UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

MUJERES ARTISTAS EN MICHOACÁN. ANÁLISIS CONTEMPORÁNEO DEL QUEHACER ARTÍSTICO DE ANA PELLICER

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA:

PAOLA JUDITH JASSO MORALES

TUTORA PRINCIPAL

DRA. KAREN CORDERO REIMAN
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE, UNAM

TUTORES

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2024

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Con profunda gratitud, quiero dedicar estas palabras a las personas y entidades que hicieron posible este proyecto.

A la Dra. Karen Cordero Reiman, mi asesora principal, por su acompañamiento paciente, comprensivo y amable. Su guía constante y generosidad intelectual fueron cruciales para dar forma a este trabajo.

Al resto del comité, la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein y el Dr. David Gutiérrez Castañeda, quienes han acompañado mi camino académico por muchos años. Sus enseñanzas han permeado profundamente en mi pensamiento y quehacer, dejándome valiosas lecciones que trascienden este trabajo.

A mi familia, quienes han sido el sustento emocional y la inspiración constante. A mi papá, por regalarme el amor por la UNAM y por Morelia, dos lugares que marcaron mi camino. A mi mamá, por su impulso incondicional en cada momento de este recorrido. A mi pareja, Eve, por confiar en mí siempre y apoyarme de todas las maneras posibles en todos los momentos. Y a Álvaro, mi hermano, por su ayuda en la revisión y valiosas sugerencias que enriquecieron este texto.

Finalmente, reconozco con agradecimiento el apoyo financiero que me permitió llevar a cabo esta investigación. Primero, a la Coordinación General de Estudios de Posgrado (CGEP) de la UNAM por la beca otorgada durante los primeros momentos de este camino. Y, especialmente, al CONAHCYT, cuya beca nacional para estudios de posgrado fue fundamental para la realización de este proyecto.

Gracias a todas las personas y esfuerzos que, de diversas maneras, hicieron posible que estas ideas vieran la luz.

I. Introducción. 4

II. Reflexiones teóricas y metodológicas. 6

III. Sobre la historiografía y el archivo en Ana Pellicer. 11

IV. Ana Pellicer, traslados y sus implicaciones. 20

V. Michoacán y la invención del ideario moderno a través de las artes populares... 27

VI. La comunidad de Santa Clara del Cobre y los proyectos pedagógicos de La Escuela de Artes y Oficios CECATI 166, Adolfo Best Maugard. 40

VII. Ana Pellicer, arte contemporáneo y su diálogo con otros lenguajes estéticos... 52

VIII. Ana Pellicer y la joyería para La Estatua de la Libertad. Acercamientos a la escultura de gran formato. 61

IX. Conclusiones y preguntas finales 73

Bibliografía. 76

I. Introducción.

Este ensayo analizará algunos de los trabajos de Ana Pellicer (Ciudad de México, 1946) artista, escultora, artesana y joyera que logró generar una labor artística particular a partir de trabajar, colaborar, y posibilitar conocimiento pedagógico y de gestión en la comunidad de artesanas de Santa Clara del Cobre, Michoacán. A través del texto se ponen al descubierto diferentes problemáticas del ámbito cultural nacional, artístico y de género. Al estudiar el trabajo de Pellicer podemos también trazar algunas de las vías creativas que se generaron al finalizar la década de los sesenta en México, así como entender algunas rutas de integración a procesos más amplios como la inclusión de las mujeres artistas en el campo de producción artística y artesanal, formas de colaborar, formas de habilitar la creación, formas de habitar una región y de insertarse en el sistema del arte contemporáneo en México. De este modo, se entreven las diferentes capas de significación que supone estar en un cierto estado fuera del centro hegemónico cultural o tener que mostrar el trabajo fuera de él para encontrar reconocimiento. Con ello podremos observar críticamente la estructura que ha propiciado una neblina a lo largo del discurso histórico para las mujeres, las artistas y las artesanas.

La elección de esta artista surgió de la relevancia de sus creaciones y los alcances de algunos de sus proyectos en el extranjero, pero más importantemente porque, con ella, se encuentran interesantes maneras de colaborar con comunidades y con el pasado histórico y material generador de identidad. También porque sirve como ejemplo para hablar de las diferentes maneras en que las mujeres y las artistas pueden integrarse dentro de un contexto cultural más amplio, y cómo entran en diálogo con otros lenguajes. Las temáticas y problemáticas que aparecen al elegir analizar el trabajo de mujeres artistas como Pellicer atraviesan fricciones y contradicciones no sólo de género sino de raza y de clase, como se podrá ver a lo largo del ensayo.

Ha resultado complejo internarse en terrenos de tensión para intentar responder algunas preguntas sobre la identidad nacional, la división que se ha hecho entre arte y artesanía y la posibilidad de que las mujeres puedan producir creativamente y nombrarse artistas. También ha resultado interesante entender que los enfoques a ciertos tipos de arte se van

transformando según desde dónde son producidos, desde dónde son vistos y desde dónde son leídos, para finalmente encontrar espacios de significación.

También quedará revelado a lo largo del ensayo, la falta de estudios e historiografías tanto de las mujeres artistas en Michoacán, como del desarrollo de las políticas públicas y los ejemplos para trazar una historia del arte contemporáneo regional.

Leeré el trabajo de la artista a través del enfoque de la crítica feminista del arte como una herramienta que permite visibilizar la producción de mujeres en el campo artístico y de la imagen. Reflexionaré, también, sobre la manera de producir de mujeres en la historia regional y en los contextos sociales, políticos y culturales del arte y de la imagen.[1]

Ciertas temáticas, al abordarlas dentro de la historia del arte, nos confrontan con algunas limitaciones donde tradicionalmente el enfoque se encuentra en discursos y representaciones hegemónicas, centrales y aún hoy difícilmente diversas. Sobre todo, cuando pensamos en la historia de otros estados del país –más allá de la Ciudad de México–, y cuando el arte a estudiar es producido por mujeres. Hablar del estado de Michoacán en temática cultural es importante: es un estado fuente de la imagen de idealización nacional que terminará de sentar las bases para la creación de un estado-nación moderno a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas. Primero, gracias a su iniciativa durante el periodo que fungió como gobernador del estado de Michoacán (1928-1932) y más adelante dicho esfuerzo se vería afianzado durante su periodo como presidente de la República (1934-1940).

