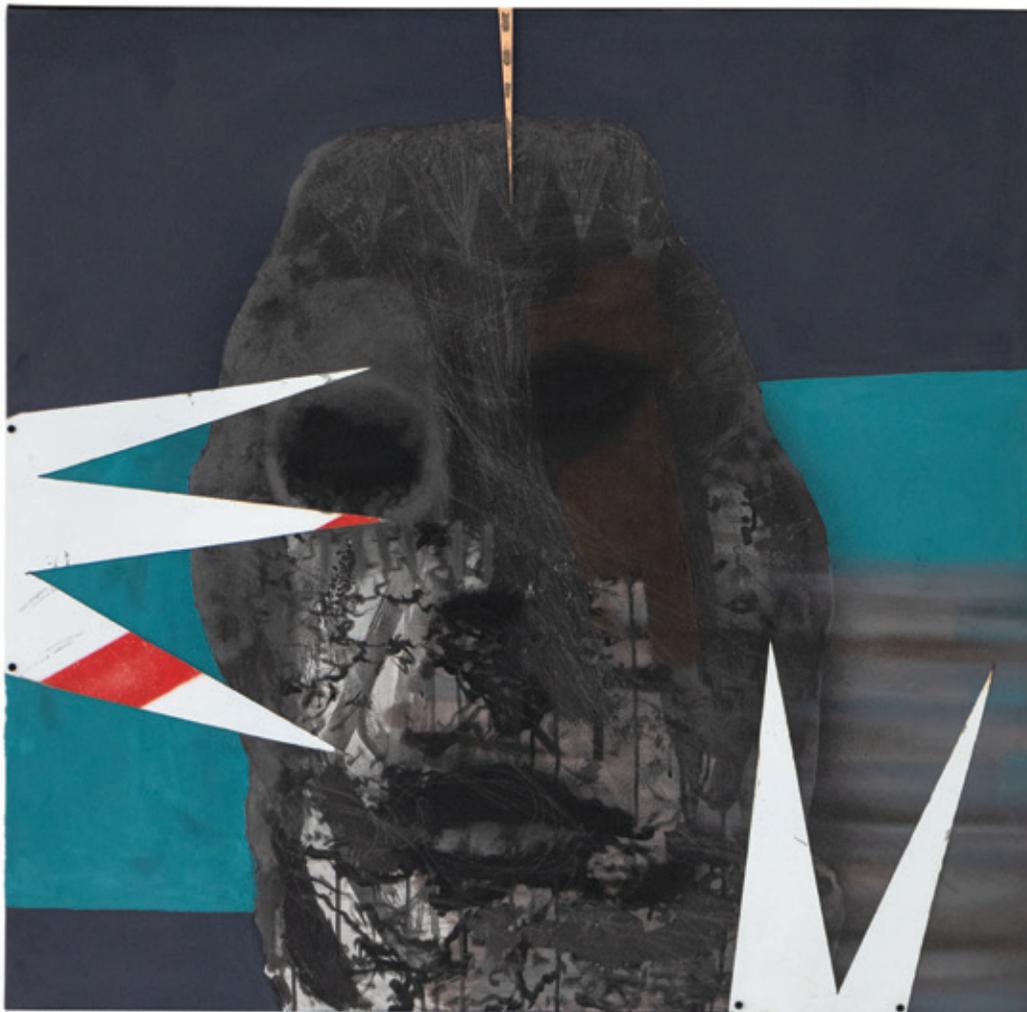
















Alain Silva Guardian

Cherán, 1991

Uri, 2021

Linóleo, acrílico, tejamanil
y objetos sobre tela
400 × 300 cm

Uri

Miasinka enka juchí tatita/ nanita isirini arhienka “ampe uri’pirini, ampe urakuepirini sani”. Urakua, uri, jinteesti ma uantakua enka arhiejka: u, uri, jintejti uni jarhani ini echeri jimpo ka juchá kuiripuecha jinteosinka uri. Uarhimasi o achamasí iamintuecha jinteoska uri, uriicha. Ka uri jorhenejka enka eskani jauka, exé, exéni jajkiichani, exeni jarhasinti uriichani. (Jimpoki echeriru anapu ampe jinkoni uasinka uetarhijku, xarhatajku, anchitajku ka ampe uetarhijku).

Exeni jarhasinti nasi anchikurhijki, nasina pirirataranjki inte ampé o sesi jaakuntaani, sesi jarhajti ampe uni ka isi jinteeni k’eri o jorhenati uri. Uantaku uri, isi ampe janaskanani jakí, iasi jatí pari jirinakuntani ampeski URI enka janaskanajka ini urakuani, urina ma nania nirasíni, nania xanarani jarhasini parhakpenirhu, uriicha.

Jimpo uri nompe, jimajka k’uripu uaxanutini jarhajka erokuarhi ampé. Uri, sapichuekuarhu uenasasinti, juchá iaminitu tumpí, mari sapiecha, juchá ueenasinka uriini, jarhoajperaparinksi ka isi k’uiripuini, uriiparini. K’uiripu janaskatiicha exejka tumpini, mari-kuni uriiparipani ka santeruksi jarhoasinti jorhenani ampe, pari sesi uni, janaskani sesi uriini.

Niarani k’eri urini o mitijti uri, jinteosinti jimpoki p’ikuarherasinka, p’ikuarhinasinti ka jimini uachajachajkuni (pani) na jinteeni santeru sesi uri.

¿Ampesi uenanijki uni, urini o untsti ampé? ¿Antisi uni jintee uni? Ka uri no jinteesti majku jasi eska untsti. Ma ueenani, Uni kantsakata usinti, jarhoapisinti enka manarajka, xanarajka, unchka ma anchikuarhini. Ka Uni jinteosinti enka ujka ma sesi ch’anajkuni ma anchitakua ampe, uni sesi ukuarhu ampe.

Uri jinteesti inte enka eskani jarhajka ka uni ma untani ixu ka ixu, inteni ka inteni. Urajku ampe jimpo untasinti, jintesinti ma untsti. Uri, jinteesti ma p’ikuarhiniti, ma eratsiti, ma mititi, jinteesti ma anchikurhiri, jinteesti ma enka kurhamukujpejka

enka kurhantijtejka enka mitijka jarhoatakurheni ka mitini kurhajkurheni jarhoajperata. Ini ampe uri enka tankorherajka iamu ampe jorhoatakorhejka jinteessinti Uri ka maruteru k'uiripuecha xarhakuasinti inteni ukua, anchikurhita ampe. Ma k'uiripu usinti iamu ampeeni, jameri untsti jimpoki sesi manataasinti k'erati, sapirhati ampe enka untajka xerekuarhirini o ukua ueenakata.