Así fue como después de la Revolución, los habitantes de la zona lacustre de Michoacán y en específico de Pátzcuaro, pudieron orientar y especializar la actividad de servicios turísticos para lograr convertir al municipio y alrededores en uno de los más atractivos para el turismo nacional e internacional. Mediante diferentes proyectos, se llevaron a cabo numerosas obras de embellecimiento que utilizaron la arquitectura, la pintura mural y la escultura como medios para impulsar y concretar la identidad nacional. Esto atraía el interés de los extranjeros y permitía la inclusión de los indígenas en la vida nacional y reivindicaba

[1] Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz., comp., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, PUEG/UNAM, FONCA, Curare, 2007) 7.

su papel en la historia de Michoacán.[2] Pero ¿qué ha pasado desde aquellos años? ¿Quiénes realmente pudieron integrar la vida cultural de la región? ¿Cómo se han conectado y/o diferenciado las artesanías y el arte? ¿Cómo se integraron las mujeres dentro de esos procesos? Esas son algunas de las primeras preguntas que surgen y se considerarán en el contexto de este estudio, el cual busca, en última instancia, problematizar y formular interrogantes que conforman una nueva interpretación.

II. Reflexiones teóricas y metodológicas.

En su texto de 1988 *The Carrier Bag Theory of Fiction,*[3] Úrsula K. Le Guin[4], escritora principalmente conocida por sus textos y novelas de ciencia ficción, hizo una especie de manifiesto sobre la teoría narrativa. Elaboró su punto reflexionando sobre cómo se ha construido la narración de la evolución del ser humano, las historias que se elaboran sobre su existencia, cómo se cuentan, desde dónde se cuentan y las implicaciones que tienen en diferentes sociedades. Me gustaría retomar su idea principal y trasladarla para pensar esas mismas preguntas sobre La Historia y en específico La Historia del Arte.

En este breve texto, Le Guin notó cómo se ha buscado contar esa evolución de la humanidad desde narraciones sobre el héroe, sobre sus prodigiosas hazañas, su gran capacidad para librar batallas y su gran dominio sobre otros humanos y el resto de las especies del planeta.[5] Pensó en esos grupos que habitaban el paleolítico, principalmente enfocados en

---

[2]Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating México: Art, Tourism, and Nation Building Under Lázaro Cárdenas* (Austin: University of Texas Press, 2018) 84.

[3] Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, introduced by Donna Haraway, (Londres: Ignota, 2019)

[4] Úrsula K. Le Guin, (1929-2018) era hija del antropólogo californiano Alfred Kroeber que estudió profundamente sobre estructuras sociales, aspecto que Úrsula usó como referencia para varias de sus novelas como *The Left Hand of Darkness* (1969). Su pareja fue el historiador Charles Le Guin, con el cual compartía también intereses sobre las dimensiones "sociales culturales" como la historicidad.

[5] Estas ideas las toma a su vez de Elizabeth Fisher que publicó en 1979 *Woman´s Creation*, un libro que desestabilizó los discursos dentro de la ciencia e influenció a la teoría feminista. En él aborda la idea de "the

la recolecta de semillas para sobrevivir, y con ello resaltó que en realidad lo que trascendió en la narrativa no fue ese importante trabajo silencioso y sencillo de recolección, de acumulación y selección cuidadosa, sino que fueron las historias de caza, la violenta victoria sobre grandes mamíferos y otras tribus.

Para Le Guin, lo que realmente generó evolución y funcionó como un avance en tecnología cultural fue el recipiente, la bolsa, la red, la caja, donde se almacenarían las cosas realmente importantes para sobrevivir; ahí está el verdadero artefacto posibilitador. La autora usó esa idea del recipiente para llegar a la hipótesis de que la narrativa construye el mundo y los libros son esos artefactos que las contienen. Las palabras, los pequeños objetos y el proceso continuo de la vida: las historias que contamos construyen el mundo y cómo lo percibimos, los libros/textos posibilitan esos otros mundos y esa información. Le Guin era experta en construir universos enteros, galaxias con una variedad de geografías, entornos y contextos políticos y sociales. Buscaba muy concienzudamente las palabras que construirían esos valles, esas montañas y cómo se describiría a sus habitantes.

Me planteo volver a esa metáfora para pensar en la Historia del Arte que me interesa investigar, el universo que me interesa construir, las preguntas que me interesa hacer. ¿Qué procesos me interesa observar y cómo entenderlos como procesos en constante movimiento? ¿Quiénes forman parte de La Historia del Arte y quiénes han sido borrados o no han estado presentes dentro de la narración central? ¿Qué objetos y producciones vale la pena revisar? ¿Desde dónde tienen más eco las representaciones artísticas?

Pensando en Le Guin, considero importante, en primer lugar, entender nuestra responsabilidad como narradoras, coleccionistas de elementos para llenar en nuestras canastas. A veces no comprendemos cabalmente que el medio en el que se plasman nuestras investigaciones es definitivamente el de la escritura y el de la narración. Una vez comprendida y abrazada esta idea, lo siguiente es atisbar que puede ser interesante desenfocar la mirada de las grandes batallas, de los enormes descubrimientos y problematizar y

---

carrier bag of human evolution". Elizabeth Fisher, *Woman's Creation: sexual evolution and the shaping of society*, (New York: Anchor Press, 1979).

desmontar la idea del genio o del héroe[6]. Más exactamente diría: cambiar el enfoque y voltear la mirada a los pequeños intercambios, las pequeñas transacciones, los lugares y los espacios personales, que nos habilitan a encontrar valiosas semillas.

La posibilidad de leer, interpretar o analizar la obra de mujeres artistas en código feminista o desde un abordaje teórico feminista abre la lectura y las posibilidades de ampliar la Historia del Arte. Cambiar el enfoque permite que las obras y los trabajos sean leídos como prácticas culturales que son parte de universos específicos y nos ofrece una lectura situada, pero en constante movimiento.

Abordar los análisis desde un lente de crítica feminista elude un relato estable, y en cambio persigue uno en constante fluctuación, acción y movimiento. Al plantear este enfoque no me refiero en lo absoluto a sólo buscar lo feminista dentro de los trabajos, o a únicamente revisar el trabajo de mujeres artistas. Más bien pienso en la posibilidad de habilitar las voces para hablar de una práctica activa donde podemos entender una acción de producción, sus condiciones de existencia y las formas y oportunidades que estas mujeres han tenido al elaborar su trabajo. Griselda Pollock en su libro *Encuentros en el museo virtual feminista* lo ejemplifica al hablar de encontrar las potencialidades y posibilidades en mundos imaginables que podemos alcanzar a través del trazado de las imágenes y los significados hechos por mujeres artistas.[7]

La historiografía del arte tiene algunos vacíos importantes dentro de la catalogación, análisis e interpretación del trabajo de mujeres artistas alrededor del país, sin embargo, ya no resulta suficiente solamente nombrarlas e insertarlas dentro de esas narraciones. Hay que pensar y repensar críticamente cómo es que se construyen las formas de narrar, las formas de imaginar discursos a partir de la producción y reproducción de las diferentes maneras de ser mujeres, pues no hay tal cosa como un sujeto estable y homogéneo de esa categoría; es importante entender las complejas configuraciones del género y los modos relacionales del

---

[6] Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, (Nueva York: Bloomsbury, 2013), Kindle.

[7] Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo* (Madrid: Cátedra, 2003) 51-86.

poder. Abordar estas temáticas a través de la crítica feminista debe tomar en cuenta la gran variedad de sujetos, circunstancias y problemáticas que atraviesan a los personajes, al feminismo y al arte mismo. Así como lo comenta Nelly Richard, la crítica feminista debe "[...]asumir los múltiples fraccionamientos que desunieron los significados 'mujer', 'identidad', 'diferencia' y 'representación'"[8] ya que hay muchos factores que generan resistencia a una definición cerrada de los sujetos.

Algunos de los tópicos que los feminismos y los estudios de género han abordado y analizado en su acercamiento a la Historia del Arte están lógicamente asociados a la notable desigualdad numérica de nombres femeninos en las narrativas hegemónicas (occidentales, blancas) de la Historia del Arte antes del siglo XX y la omisión de producciones de mujeres artistas del último siglo. Los trabajos de muchas de estas historiadoras feministas del arte han puesto sobre la mesa experiencias y reflexiones importantes acerca de la condición de las mujeres, ya no como motivo, sino como productoras de arte.

Las teorías feministas y de género permiten identificar y analizar críticamente conceptos sobre los cuales la disciplina Historia del Arte se ha constituido: la separación entre arte y artesanía, la jerarquización de los géneros artísticos, la categoría de genio (siempre en clave masculina), el esencialismo, la mirada masculina y la representación de las mujeres. En palabras de Karen Cordero e Inda Sáenz en su introducción al libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilación de textos que marcó un antes y un después en el análisis y la crítica de este tipo de historiografías, mencionan: "El proceso de identificación desde una conciencia y autoconciencia de la experiencia femenina da lugar a una producción artística y una historia del arte enriquecidas, que a su vez se integran a un proceso de diversificación, debate y desarrollo del pensamiento feminista que sigue hasta hoy día."[9] Y recalcan que hay que ahondar en el cuestionamiento mismo de las bases, tanto institucionales como lingüísticas y formales del arte desde la perspectiva de género, ya que definitivamente

---

[8] Nelly Richard, "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", *Debate Feminista*, *40*. (Octubre, 2009): 83.

[9] Cordero Reiman, Sáenz, *Crítica feminista …*, 7.

repercute en el fondo y la forma de hacer arte y en los lugares de producción y exhibición del mismo. Con los ejemplos tratados en este ensayo podremos ver como la falta de análisis y escritura sobre obras producidas por artistas mujeres y/o artesanas ha repercutido en la posibilidad de enunciación de artistas, autorreflexión, producción y muestra de esos objetos en espacios museísticos y comerciales.

La Historia del Arte se ha enriquecido a través del debate de diversos planteamientos feministas que aportan elementos para la lectura de la historia, la comprensión de los roles ejercidos por las mujeres artistas, las condiciones en las cuales desarrollaron sus obras, las relaciones entre arte y vida desde una perspectiva novedosa y las repercusiones o los aportes que las experiencias de las mujeres han legado a las artes.

Es por ello, que me interesa observar en este ensayo, la acción creadora de una mujer artista, que utiliza su cuerpo como energía productiva, involucrando sus circunstancias, los territorios que habita y el tipo de interacciones y reflexiones que surgen a partir de ello. Escuchemos otras fuentes, otras formas de conocimiento, otros modos de ver, otros modos de hacer, no como una historia alterna de lo "otro" sino ampliando el espectro de análisis.

Es crucial entender que los enfoques críticos desde las perspectivas feministas nos invitan a reflexionar sobre quién y desde dónde se crean los discursos, así como su lectura y análisis. Por tanto, abordarles y comprenderles desde la vulnerabilidad (tanto de creadoras como de críticas o historiadoras del arte) debe ser una labor conjunta, que surge de un diálogo horizontal y de empatía hacia dichas producciones. Dentro del epílogo que hizo Ruth Behar en su libro *The Vulnerable Observer*,[10] anotó que cuando nos permitimos como académicas, como investigadoras, ser vulnerables, nos abrimos la puerta a la creatividad. Antiguamente poco valorada dentro de la rigidez académica, nos permite perseguir diferentes formas de contar y abordar los relatos, y así se amplía considerablemente el rango de posibilidades y voces que podemos hacer emerger mediante el diálogo abierto e interdisciplinario. Por

[10] Ruth Behar, *The Vulnerable Observer, Anthropology that Breaks your Heart* (Boston: Beacon Press, 2002).

ejemplo, dejar que grupos que no han tenido representación dentro del canon de la historia, tengan la posibilidad de ellos mismos autodefinirse y autogestionarse.