K'uripue exesinte eskakua jimpo ka tsipintasinti inteni exerini xarhatakurhijkuani. Uri, urinski janaskatasintiksi, arhisintiksi; sesi ampe jinteesti enkari iasi xarhatachintsini jaká jimpoa iuamu ampe jinteessa pari tsipikua: ma ta uristi, ma kurhinta uri, jimpo maru tsekaristi, uristiksi jimpo iamu ampe marhoakuasinti maruteruechani, tsipiratarantani, p'ikuarhitarantani, manakurhiratantani. Jimposi i xarhatakua inteni uriicha, maru k'uiripuecha inteni exerini arhisintiksi ka janaskasintiksi enkaksi uantaskurhijka “t'u ampe sani urakueski juchi taati, naanti, juchí uatsi t'u ampe sani urakueski t'u ampe sani uriski.

Elías Silva Castellón

No existe una traducción de *uri*. Atentaríamos contra la prístina expresión de la palabra si nos atreviéramos a traducirla, si nos atreviéramos a remontar la presencia de la lengua, no sólo fonéticamente o de manera escrita. Mejor buscamos llegar a generar conocimiento actual con la lengua p'urhepecha.

Esta pieza surge de la representación de la palabra *uri*, de la idea de pensar en p'urhepecha y de estructurar el conocimiento a partir de recrear la palabra. Ese es el propósito de declarar *uri* como el nombre de una actividad dentro de la comunidad de los pueblos originarios. Si lo pensamos de manera eurocéntrica, entonces sería “artista”, pero esta definición no es del todo acertada por tratarse casi de una contradicción. Poner la palabra como eje central de la propuesta tiene como objetivo exponer el ejercicio reflexivo que se lleva a cabo en torno a la conceptualización del término. Este ejercicio pone en el centro la participación de un hablante que lleva a cabo un proceso hermenéutico, estrictamente en lengua p'urhepecha, donde la reflexión de la palabra llega a los límites conocidos en torno a la etimología y recorre de manera natural la fonética de una plática coloquial en la comunidad.

*Miasinka enka juchí papa/mama k'eri arhinka "juchí uatsi t'u ampesi sani uria tsipikuarhu". Jimpoki uantakua "uri" jintesti kon-tijkua ma k'uiripueri enka sani irekuarhijka pari jinteeni ukuarhi-mani uri, ampe ini tsipikuarhu xanajtsikurhaparini parhakpenirhu.*¹

Si ponemos en cuestión varios estratos de un pueblo originario, las lenguas indígenas suelen ser olvidadas por las generaciones recientes: para ellos resulta problemático pensar genuinamente la lengua porque, al ser no-hablantes, los saberes profundos llegan por otras vías y de formas distintas a como lo hacían nuestros antepasados. El proceso de exploración creativa en torno al concepto *uri* se lleva a cabo con comuneros lingüistas, pedagogos e investigadores en la materia. Se trabaja con la memoria ya que hay pocas referencias actuales en la reflexión de la lengua. Al escuchar a los *Keris* (gente mayor), sale a flote lo múltiple que es ser al mismo tiempo *p'urhepecha* y *uri* en la comunidad: personas interesadas en generar propuestas particulares, distanciadas del enfoque eurocéntrico, que tratan de construir una identidad renovada.

Hay distintas realidades que representar: la realidad social, la realidad política, la realidad espiritual y la realidad afectada por el *turish* (la gente de afuera). Después del movimiento, las cuestiones políticas han llevado el nombre de Cherán a oídos de todos. Por eso, parte del ejercicio de esta propuesta es explorar los distintos estratos de nuestra cultura: desde referencias públicas y mediáticas hasta la parte más profunda y oculta del ser *p'urhepecha* (en la lengua, los rituales, las fiestas, los usos y las costumbres). Aunque parezca un tema del ámbito íntimo, no pierde su anclaje social: el quehacer de un *uri* resalta las distintas operaciones, aptitudes sensitivas, mentales y espirituales.

Siguiendo una línea temática con la serie de obras *Las casas vienen del bosque*, el trabajo de producción y representación con la madera nos traslada a un lenguaje pictórico. Encontramos tres elementos fundamentales dentro de la composición: en primer plano, un hombre personificando a un *T'arhe*, sosteniéndose la máscara y el sombrero. Esta representación funge como un

1— En palabras del abuelo o la abuela: "Mi hijo, mi hija, ¿qué es lo que tú vas a crear en esta alegría de la vida?". El "crear infinito" es un breve espacio de la persona que vive para ser el creador de estos múltiples infinitos en la alegría del caminar sensible por el mundo.

retrato abstracto del *uri*: creador infinito, explorador creativo situado en medio de raíces que se extienden por toda la superficie, aludiendo a lo arraigado que está a los bosques.

El bosque nos da la madera para *tasampani uri* (crear tejamanil), una actividad poco visible dentro de la comunidad actualmente. Antes, la elaboración de una *troje* (casa tradicional de madera ensamblada) era una tarea colectiva: ir al cerro a buscar los pinos, cortar, rajar, armar las trojes y elaborar el tejamanil para recubrir los techos. La madera es la materia prima de nuestras costumbres y tradiciones, de nuestro espacio para habitar y preservar nuestras cosechas. Entre machetes, hachuelas y azadones, las herramientas que forman parte de la vida en el campo y son indispensables para trabajar la madera, encontramos la palabra. Para un comunero, el accionar un machete adquiere distintos significados: como ícono de resistencia de los pueblos, de luchas sociales y de la defensa del territorio, también hace visible la fuerza, entendida como esa energía creadora permanente (*Jucharhi Uinapikua*).

Como parte de una generación joven, nos tocó vivir una transición de eventos en pleno proceso de búsqueda, de definir nuestra ocupación en la vida. Este desconcierto impacta fuertemente en lo cotidiano, particularmente después del movimiento de 2011 en Cherán y la violencia que suscitó en la región p'urhepecha, que atenta contra la vida y vulnera a toda una cultura. No reaccionar a tales agresiones al territorio y a los comuneros que trabajan diario en el cerro parecería un acto de insensibilidad.

Por momentos abunda la incertidumbre en nuestro proceso de formación profesional: ¿qué voy a hacer si todavía no soy? Sin embargo, la claridad de empoderamiento por parte de la comunidad es más que contundente para dedicarnos a la reconstrucción con los saberes de nuestros antepasados. Regresar al centro de nuestros usos y costumbres para preguntarnos, en un ejercicio de introspección: ¿qué rol tomamos dentro de la comunidad como productores visuales en el presente? Definirse como *uri* responde temporalmente a lo que somos dentro de la comunidad: la eterna búsqueda de una identidad.