Vuelvo así a la metáfora inicial de Le Guin de tener una bolsa, sin límite, para guardar desde una pequeña roca, o una semilla y hasta una planta medicinal, donde la acción de ver y recolectar lo visto, es una acción que luego nos llevará a pensar desde distintos enfoques qué hacer con cada objeto guardado, cómo pensarlo, repensarlo y hacerlo entrar en discusión con el resto del contenido. Cuestión que me lleva a pensar en cómo el abordaje y asociación transdisciplinar y de variedad de medios para este análisis, es un requerimiento básico, pues pedir prestados ciertos anteojos a otras disciplinas nos ayuda a romper las barreras de nuestros propios enfoques. A veces es necesario mirar desde adentro, a veces sirve dar varios pasos atrás, para volver con nuevos ojos. Esta reflexión propia de nuestro quehacer es lo que hace que un enfoque contemporáneo de La Historia del Arte sea posible, sea abierta y flexible.

Desde esta perspectiva y con estas ideas en mente, abordaré el trabajo de Ana Pellicer, no para llegar a puntos conclusivos y definitivos, sino para ampliar sus posibilidades dentro de un contexto, el arte contemporáneo en México y en Michoacán en específico, proponiendo un diálogo entre sus prácticas para generar nuevas vías de lectura, nuevas genealogías y el esbozo de una historiografía. Al final La Historia del Arte, (aunque a muchos integrantes de esta disciplina no les guste) proviene de una mirada específica, situada, sesgada por diversidad de factores, intereses, inclinaciones y formas de habitar este universo que narramos.

III. Sobre la historiografía y el archivo en Ana Pellicer.

A lo largo de la historia encontramos diferentes maneras a veces contrapuestas de abordar, analizar y entender las producciones simbólicas de una colectividad o de un artista, y encontramos variedad de metodologías y estrategias para el recuento. ¿Qué pasa cuando nos encontramos frente a casos como este que aquí mencionamos, poco revisados, poco o nada retomados por la Historia del Arte? ¿Qué podemos hacer para trabajar una revisión de una

artista poco o nada analizada por otros colegas historiadores? Éste es el caso que me he encontrado en la producción de artistas mujeres en Michoacán y particularmente con el caso de Ana Pellicer.

Me interesa reflexionar sobre los vacíos de la historiografía porque identifico que allí yace uno de los principales problemas de por qué no hay un claro estatuto dentro del arte contemporáneo en Michoacán, pues al no encontrar reflexiones críticas y profundas de las artistas ni de su contexto local, no hay manera de generar genealogías claras, esto a su vez, resulta en un vacío y nebulosidad que hace más complejo el trabajo de historiadoras e historiadores. Pero, sobre todo, esto ha significado una dificultad para los mismos artistas pues resulta complicado encontrar referentes a estudiar, identificar, seguir y aprender. Identifico que dichas barreras historiográficas transitan desde artistas u obras que no han formado parte de investigaciones previas desde la Historia del Arte, hasta sujetos políticos específicos no investigados. ¿Por qué no se encuentra historiografía de esta u otras mujeres en el estado de Michoacán? ¿Por qué no se encuentran catálogos individuales de mujeres artistas populares?

Envuelta en esta dificultad, busqué cualquier tipo de textos y narraciones que construyeran el caso, desde la antropología hasta blogs y sitios web de galerías comerciales; cualquier mención y dato que se pudiera ir entretejiendo a partir de otros relatos sería válido, aunque la cautela y la lectura crítica debía ser tomada en cuenta. ¿Qué tipo de debates promueve la lectura de una artista y su obra bajo la lente de la etnografía o las ciencias sociales? ¿Qué tipo de presuposiciones se crean en los relatos? ¿Qué tipo de actores y agencias quedan silenciadas?

Mi primer contacto con el trabajo de Ana Pellicer fue a través de House of Gaga, galería de arte contemporáneo en la Ciudad de México, que mostraba su trabajo dentro del circuito comercial de arte, durante la temporada de ferias en 2017. Recuerdo encontrar con interés y sorpresa el trabajo ahí presentado: era una cadena de cobre martillado de un tamaño desproporcionado, creada y producida en Santa Clara del Cobre, Michoacán. Más adelante pensando en problemáticas dentro de mis investigaciones, como la representación de mujeres

artistas en México y específicamente dentro o desde el estado de Michoacán, era la única referencia que venía a mi mente como posible caso de estudio.

En un primer momento de investigación llegué al libro *Maestros michoacanos. Michoacán en el arte moderno. Siglo XX.*[11] Interesante suceso: no contenía un capítulo para ninguna mujer artista; los mismos editores de la publicación se encontraban al tanto de dicha disparidad, para lo cual dedican el último texto del libro a hablar sobre esa gran ausencia. Los autores, atribuyen este hiato a la falta de acceso a la educación en el campo artístico. Dentro de lo que me parece una confusión en la periodización del arte contemporáneo e identificación de las corrientes artísticas, resumen lo siguiente:

> A excepción de Ana Pellicer y la resolución expresiva de sus piezas –que la sitúa más en la plástica contemporánea o en la renovación formal y matérica, posibilitada en la segunda mitad del siglo XX por los artistas agrupados analíticamente como Ruptura o *Contracorriente*, y que no eran un movimiento organizado ni homogéneo– hasta ahora no se han reconocido huellas ni obras de otras artistas anteriores.[12]

Esta anotación es importante por varias razones: primero porque ellos al igual que yo identifican a Ana Pellicer como una artista renombrada e interesante que analizar, pero al posicionarla dentro del campo del arte contemporáneo o lo que ellos llaman Ruptura, deciden no ocuparse de ella. En este ejemplo, es importante notar cómo los mismos historiadores creamos en la historiografía esos silencios, pues como ya lo identificó Linda Nochlin, no es que no existan mujeres artistas, es la omisión de otros discursos y el mayor enfoque que se

---

[11] Francisco Bautista, Juan Carlos Jiménez, editores, *Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX*. (México: Centro de Documentación e Investigación de las Artes Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2021).