Ariel Pañeda Macías

Cherán, 1966

Turhípiti, 2021

Óleo, esmalte, acrílico
y collage sobre tela
400 x 300 cm

Turhípiti, negro; *uarhani*, bailar; *sapi*, chico. La danza de los negritos de enigmáticas figuras: zapatos choclos negros, camisa y guantes blancos; la cabeza cubierta con una manta, una pequeña máscara negra de rasgos finos, ojos claros, labios delgados de un rojo encendido; grandes arracadas colgando de las orejas finamente talladas y, rematando la composición, un tocado brillante con figuras y parafernalia de un nacimiento católico, del que cuelgan innumerables listones de colores que casi llegan al piso.

Movimientos parsimoniosos y nostálgicos, líneas y curvas en cuadrillas de la pastorela junto a sus *malinzas* (¿Malinches?), acompañados por el sonecito tradicional; pastores negros venidos desde África, allende los mares, a cumplir con labores no para blancos y no para indios. Desarraigo forzoso de la tierra natal, extraños hombres de un color de piel opuesto al de los españoles, conquistadores, dueños ahora de las ricas tierras del otrora vasto Imperio P'urhepecha.

Ver por primera vez a los negritos nos plantea varias cuestiones existenciales, más allá de cumplir con una tradición impuesta, adaptada y hecha propia: ¿somos? ¿De dónde nacemos? ¿Dónde vivimos? ¿Por elección o por condición? O, tal vez, ¿desde dónde finalmente hemos de partir de lo material hacia lo espiritual?

Turhípiti: negritos africanos en rito español personificados por indígenas mesoamericanos. Lengua p'urhepecha: *xompantli* por los sacrificados que no regresaron. Al centro del cuadro, un punto nos representa: derecha–izquierda, cardinalidad; al frente–atrás, temporalidad; arriba–abajo, la vida en una espiral ascendente hacia la eternidad.

La *Uinapikua* de las tradiciones reflejada en la danza de los negritos: *Turhípiti*, pieza custodiada por tres sombras, tres nahuales, manchas de mirada vibrante y ojos vigilantes.



Bethel Cucué

Cherán, 1990

Kuínikórpusi, 2021,

Óleo, hilo y cuero sobre tela

400 × 300 cm

Pertenecer a una comunidad que ha sido parte de múltiples cambios implica una diversificación en los medios que puedes utilizar. Adoptas formas externas de ser y de hacer. Una de las tradiciones más arraigadas dentro de la comunidad a la que pertenezco es la fiesta del *corpus*. Como en muchos pueblos indígenas de Michoacán, el *corpus* es una celebración de índole religiosa que llegó con los primeros misioneros evangelizadores. Los pueblos p'urhepechas desarrollaron una profunda devoción por esta celebración, que presenta variaciones de un pueblo a otro. Hablando del caso específico de Cherán, el *corpus* es un rito de agradecimiento, un trance de baile y júbilo encabezado por los cargueros y panaleros de cada uno de los cuatro barrios del pueblo. Ellos llevan los *katarakuas* —estructuras de madera cargadas con panales de avispa y adornadas con servilletas bordadas, flores y animales silvestres, especialmente aves— y visten capotes —capas tradicionales para cubrirse de la lluvia, hechas con hojas de palma seca—. Por la naturaleza de esta celebración, pareciera que la mujer queda en un segundo plano (pues en la procesión participan, casi de manera exclusiva, los hombres). Sin embargo, la presencia de las mujeres es fundamental para el desarrollo de esta festividad ritual-religiosa. Ellas están detrás de cada familia, toman decisiones, conceden permisos y colaboran con los panaleros y los cargueros. Estas acciones que podrían parecer cotidianas y que pasan desapercibidas cumplen con un rol que se desempeña de acuerdo a las costumbres. Para nosotros, cada uno realiza lo que le corresponde para mantener la tradición viva.

Al quehacer de las mujeres en Cherán se suma su labor espiritual y ceremonial dentro de la comunidad. Las curanderas manejan energías para sanar espiritual y físicamente a las personas, pero también hay quienes hacen trabajos relacionados con la hechicería: las *shikuames*. En su gran mayoría son mujeres que pasan

de manera generacional el conocimiento, ya sea a un miembro de la familia o no. Ellas se dedican a hacer “trabajos” que no distinguen entre el bien y el mal. Simplemente realizan el encargo que se les pide por medio de rituales, manejo de energías, oraciones e incluso, con el sacrificio de animales, de quienes utilizan la piel, las extremidades o la sangre. Las *shikuames* mantienen un perfil bajo ante la gente, aunque siempre están activas. Las más fuertes en espíritu y conocimiento se encuentran en un plano diferente al de nosotros y se dice que hacen tratos con espíritus antiguos. Existe la creencia de que ellas se transforman en pájaros con alas de petate para vigilar a la comunidad y reunirse con sus iguales. Su figura es de gran importancia tanto en la comunidad de Cherán como en las demás comunidades indígenas de la región, quienes ven a Cherán como una tierra de *shikuames*.

Al tomar estas dos partes —lo ritual y lo espiritual— como un referente, en *Kuínikórpusi* [Ave de corpus] busco hacer una relación entre la participación de la mujer en la fiesta del *corpus* y la importancia de las *shikuames* en la comunidad. Por eso utilizo elementos que se relacionan entre sí. Un ejemplo son los coyotes que, por un lado, encontramos en la danza dentro de jaulas, sobre las *katarakuas*, y que, por otro, son utilizados en los rituales de hechicería. Por eso aparecen colgados en diversos puntos de la obra. La figura de la mujer es la protagonista: reta de cierto modo al público. Ella aparece cubierta por un capote que, a su vez, simula un par de alas que esparcen pequeños fragmentos. La composición retoma la idea de la *shikuame* que se convierte en ave: un ser de gran poder que deja de ser completamente humano. Culturalmente, se suma la visión de que los capotes no suelen ser utilizados por las mujeres en la fiesta del *corpus*, pues se ve como algo inaudito. La obra también hace un juego con lo textil al usar franjas de tela negra que forman líneas verticales a lo largo de la pieza. Éstas simulan las jaulas que son utilizadas para retener a los animales que participan en la danza y, a la vez, se transforma en una jaula donde la *shikuame* debe permanecer, ante los ojos de los demás.





Francisco Huaroco

Cherán, 1977

T'arhésicha no +, 2021

Óleo, acrílico, grafito, aerosol
y lámina de cobre sobre tela
400 x 300 cm

Los *T'arhésicha* son piezas arqueológicas de origen p'urhepecha encontradas en Cherán que asemejan un cuerpo humano. La estructura de mi pieza parte de un equilibrio entre dos medios rostros de gran tamaño: la mitad de cada uno actúa en representación de la gente grande con los *T'arhésicha*, seres eruditos de la comunidad, que se contraponen a las figuras de dos políticos contemporáneos con una acentuada agresividad.