[12] Eugenia Macías y Juan Carlos Jiménez " Mujeres invisibles y arte moderno en Michoacán" en *Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX*. Francisco Bautista , Juan Carlos Jiménez, editores,(México: Centro de Documentación e Investigación de las Artes Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2021), 300.

le da a los artistas que conforman y pelean por la historia canónica del arte.[13] Encuentro evidencia que cuestionar y revisar desde una perspectiva crítica las mismas categorías canónicas de la historia del arte mexicano del s. XX es un reto que a veces es difícil sobrepasar, pero resulta nutritivo abordarlo de esa forma pues abona y multiplica nuevas vías de investigación.

En una búsqueda más profunda pude identificar varios trabajos que analizaré a continuación, entre ellos: una tesis doctoral, un par de catálogos de exhibición, un estudio de caso etnológico de la región, otro enfocándose en la experiencia específica de la creación de la escuela de Artes y Oficios en Santa Clara del Cobre. También están los casos donde se analiza profundamente la obra de James Metcalf (pareja, maestro y colaborador de Pellicer) y se menciona como de paso, el trabajo de Pellicer, no como principal ya no digamos a la par; sino como acompañante de la parte administrativa de la creación de la escuela, en su papel de directora.

Hablaré primero de los casos ocupados fuera de la Historia del Arte, como la tesis doctoral de Michele Feder-Nadoff,[14] donde aborda su investigación desde la antropología, pero reflexiona algunas situaciones desde sus experiencias como artista también. Dentro de su trabajo menciona que buscará analizar la agencia y el conocimiento de los cobreros de Santa Clara del Cobre, diciendo que optará por la metodología del aprendizaje tradicional, queriendo decir que trabajaría directamente en un taller familiar, liderado por un maestro artesano que la guiará y a la vez, pensando en la práctica del performance, materia en la cual desarrolla su trabajo artístico.

Su lectura del complejo suceso entre Ana y la comunidad es leída en códigos sociológicos anticolonialistas, borrando la idea de colaboración o intercambio. En su investigación, retrata a James Metcalf y a Ana Pellicer como colonialistas abusadores de la comunidad. Algunos

---

[13] Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" En L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays.* Londres: Thames & Hudson, (1994 [1971]).

[14] Michele Avis Feder-Nadoff, "*Cuerpo de conocimiento-entre praxis y teoría-La agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre Michoacán. Hacia una antropología del hacer"* (Tesis Doctoral, COLMICH, 2017).

juicios no pueden ser contrastados con los otros relatos aquí analizados, dando así por sentadas muchas aseveraciones. Desde el punto de vista del historiador, hay que ser cautelosos en descontextualizar o evaluar desde la contemporaneidad sucesos que venían de ciertos procesos históricos mucho más largos y específicos. Cabe mencionar que Feder-Nadoff elabora muchos puntos que son atravesados por raza y clase, pero hace mención muy breve de que ella misma es extranjera y estudiosa de un doctorado. De igual forma no aborda ese detalle tan importante que es la cuestión de género en la introducción del trabajo y enseñanza a las mujeres dentro de los talleres y la escuela de Artes y Oficios. Incluso, recrimina todo el tiempo la figura de Ana Pellicer como abusiva e irrelevante.

En su relato, sitúa el inicio de la colaboración y enseñanza de las mujeres en los talleres de los cobreros desde la creación de La Casa de los Artesanos[15] y menciona brevemente cómo algunos de los mismos maestros les negaron a sus esposas e hijas entrar a la fragua. Ella misma lo describe como una diferencia de género, pero lo justifica diciendo: "Es un simple gesto de control autocrático o puede percibirse como un acto protector de reafirmación o demostración de su responsabilidad y su deseo de cuidar a sus hijas y esposa de cualquier daño."[16]

Ahora bien, vayamos a otra investigación escrita por el hermano de la escultora, Jorge Pellicer: *Artesanos del porvenir*[17] publicado en el año de 1995. En él, nunca se enuncia la cercanía del investigador con los sujetos centrales de la investigación, lo cual genera ciertas sospechas sobre la objetividad o conflicto de interés en la temática. Aun así, define y hace cierta historiografía de la categoría de artesano y aboga por las ideas artísticas y creativas que estrechan tanto a artistas como a artesanos a lo largo del texto; también aborda más a fondo la relación histórica entre talleres-artesanos y su proceso material desde la edad media y los gremios hasta llegar a la modernidad. De ello dice:

---

[15] Ella le llama así y lo data en 1973, por otro lado, en el libro *Artesanos del Porvenir* de Jorge Pellicer, le nombra La Casa del Artesano y la ubica en 1972.

[16] Feder-Nadoff, "*Cuerpo de conocimiento-entre praxis ...,* 200.

[17] Jorge Pellicer, *Artesanos del porvenir*, (México: Secretaría de Educación Pública-UAM, 1995).

> El modo de producción artesanal, en su forma primigenia de reproducción colectiva y constante de artesanos, predomina en todos los países que actualmente buscan la modernidad. La tecnología moderna, que con la tendencia globalizadora ha devenido patrimonio del mundo, ofrece la posibilidad de integrar la fuerza social plena de creatividad del artesanado con aquella en una nueva unión productiva que sintetice lo antiguo y lo moderno.[18]

Resulta relevante mencionar la idea de que los artesanos se van autorreplicando pues la transmisión de ese conocimiento es de artesano a artesano. Esa misma idea la describe Metcalf como inspiradora para pensar en hacer un taller en Santa Clara. El de Pellicer, es el único texto que da cuenta a profundidad. del caso de estudio de la Escuela de Artes y Oficios CECATI 166 Adolfo Best Maugard y que más adelante se revisará en este ensayo. Lo que para mí es más importante de este texto es la descripción del proceso por el cual pasó la artista Ana Pellicer para lograr ser validada como creadora dentro de la comunidad y cómo a partir de ahí integraron los talleres de joyería para impulsar la inclusión de las mujeres en las actividades productivas, creativas y comerciales de Santa Clara del Cobre. En cierto modo son perspectivas que, aunque no se nombran en esos códigos literalmente, suman a las lecturas con abordaje de género.