En la parte superior, el *T'arhésicha* se enlaza con el rostro del actual presidente de la República, Andrés Manuel López Obrador. En la parte inferior, el otro medio rostro corresponde al del gobernador saliente del estado de Michoacán, Silvano Aureoles Conejo. Proyecté esta obra como registro y testimonio de que, para la comunidad y tras el movimiento de insurrección de 2011, los políticos son personas detestables. Sin embargo, tanto la represión del pueblo como la coalición que existe entre las autoridades y el crimen organizado anteceden al movimiento de Cherán. El Estado ha fallado no sólo en evitar la destrucción y el saqueo de nuestros espesos bosques, sino también al provocar la evidente desintegración social de los pueblos p'urhepechas.

Aureoles no es bienvenido en la comunidad de Cherán. Esto responde a sus constantes atropellos a los derechos de los pueblos originarios y a su falta de reconocimiento a la autonomía de nuestra comunidad. El testimonio detrás de esta obra comienza en julio de 2017, cuando el gobernador buscó establecer un acercamiento directo con la comunidad bajo la consigna de inaugurar la segunda etapa del hospital integral de Cherán. Aureoles Conejo condicionó poner en marcha la obra recién terminada si no se contaba con su presencia en la ceremonia inaugural. Como era de esperarse, el acto fue impedido y el gobernador no pudo ingresar a la comunidad.

En noviembre de 2019 se dio a conocer un comunicado estatal donde se anunciaba que AMLO visitaría Cherán, de acuerdo a sus palabras: “el pueblo que expulsó a partidos políticos y delincuentes”. Nunca hubo comunicación con la comunidad sobre esta intención, por lo que las asambleas locales cuestionaron inmediatamente el propósito del Gobierno federal. Después del revuelo por la noticia, se acordó a través de la Asamblea y del Consejo Mayor no autorizar la entrada al presidente de la República. Este precedente puso en evidencia que la toma de decisiones internas rebasa ampliamente la figura de cualquier personaje político, aunque sea el presidente.

A partir de estos hechos, mi obra propone colocar a ambos personajes en contraste con el *T'arhésicha* para capturar dos momentos críticos en la historia de Cherán y poner en relieve el respeto a la libre determinación de los pueblos indígenas. Sobre los rostros de estos políticos escribo frases relevantes para el pueblo. Queremos marcar en ellos un pronunciamiento legítimo por el respeto a la autonomía y un reclamo al cumplimiento de sus obligaciones como gobernantes; queremos que respondan a los derechos fundamentales de los pueblos. Este reclamo surge ante el incremento desmedido de feminicidios, el dispendio en el manejo de los recursos públicos, la privatización de los servicios, la expansión de la presencia de los grupos delictivos, el alza de los homicidios dolosos y, ante todo, surge con el objetivo de exigir respeto a la forma de organización de la comunidad y de los pueblos indígenas hermanos.

En abril de 2017 ocurrió la represión a la comunidad indígena de Arantepacua por parte del Estado. Éste es uno de los muchos ejemplos de que la vorágine de violencia y el repudio hacia los pueblos originarios siguen vigentes. Las palabras escritas sobre los rostros de los políticos son oraciones vivas y sonantes que expresan el rechazo a los actos de los representantes que guían a este país. Entre los enunciados resalta el lema *Juchari Uinapikua*, vocablo p'urhepecha que significa “nuestra fuerza”. Este lema esencial de lucha destaca que la unión y la fuerza son fundamentales en las determinaciones de las comunidades originarias.

La obra se complementa con puntas de cobre grabadas con personajes que simulan la discusión y los concilios locales que se imponen por encima de convenios particulares. Así mismo, evocan a la autoridad colectiva y se alejan de lo individual como base del funcionamiento de un gobierno bajo usos y costumbres. Para terminar, sobre el rostro del presidente escribo la frase:

“Y que viva, y que viva, que viva, que viva el pueblo de Cherán”, parte del canto *Triunfo de Leco*. Para nosotros, su letra es un himno local por el simbolismo y el poder de las palabras que honran al general Casimiro Leco López, oriundo de Cherán.

La fuerza que emana de una comunidad como la nuestra queda marcada en la historia del rechazo a las figuras políticas. La presencia de un político no significa bienestar común: los valores forjados desde las raíces son los que hacen valer a la sociedad. La obligación del Estado es otorgar bienestar para sacar a los pueblos de la sumisión.



Giovanni Fabián Guerrero

Cherán, 1993

Genealogía, autónoma atemporal, 2021

Óleo, chapopote, resina, raíces
y esmalte sobre madera
300 x 400 cm

Reclamar nuestros derechos como pueblos originarios, argumentar a favor de una comunidad en lucha por la defensa de sus bosques, recuperar nuestra identidad y apoyo mutuo, gobernarnos como lo hacían nuestros antepasados; reivindicar nuestro origen y cosmovisión como pueblos p'urhepechas autónomos y contemporáneos.

La *Relación de Michoacán*, texto ritual p'urhepecha, trae consigo una memoria colectiva: la larga tradición de transmisión oral de los mitos y las creencias de nuestros antepasados. Este documento constituye el único relato prehispánico que sobrevivió a la conquista y sus expresiones artísticas estaban incluidas en las oraciones y rituales. Mi obra toma como referencia el árbol genealógico de la familia de los señores y gobernantes Hirepan y Tangáxoan.¹ Con este antecedente recreo mi propia genealogía, aunque altero el origen para seguir reconociéndome como p'urhepecha. A través de la oralidad, recopilo antecedentes como mis recuerdos, registros, caminatas en el bosque, documentación, archivos personales y experiencias vivas para crear mi propio discurso ritual.

Encuentro soluciones y elementos que al relacionarse funcionan como una unidad. Objetos aleatorios y cronogramas de actividades de participación comunitaria me sirven para amarrar el alma de un pueblo entero, para nunca más perderla en el camino; estos elementos reflejan sus ambiciones, su identidad, cultura, filosofía moral y la pérdida de su lengua.

La materialidad de la obra tiene una importancia ideológica y simbólica. El uso milenario y moderno de los materiales ancestrales como ramas y raíces entra en diálogo con el negro del asfalto, que se usa para pavimentar carreteras y crear un paisaje futurista. Estos elementos, naturales y antinaturales, generan un sentido de equilibrio universal de los pueblos originarios.

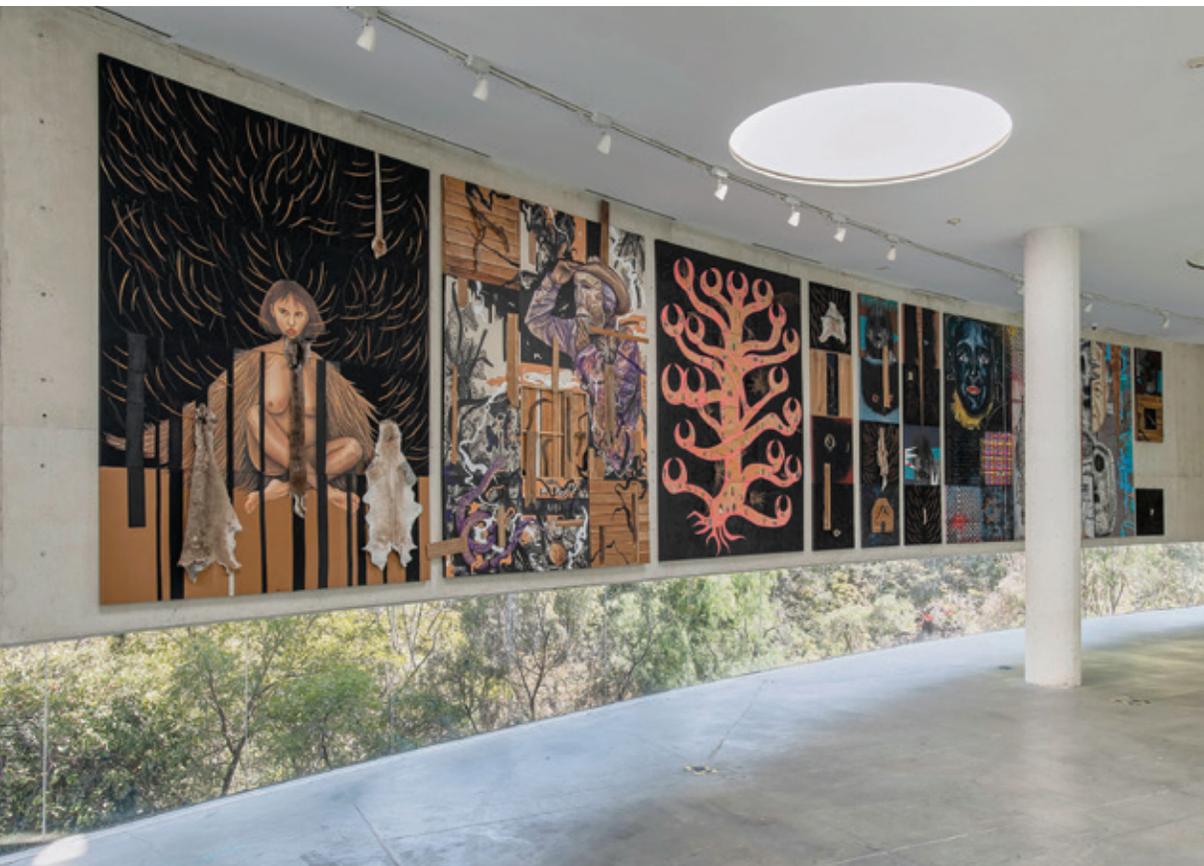
1— Ver: Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán* (c. 1540), Estudio introductorio de Jean-Marie G. Le Clézio, Zamora, Colegio de Michoacán, 2011 p. 171.





Las amplias, profundas, antiguas raíces. Entrevista al Colectivo Cherani

—
Cauhtémoc Medina
Colectivo Cherani



Cauhtémoc Medina (CM): El 15 de abril de 2011, la vida en Cherán cambió gracias a la unión de la comunidad y al levantamiento. A partir de este año su producción artística comenzó a gestarse de manera colectiva. ¿Cómo influyó en su obra el movimiento en Cherán?

Colectivo Cherani (CC): El movimiento de lucha y resistencia que unió a la gente de la comunidad en busca de seguridad, justicia y la reconstitución del territorio, nos obligó a cuestionar nuestro actuar y nuestro quehacer en todos sentidos, incluida la producción artística. Si bien, ya venía en un proceso amplio y ascendente como una profesión y una forma de vida, todo quedó suspendido por la necesidad de cumplir las comisiones y actividades para sostener el acuartelamiento y la lucha comunal. Había actividades que se trabajaban en equipo, más allá de un prestigio en el ámbito cultural. La relación e interacción con los vecinos y comuneros, sin ver distinciones de ningún tipo, todos a un mismo nivel, denotaron el distanciamiento generalizado de los propios, incluido el desconocimiento de los valores, el porqué de los usos y costumbres, del *ser cherani*. Por ello la necesidad urgente de retomar estas prácticas, incluida la colectividad, como un modo de avanzar hacia la comunalidad.

Nuestra preocupación como artistas visuales a partir de esta coyuntura se volvió una necesidad de mostrar, rescatar y mantener la memoria viva de un pueblo, obligándonos a reflexionar conscientemente, voltear hacia el interior del cosmos cultural p'urhepecha, nutrirnos con conocimiento del mismo para mostrarlo y compartirlo por medio de un renovado proceso de producción visual individual, colectivo y comunal.

CM: A diez años del levantamiento en Cherán, ¿podrían contarnos cómo viven actualmente ese cambio de paradigma, primero desde el plano sociopolítico y después desde el cultural y artístico?

CC: El territorio nos inspira fuertemente, más allá de sus linderos: los espesos bosques de pino, encino, pinabete, etc. Nos inspira su geografía: el estar rodeados de cerros, de barrancas; el viento, el frío, las texturas, los olores, los colores y sabores, la flora y la fauna; el territorio social, los ancestros y sus enigmas, la historia local y cultural, las relaciones sociales, la fiesta, la familia, la comida, el fogón; el territorio espiritual, los lugares sagrados, los prohibidos,

los animales y plantas, las que curan y las que matan. Ese ser indígena, ese ser parte de una energía constante, trascendente, de territorios que nos hacen comunes, comuneros, comunidad.

El trabajo colectivo se realiza distribuyendo las actividades para llegar a un buen resultado del trabajo en cuestión, pero el proceso creativo en comunidad implica incluir también al que no conoce o sabe de la actividad, pero que quiere colaborar, aprender y, por consecuencia, entender, para luego compartir. De este modo, desde una simple plática con un *tata k'eri* (abuelo) surge un gran conocimiento que aporta al quehacer artístico.

Si algo ha propiciado y fortalecido la historia reciente es el sentimiento de comunidad, sobre todo en las generaciones jóvenes. Este sentimiento se reconoce en el trabajo artístico y causa un sentido de pertenencia.

CM: Sus obras están inspiradas en los acontecimientos que han vivido, desde la esencia de la comunidad. ¿Qué entienden por *comunidad*? ¿Cómo ha sido el proceso de crear en colectivo? ¿Cuál es la relación con las decisiones comunitarias?