Mencionaré otro texto importante dentro de los estudios etnográficos de la región. El texto de María Luisa Horcasitas de Barros, primero publicado originalmente por la SEP en 1968 con una reedición incluyendo nuevas conclusiones y datos en 1981, hace un exhaustivo estudio monográfico histórico, etnográfico y social de la comunidad y da su perspectiva para mejorar los procesos de trabajo. Es importante resaltar que se centra en la explicación detallada del material en cuestión, las técnicas tradicionales y más modernas, y documenta y promueve la diversidad de formas alimentadas por un conocimiento estético-histórico. Resulta interesante leer cómo habla de todo esto sin mencionar a los agentes culturales que lo estaban activando en la época en la que se re-editó el estudio. Horcasitas sí hace una genealogía de los artesanos y las familias que han continuado el trabajo tradicional,

[18] Pellicer, *Artesanos del …,porvenir*, 22.

información sumamente valiosa. El trabajo resultado de la colaboración artístico-artesanal de los talleres en la escuela de Artes y Oficios es resaltado de la siguiente forma:

> El alumnado de joyería lo integran muchachas, quienes tienen un comercio pequeño integrado a la escuela, en el que expenden los objetos que manufacturan. Dos de las primeras alumnas han pasado ya a ser maestras. Y según se nos informó, desde esta escuela se difundió el diseño de una cadena que se ha hecho famosa ya, que consiste en pequeñas espirales de cobre martilladas y entrelazadas, y que ha tenido un gran éxito.[19]

Como se puede ver dentro de esta referencia, tampoco hay mención directa en todo el libro de la artista, aunque sí se refleja su trabajo dentro de la comunidad, cuando habla de los cambios y avances dentro de las estructuras sociales de Santa Clara con la introducción del CECATI 166, sin embargo, no es nombrada personalmente.

Ahora bien, pasemos a los textos dentro de los estatutos del arte. Para ello empezaremos por el libro-catálogo de la exhibición *Cooper, Stone and Fire: James Metcalf, Ana Pellicer and the Artisans of Santa Clara del Cobre*[20], por los curadores Roy Skodnick y Kevin Melchionne en el año 2000. Esta publicación proviene del catálogo de la exhibición que itineró en varias sedes públicas y privadas de Estados Unidos como la Temple Gallery en Tyler School of Art en Philadelphia, The Mexican Cultural Institute en Washington y The Spanish Institute en Nueva York, a lo largo del 2000 y 2001. Aunque también es más un recuento del contexto cultural, se detiene a elaborar sobre varias de las creaciones de ambos artistas e incluye a los artesanos como parte central, incluso en el título, aunque maneja "los artesanos" como una categoría general sin ninguna individualidad.

También es interesante destacar que este catálogo aborda algo que pocos textos comentan abiertamente: el papel que jugó como gestora y servidora pública. Ana Pellicer, al tener

---

[19] María Luisa Horcasitas de Barros, *La artesanía con raíces prehispánicas de Santa Clara del Cobre* (México: Secretaría de Educación Pública, 1981)128.

[20] Roy Skodnick, *Cooper, Stone and fire, James Metcalf, Ana Pellicer and the artisans of Santa Clara del Cobre*, (México: SRE, 2001).

algunos cargos gubernamentales conoció y ejerció una capacidad de accionar los entramados del dinero público y al servicio de las comunidades. Aunque no lo analiza críticamente, acá hay una línea que es interesante de comparar por ejemplo en casos como el de Francisco Toledo y la absoluta importancia cultural y social dentro de Oaxaca, región en la que trabajó para proveer de infraestructura teórica y arquitectónica para el desarrollo de las artes, y que muchas veces es narrada cercana a un caciquismo cultural. Otro interesante caso con el que podríamos compararle (y que se abordará más adelante) es el de Helen Escobedo en su faceta artista-gestora que destacó por su gran habilidad y capacidad de formar comunidad como gestora dentro de espacios museístico importantes y formativos para la contemporaneidad del arte en México como el MUCA en los setenta y el crucial trabajo que realizó en el MAM de 1982 a 1984.[21]

Ahora bien, el otro catálogo existente proviene de la primera exhibición retrospectiva en Michoacán de Ana Pellicer presentada en el Centro Cultural Clavijero en 2010, que para ese entonces era uno de los recién inaugurados (dos años antes) espacios culturales que albergaban arte contemporáneo del estado de Michoacán. Dentro de este catálogo podemos encontrar una compilación de los textos que curadores, gestores culturales y artistas han escrito sobre su trabajo en diferentes momentos, entre los cuales podemos encontrar las plumas de Fernando Gamboa, Lily Kassner, Mercedes Iturbe, Juan Soriano, el mismo James Metcalf, Alain Joyffroy y Eduardo Matos Moctezuma. Cada uno escribe una breve reflexión sobre su trabajo, al estilo de texto de sala o de pequeña introducción al trabajo, donde no se llega a un análisis profundo, pero la mezcla de todos los comentarios genera un panorama de lectura de su obra general, hablando de algunas esculturas o contextualizando el trabajo de algunas otras, pero sin hacer una reflexión profunda y crítica.

[21] Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana & Universidad Nacional Autónoma de México, 2010).

Otro texto a revisar fue el libro biográfico *James Metcalf, verdadero hijo de Hefesto*,[22] autoeditado por James, Ana y el biógrafo de Metcalf, Roy Skodnick. En este volumen se reúne la investigación y reflexión escrita por Metcalf sobre el cobre y sus técnicas desde la antigüedad, hasta su proceso dentro de Michoacán. Incluye también un texto de Jorge Pellicer proveniente de la previa investigación del libro ya mencionado, *Artesanos del porvenir*. Así mismo, encontramos el trabajo biográfico que hizo Skodnick, además de un texto introductorio de Ana Pellicer y otro de cierre a modo de tributo del artista Mel Chin.

De esta compilación de textos me interesa resaltar el de Skodnick, que, en la parte biográfica de las etapas creativas del artista, y al abordar el momento cuando Metcalf llega a Santa Clara, no menciona a Ana en particular. Esto puede ser porque ya en textos que le preceden se habla del tema, pero me parece una omisión importante con respecto a género, raza y clase. Me parece notoriamente misógina y eurocentrista la importancia que da al resaltar su contexto artístico europeo, todas sus relaciones amorosas (muchas con lujo de detalle y diversas anécdotas) y laborales y no hablar del periodo que fue más decisivo en su carrera como un acompañamiento de vida y obra en conjunto con la artista Ana Pellicer.[23] Más bien orilla la atención al gran develamiento que Metcalf tiene al sufrir un desencanto con el sistema mercantil del arte y su decisión de tomar distancia de ese medio.

Skodnick escribe: "Entendía la necesidad de alejarse totalmente del medio del arte, en forma voluntaria, con el fin de trabajar con los artesanos y para la gente de Santa Clara, para producir objetos útiles y para regresarle al arte una función social útil."[24] Esto se inserta en un cambio interesante también en la forma de comprender los procesos artísticos acorde con la contemporaneidad y los cambios políticos, sociales y culturales que conllevan el fin de la década de los años sesenta y principios de los setenta.

---

[22] James Metcalf, Ana Pellicer y Roy Skodnick, *James Metcalf, Verdadero hijo de Hefesto* (México: Litoprocess. 2014) 191.

[23] Para leer más sobre parejas que han colaborado y su historia debe ser leída en conjunto y un acercamiento muy completo y con visión de género es el recopilado por Dina Comisarenco. Véase Dina Comisarenco Mirkin (coord.) *Codo a codo: parejas de artistas en México*,(México: Universidad Iberoamericana, 2013.)

[24] Metcalf, Ana Pellicer y Roy Skodnick , *James Metcalf…,*171.

Por último, comentaré el texto de sala presentado en la primera exhibición individual de Ana Pellicer en la galería mexicana House of Gaga en 2017, donde sólo se explica brevemente el contexto de las piezas y se aporta una breve semblanza de la artista. Su contraparte un poco más interesante es la crítica a dicha exhibición dentro del foro digital especializado en crítica de arte contemporáneo, *Hyperallergic*[25], donde el periodista y crítico independiente Devon Van Houten Maldonado escribe una reseña con una visión mucho más contemporánea y mordaz: sin embargo, también alude al extractivismo cultural en una lectura superficial de los intercambios y diferentes capas interpretativas.

Con este repaso general, me aventuraría a concluir que la problemática y tensa relación que ha existido entre categorías como arte - artesanía o *high art* - arte popular es lo que ha mantenido al margen que historiadores del arte aborden este tipo de materialidades. Esto ha posibilitado y ha abierto el campo a la antropología, etnología y sociología a que aborden estas temáticas con análisis que se alejan del análisis estético y crítico del sistema del arte, y sin embargo, se posibilitan dentro de las estructuras del mundo del arte contemporáneo (que funcionan en otros códigos y requieren mucha especificidad) y se nutren de una diversidad de lenguajes, materialidades y producciones conjuntas.[26] También me parece importante resaltar que es posible releer textos y sucesos desde diferentes posturas y de esta forma las producciones, así como las interpretaciones están en constante movimiento, remodelamiento y reinterpretación.

IV. Ana Pellicer, traslados y sus implicaciones.

En la cultura y el arte en México podemos hablar de un centralismo dominante, desde donde todos los movimientos y políticas culturales se gestan y se activan. Los circuitos y

---

[25] Devon Van Houten Maldonado, "A Mexican metalworker´s colossal jewelry for the statue of liberty," hyperallergic.com, September 6, 2017, https://hyperallergic.com/398846/a-mexican-metalworkers-colossal-jewelry-for-the-statue-of-liberty/.

[26] Ticio Escobar tiene una interesante perspectiva que integra el arte indígena y arte popular dentro del arte contemporáneo. Véase: Ticio Escobar, *Contestaciones arte y política desde América Latina : textos reunidos de Ticio Escobar 1982-2021*,(Buenos Aires: CLACSO, 2021).

sistemas del arte suceden, fluyen y generalmente se dialogan y mercan, desde La Ciudad de México. En algunos otros momentos de la historia, podríamos hablar de satélites que generaron discursos de identidad como es el caso de Michoacán a finales de la década de los años treinta (caso que revisaremos más adelante) o más contemporáneamente, el caso de Monterrey de finales de los años ochenta y noventa, donde resurge un enfoque por "lo mexicano" en la pintura y el arte.[27] Pero, en cualquier caso, el centro siempre ha pesado demasiado y los generadores de los discursos culturales, investigaciones, tendencias y debates de época de uno u otro modo deben pasar por el centro.

En este capítulo quiero trazar los viajes, vueltas y posicionamientos que Ana Pellicer debió efectuar para mostrar y poner en relación su trabajo como artista en el contexto cultural del país. Con ello entenderemos como tuvo que salir del centro del país para encontrar su voz artística y propiciar su producción, así como también tuvo que salir de la comunidad de Santa Clara para tener mayor visibilización de su trabajo en un entorno internacional.

Ana Pellicer nació en Ciudad de México en 1946, proveniente de una familia privilegiada y culta, con integrantes que se destacaron tanto en la poesía y la política nacional, como en las artes escénicas. Dado su contexto familiar, gozaba de cierta apertura para dedicarse a la creación, aunque es interesante mencionar que sus primeros estudios fueron en el campo de la Psicología, donde cursó la carrera en la Universidad Iberoamericana a principios de los años sesenta.

Para mediados de la década de los sesenta viajó a Estados Unidos en compañía de su nuevo y joven marido, quien era estudiante de Medicina e iba a estudiar un posgrado. Se establecieron por tres años en la ciudad de Nueva York y en su estancia ahí, estuvo siempre en contacto con los museos de la ciudad, situación que abrió todo un campo de posibilidad para su vida. Con ayuda de su familia política ingresó a estudiar de lleno artes plásticas en The Arts Students League y después en The New School.[28]

---

[27] Olivier Debroise, *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018)
[28] Entrevista a Ana Pellicer el 19 de septiembre de 2022 en su casa-estudio en Santa Clara del Cobre, Michoacán.

Esta experiencia le brindó toda la capacitación y lenguaje clásico del arte, aprendiendo desde grabado y dibujo, así como pintura, aunque también se encontró con todo un nuevo lenguaje que estaba cambiando el arte en la década de los sesenta. De regreso en México y en busca de conocer más sobre distintos materiales con los cuales pudiera experimentar en el país y sobre todo para encontrar un lenguaje plástico propio, buscó la ayuda del artista estadounidense James Metcalf, el cual conocía previamente pues había sido su cuñado.