CC: A diez años de lucha y tras la demanda por el derecho —reconocido dentro del marco jurídico internacional— a la libre determinación de los pueblos originarios, así como por el pésimo actuar de los partidos políticos ya rebasados, nuestros órganos de administración se eligen por medio de asambleas a modo de usos y costumbres. Éstas se rigen por un consejo mayor y por consejos operativos. Sin embargo, la lucha implica cambios en diversos sentidos, incluidos los valores, el aprecio, la cultura y el arte. Así, el sentido de pertenencia, que poco a poco se consolida en conjunto con las labores de colaboración, hicieron posible un avance más rápido e incluyente en el “movimiento artístico”, el cual incluye y prioriza el trabajo colectivo comunitario, más allá del individual.

Como ejemplo de ello se encuentra la producción de murales que apoyan, fortalecen, concientizan, coadyuvan e incluso cuestionan la “revolución comunitaria”. Murales que se realizan con la colaboración de vecinos aficionados, artistas locales y artistas foráneos dispuestos a realizar un servicio social a la comunidad. Por otra parte, sobre la labor y el trabajo realizado desde y a partir del “movimiento”, muestran tanto hacia el interior como hacia el exterior los valores de vida que dan sentido a la existencia y la espiritualidad del habitante de Cherán.

CM: El mundo actual ha sido construido por una perspectiva colonial y eurocéntrica que se traduce también al plano artístico. ¿Ustedes sienten que su trabajo escapa en algún modo a esa hegemonía? ¿Incluso si tiene bases en la representación pictórica europea?

CC: Aunque nuestro trabajo plástico presentaba elementos propios de Cherán o de los p'urhepechas, antes de 2011 considerábamos un logro para el pueblo el que hubiera artistas con formación académica que forjaran propuestas a partir de ella; el conocer a través de la “historia del arte” las corrientes artísticas y estar inmersos en los procesos creativos contemporáneos. Ser influenciados es una constante a la que no se puede escapar; sin embargo, lo importante es que en un momento dado (o en varios) de nuestra trayectoria individual —y a partir de eventos como el de Cherán—, hemos podido reflexionar sobre los modos de concebir, crear y presentar dicha producción. En nuestro caso, nos disponemos a trabajar en comunidad, a aportar sin reservas nuestra capacidad y conocimiento, a ceder en lo individual ante la mejor opción para un mejor resultado. Estamos en proceso de “desaprender”, de nutrirnos de nuestras amplias y profundas raíces de proponer un arte desde dónde estamos y quiénes somos, sin olvidar que tampoco podemos cerrarnos a la interculturalidad y multiculturalidad o a los avances tecnológicos y otro tipo de situaciones externas.

CM: Actualmente los valores comunitarios, la identidad, la lengua y la pertenencia se encuentran en crisis por razones de diferente índole: sobreexplotación de los recursos naturales, migración, violencia causada por el crimen organizado, conflicto de linderos entre las propias comunidades, globalización, crisis ambiental y, además de todo esto, una pandemia. ¿De qué manera, lo que ustedes plantean, contribuye a la discusión de esos temas?

CC: Todo está sujeto a causa y efecto, de tal modo que si únicamente presentas en tu trabajo el folclor de tu comunidad o de la cultura a la que perteneces, por “bello” que esto sea, estaría incompleto, parcial por la falta de sentido. ¿De dónde surge? ¿Qué cuestiona? Nosotros, como gente del bosque, solemos poner el ejemplo de un árbol: por grande que éste parezca, ha sido moldeado por el tiempo, por los elementos y los seres que en él han habitado; lo que lo nutre, lo que lo hace fuerte y le aporta

carácter es lo que no vemos, las amplias, profundas y antiguas raíces. La obra del colectivo no sólo está presente proponiendo y cuestionando su entorno, al grado de que algunos murales han sido borrados por diferentes motivos. Cada vez más se involucran otros sectores de la comunidad porque el impacto que tienen las imágenes rebasa las ideas reducidas de lo que es *ser p'urhepecha*. Nuestro trabajo proyecta una realidad más auténtica, incluso a pesar de no empatar ideas en ciertos momentos, lo hemos realizado a petición en otras comunidades, tanto p'urhepechas como en el resto del país y en el extranjero.

Cherán es una comunidad como muchas que no escapa a las influencias culturales, políticas y sociales externas, a los factores naturales, al clima, a las enfermedades y pandemias (como la actual por COVID-19). A su vez, por la ubicación geográfica en que nos encontramos, nuestras dinámicas influyen como modelo a los pueblos de la región, que toman a Cherán como un referente por su forma de organización y la recuperación de su territorio.

CM: Sus obras proponen una forma de memoria y homenaje a la cultura p'urhepecha. ¿Pueden describir cómo operan los elementos iconográficos de su cultura en su nueva obra, *Uinapikua*?

CC: La memoria viva es un elemento de conciencia que obliga a actuar en consecuencia. Un ejemplo de ello son las camionetas que fueron utilizadas, en su momento, para el saqueo criminal del bosque. En un arrebato de justicia éstas fueron quemadas por los comuneros y comuneras. Posteriormente, artistas locales, auxiliados por las autoridades, las ubicaron entre los árboles del bosque a manera de intervención plástica y como gesto de ofrenda a la tierra. Desde entonces generan un diálogo generacional en la comunidad y con la gente que visita este espacio, sobre el cisma vivido que forma parte de nuestra historia reciente.

La vida cultural de Cherán es muy antigua. En *Uinapikua* encontramos elementos que se remontan a diferentes momentos: la lengua, lo prehispánico y ese árbol genealógico, al pino, sustento de los hombres de madera (o pobladores de Cherán), al troje y su relación con el hogar y la familia. La nueva pieza incluye elementos como el tejamanil, listones de colores, pieles, bordados, máscaras, resinas, etc.: una parafernalia que intenta explicar las dudas y las certezas existenciales, individuales y comunitarias del cosmos p'urhepecha, hasta llegar a los acontecimientos de la patria mexicana y sus actuales partícipes,

cuestionados desde la fuerza creadora comunal por los artistas: la *Uinapikua*.

CM: En *Uinapikua* se muestran cinco propuestas que funcionan como una sola al intercalar los bastidores entre sí. Se diversifican las propuestas y generan diferentes juegos visuales según su acomodo e iluminación. ¿Es la primera vez que crean una obra que puede tener diversas lecturas según su posición? ¿Cómo surge esta idea y cuál fue el proceso?

CC: Parte del trabajo colectivo consiste en ceder algo de la individualidad en aras de un mejor resultado o, en su defecto, para lograr un propósito determinado. La falta de espacios para exponer, instalar o intervenir en ellos, la carencia de una infraestructura cultural o incluso de entendimiento, el aprecio sobre el valor estético, discursivo y material del trabajo artístico (sea pintura mural, pintura de caballete, escultura, instalación, etc.) nos obliga a buscar modos de producción, de presentación y hasta de transporte para llegar a diferentes públicos. Esta búsqueda también nos ha llevado a encontrar soluciones para lograr la permanencia de una obra. Esto se ha traducido en una posibilidad estética, al conseguir otros modos de presentar un mismo trabajo con diferentes —y hasta divergentes— resultados. La aportación de distintas formas de ver la temática que reitera la cultura p'urhepecha se nutre de la visión de cada artista, lo que nos lleva a encontrar una comunicación orgánica en *Uinapikua*. La idea es presentar cinco propuestas que funcionan como un todo en un mismo espacio, los módulos que conforman la obra permiten “jugar” con ellos, involucrar la situación del lugar, limitar o potenciar sus capacidades para ver el resultado colectivo, la estética lograda y su lectura conceptual.

CM: Me gustaría que desarrollaran más a fondo el concepto de *Uinapikua*. Este vocablo del idioma p'urhepecha denomina la palabra fuerza, entendida como energía creadora permanente, lenguaje en relación con una naturaleza que trasciende...

CC: Vivir en una comunidad que ha sido parte de múltiples cambios implica una diversificación en los medios y el entorno que nos rodea: vamos adaptando formas externas de hacer y de vivir. La fuerza surgida de la unión de la gente ante las agresiones a sus modos de vida dio voz a la resistencia y consciencia comunitaria,

es decir *Juchari Uinapikua*: nuestra fuerza. Se trata de consignar esa voz individual a la suma del grito colectivo hasta lograr la incontenible fuerza comunitaria.

Uinapikua es la fuerza individual de cinco propuestas surgidas desde *Juchari Mintsita*: nuestro corazón. Es creer en algo, pensarlo y ponerlo en movimiento a través de un proceso plástico.

CM: Para ir concluyendo, ¿qué implica para ustedes el cambio de espacio de exposición? Pasar del espacio público y comunitaria de Cherán al museo universitario.

CC: Como artistas originarios de un pueblo indígena encontramos retos que poco a poco solucionamos con trabajo y dificultades, pero siempre con fuerza y constancia. Desde salir adelante en esta profesión, sin antecedentes en la misma, forjar un camino en el difícil mundo y oficio del arte, y lograr la aceptación del trabajo por públicos tan diversos, hasta la colaboración en colectivo y en comunidad, sea con colegas que apenas inician como con los de profesión consolidada. La aceptación que tiene nuestro trabajo nos ha permitido ser una voz para el devenir de nuestra comunidad, para nuestra cultura y nuestras propuestas estéticas a nivel local, estatal e incluso nacional e internacional.

Presentar *Uinapikua* en el museo de arte contemporáneo de la UNAM es para nosotros un logro importante en nuestra carrera. Además, muestra la paradoja de hablar desde la comunidad para llegar a un lugar tan especializado. Desde aquí, esperamos llegar a pueblos indígenas de otras latitudes, así como colegas y al público en general.



Bethel Cucué, *Kuínikórpusi I* [*Ave de corpus I*],
2021. Foto: Cristina Reyes y Pedro Cañas [Cat. 3]







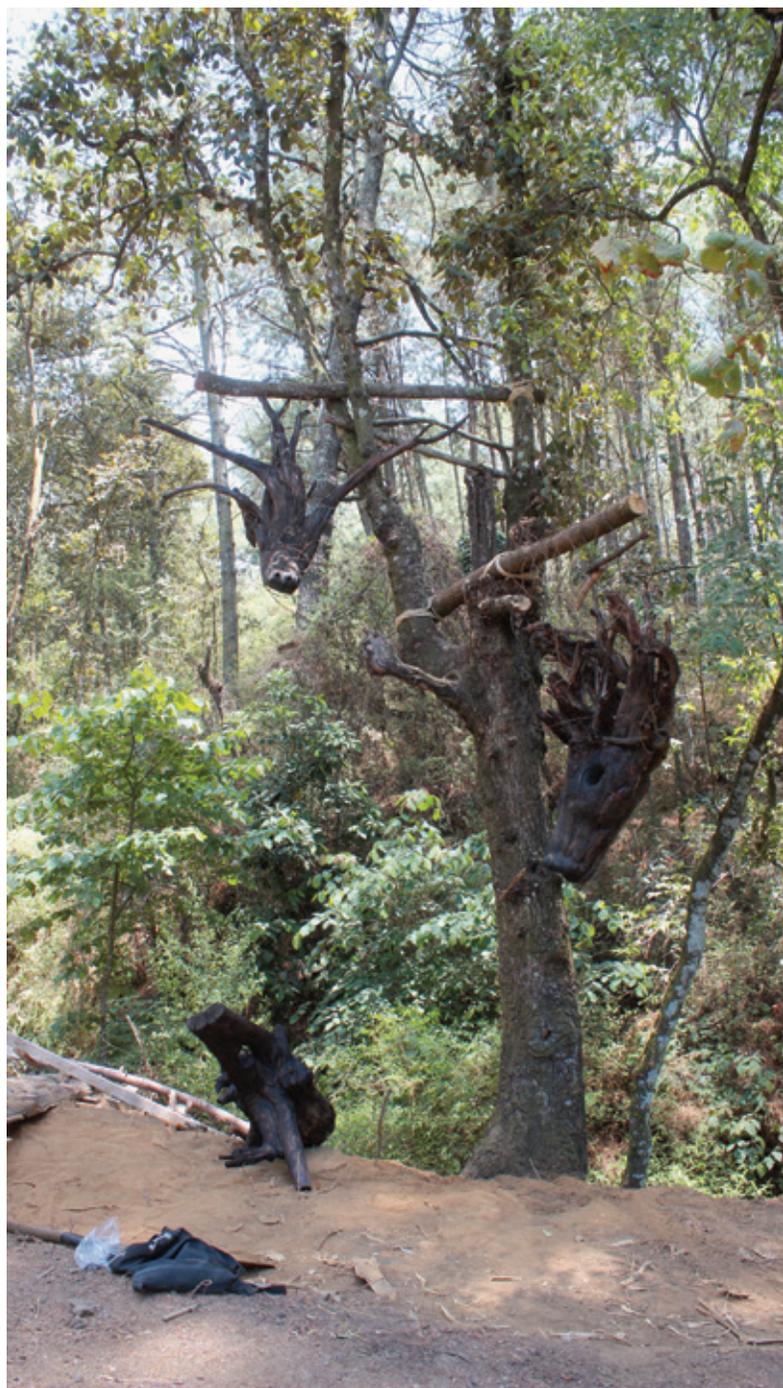
















Semblanza

Colectivo Cherani

El Colectivo Cherani está conformado por Ariel Pañeda, Francisco Huaroco, Bethel Cucué, Alain Silva Guardian y Giovanni Fabián; cinco artistas visuales originarios de la comunidad autónoma de Cherán K'eri en Michoacán. Su práctica se vincula de forma directa a los procesos culturales, los usos, costumbres y tradiciones de su comunidad. A través de diversas técnicas y disciplinas, como la pintura de caballete, la pintura mural, la fotografía y las instalaciones *in situ*, entre otras, logran reflejar esta multiplicidad en su producción plástica. Del mismo modo, la relación con su territorio y con la naturaleza nutre su obra de forma social, natural y simbólica.

Desde la diversidad de expresiones religiosas, artísticas, históricas y ancestrales, el Colectivo recupera técnicas y modos de hacer tradicionales, para reinventar, cuestionar y descubrir su realidad desde de la interpretación artística. Su práctica no busca formar parte de los parámetros y sistemas del mundo global, sino que se posiciona como una expresión que surge del ser y reconocerse p'urhepechas.

Catálogo

Los miembros del colectivo se enlistan alfabéticamente. Los paneles que conforman cada obra se detallan debajo del título del conjunto. Todas las piezas son cortesía de los artistas.

1. Alain Silva Guardian

(Cherán, 1991)

Uri, 2021

[*Hacedor infinito/explorador creativo*]

Grabado en linóleo, acrílico, tejamanil y objetos sobre tela
400 × 300 cm

Uri ma, 2021

[*Hacedor infinito/explorador creativo uno*]

Uri tsimáni, 2021

[*Hacedor infinito/explorador creativo dos*]

Uri tanimu, 2021

[*Hacedor infinito/explorador creativo uno tres*]

2. Ariel Pañeda Macías

(Cherán, 1966)

Turhipiti, 2021

[*Negro*]

Óleo, esmalte, acrílico y collage sobre tela
400 × 300 cm

Kumanda ma, 2021

[*Sombra uno*]

Kumanda tsimáni, 2021

[*Sombra dos*]

Kumanda tanimu, 2021

[*Sombra tres*]

3. Bethel Cucué (Cherán, 1990)

Kuínikórpusi, 2021

[*Ave de corpus*]

Óleo, tela, hilo y cuero sobre tela
400 × 300 cm

Kuínikórpusi I, 2021

[*Ave de corpus I*]

Kuínikórpusi II, 2021

[*Ave de corpus II*]

Kuínikórpusi III, 2021

[*Ave de corpus III*]

4. Francisco Huaroco

(Cherán, 1977)

T'arhésicha no +, 2021

Óleo, acrílico, grafito, aerosol y lámina de cobre sobre tela
400 × 300 cm

T'arhésicha no + I, 2021

T'arhésicha no + II, 2021

T'arhésicha no + III, 2021

5. Giovanni Fabián (Cherán, 1993)

Genealogía, autónoma atemporal, 2021

Óleo, chapopote, resina, raíces y esmalte sobre madera
400 × 300 cm

Genealogía, autónoma atemporal.

Concepto I, 2021

Genealogía, autónoma atemporal.

Concepto II, 2021

Genealogía, autónoma atemporal.

Concepto III, 2021



Créditos

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO

Curaduría

Cauhtémoc Medina

Asistente curatorial

Ana Sampietro

Producción museográfica

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Triana Jiménez

Rafael Milla

Cecilia Pardo

Programa pedagógico

Julio García Murillo

Guillermo García

Beatriz Servín

Colecciones

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Vinculación

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Carolina Condés

Alexandra Peeters

Rebeca Richter

Comunicación

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Vanessa López

Ana Cristina Sol

Curador en jefe

Cauhtémoc Medina

PATRONATO FONDO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, A.C.

PATRONOS

Presidente

Arturo Talavera Autrique

Vicepresidente

Jesús Rodríguez Dávalos

Secretaria

Marta M. Mejía

Tesorera

Maribel González de Danel

Presidente Fundador

Gilberto Borja Suárez

Alfonso de Angoitia Noriega

Nicolás Carracedo Ocejó

Juan Ignacio y Carmen Casanueva

Raymundo del Castillo González

María de las Nieves Fernández

Andrés Gómez Martínez

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

José Ignacio Rubio Hidalgo

PATRONOS HONORARIOS

Ernesto Bermejo Jiménez

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

Coordinadora Ejecutiva

Graciela de la Torre

Rector | UNAM

Presidente Honorario

Enrique Luis Graue Wiechers

Representante

María Teresa Uriarte Castañeda

Capítulo Centro de

Documentación Arkheia

Titular

Manuel Santiago Escobedo Conover

Capítulo Colección Diseño

Moderno y Contemporáneo

en México

Titular

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

Capítulo Retribución Social

Titular

María Teresa Borja de Rodríguez

Agradecimientos

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Colectivo Cherani. Uinapikua*.

Dirección General de Cooperación e Internacionalización, UNAM.

Bloomberg



 CINCO M DOS™



 imu
imágenes y mercados urbanos

 cityexpress
hoteles
Todo lo que importa™

Publicado con motivo de la exposición *Colectivo Cherani. Uinapikua* (27 de noviembre de 2021 al 03 de julio, 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Dirección editorial de la Colección

Folios MUAC

Ekaterina Álvarez · MUAC

Edición

Vanessa López García · MUAC

Coordinación editorial

Yerem Mújica · MUAC

Javier Villaseñor · MUAC

Corrección

Liliana García Breña

Diseño

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de diseño

Raquel Achar Cohen

Colectivo Cherani. Uinapikua se terminó de editar el 20 de mayo de 2022 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico y MUAC.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaría de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dra. Rosa Beltrán
Coordinadora—Coordinator

Mtra. Amanda de la Garza Mata
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

El 15 de abril de 2011, los habitantes de Cherán en el estado de Michoacán se levantaron en contra de los talamontes asociados con el crimen organizado y la corrupción política. Al grito de *Uinapikua* —fuerza creadora, comunal, colectiva, permanente— la comunidad se ha vuelto un bastión de autonomía de los pueblos originarios. En torno a esta experiencia, un núcleo de creadores de múltiples generaciones se ha establecido en la Casa de Cultura de Cherán bajo el nombre de Colectivo Cherani. En conjunto producen piezas directamente relacionadas con la vida política y social de la autonomía.

Uinapikua es una comisión hecha por el MUAC donde cinco de los miembros más activos del colectivo proponen un ensamblaje de 75 paneles: un mural colectivo que reflexiona sobre la compleja relación entre individualidad y colectividad de su práctica. La obra constituye un rico vocabulario visual a manera de afrenta a la partidocracia mexicana, exaltando a su vez la relación entre feminidad y espiritualidad. En conjunto, su lectura busca dar espacio a un pensamiento p'urhepecha.

—

MUAC

27 . 11 . 2021–03 . 07 . 2022

Ágora

muac.unam.mx