Metcalf se encontraba haciendo investigación y producción en Santa Clara del Cobre, Michoacán.[29] Pellicer viaja a Santa Clara por primera vez en 1968 para conocer el taller y el trabajo que estaba desarrollando Metcalf. Ella decide quedarse por una temporada y él la recibe como aprendiz y estudiante. Pellicer lo describe de la siguiente manera:

> Me aceptó en su taller y empezamos a trabajar aquí con el grupo de gentes y empecé a trabajar con los indígenas de aquí, los purépechas, los cobreros y así aprender al ver como trabajaban todos. Así aprendí, primero una técnica tradicional del cobre que para estas fechas existe, pero no tanto, porque se ha industrializado mucho. En ese tiempo empecé a trabajar principalmente, como una ayudante de Jim y él capacitaba, tanto a ellos (artesanos) como a mí en otras técnicas. Aprendimos muchas cosas juntos, como que los cobreros se hicieron los cobreros artesanos y yo me hice una artista al mismo tiempo.[30]

Después de un tiempo de aprendizaje y colaboración, su relación se estrechó y se convirtieron en pareja sentimental. En ese tránsito, Pellicer empezó a desarrollar sus propios proyectos como artista. El primero y tal vez más conocido fue la escultura de *La Máquina*

---

[29] La investigación de Metcalf fue profunda y como una decisión de enfoque y espacio dentro de este ensayo no me detendré a ahondar en su trabajo. Metcalf nacido en Nueva York en 1925 era un artista especializado en orfebrería y escultura. A finales de los años sesenta, encuentra en París un entorno en declive dentro del arte moderno y decide abandonar el mundo comercial del arte y su carrera en Europa, primero va a Nueva York y establece su estudio ahí, recibe una invitación para exponer en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México en 1966, al venir al país descubre otros modos de producción, es así como llega a vivir a Santa Clara del Cobre, lugar reconocido desde tiempos prehispánicos por el trabajo en cobre. En 1967, Metcalf propone hacer el pebetero olímpico de cobre para la apertura de los Juegos Olímpicos de 1968.

[30] Entrevista en el estudio de Ana Pellicer en Santa Clara del Cobre, 14 de septiembre de 2022.

Enamorada, que para el año de 1975 fue presentada por Fernando Gamboa como parte de la colección de esculturas de gran formato en los jardines del Museo de Arte Moderno de La Ciudad de México. Esa pieza surgió como una invitación del exitoso empresario mexicano Carlos Trouyet y su hijo que construirían una nueva oficina de industriales, entonces comisionaron la obra a la artista. En entrevista, Pellicer lo recuerda así: "cuando Trouyet presentó la obra le gustó mucho a Bellas Artes y entonces dijo, hay que donarla y ellos aceptaron la donación, me hicieron parte de la nueva ola. Y así fue cuando empecé a tener todos los contactos al hacer esto."[31]

Esa pieza marcó el inicio de la carrera artística-comercial de Ana Pellicer. Pero la inserción de la artista en los talleres de orfebrería, así como en el pueblo mismo, fue complicada. Primero porque se trataba de una mujer independiente; esto se notó sobre todo en la realización de esa primera obra escultórica monumental, donde colaboró con siete maestros artesanos de la comunidad, usando la técnica purépecha de la fundición y la forja del bloque macizo de cobre. Aunque ya había un antecedente de una obra de gran formato con el pebetero olímpico de Metcalf, "esta ocasión era la primera vez que se fundían en el pueblo 300 k de cobre, que no tendría un fin utilitario, sino que se transformaría en un objeto artístico."[32] Esto brindó todo un nuevo panorama de cómo entender el cobre dentro de la comunidad y ver los alcances de la técnica trabajada.

Para Pellicer era importante esta comisión, pues le brindó la posibilidad de mostrar lo aprendido, pero también de hacer en su primera pieza una fuerte declaración sobre su acercamiento al arte más contemporáneo, donde había un interés de la artista por hablar de desconectarse un poco del trabajo automatizado y con máquinas para conectar más con la sensibilidad, la vulnerabilidad y la creatividad.

Con *La máquina enamorada*, Pellicer buscó encontrar una esencia dentro de la máquina, en la estructura de la escultura que no asemeja ninguna relación con alguna máquina conocida, sino que alude más a formas orgánicas. La artista incluyó numeraciones digitales

---

[31] Entrevista en el estudio de Ana Pellicer en Santa Clara del Cobre, 14 de septiembre de 2022.

[32] Pellicer, *Artesanos…,* 73.

insertadas en las formas naturales y redondeadas contraponiendo lo utilitario con lo conceptual y lo sensible, el avance tecnológico con la experiencia y sensibilidad de amar.

Ella misma estaba encontrando en este nuevo camino una posibilidad de vida, de cercanía y amor junto con Metcalf. "La realización de dicha pieza reforzó la relación entre ambos artistas y la comunidad, abriendo la confianza de los artesanos hacia la búsqueda de nuevas experiencias".[33] Me interesa mencionar esta primera pieza pues es el primer momento en el cual ella se asume como artista, con procesos creativos y productivos claros y con una legitimación dentro del sistema museístico y cultural de la Ciudad de México.

Así pues, podemos ver en este primer ejemplo, la operación que tuvo que hacer Pellicer de primero ir a estudiar al norte global y capital central del arte como lo era Nueva York en los años sesenta. Después salir del centro de México y su contexto, para entrar dentro el trabajo de una comunidad en Michoacán y volver a salir para poder entrar dentro del sistema museal y de mercado, donde encontró una mayor legitimación individual. Aunque más adelante veremos, no estuvo inserta directamente en ningún movimiento artístico del centro del país o grupo de artistas que estuvieran colaborando, dialogando y presentando su trabajo conjuntamente en galerías y museos en esas épocas.

Para ese momento, Pellicer estaba con toda su atención centrada en desarrollar una experiencia educativa sustentada en la comunidad y que había tenido un antecedente directo en 1972 con la creación del La Casa del Artesano en Santa Clara del Cobre bajo una asociación civil dirigida por seis de los maestros cobreros de donde surgieron varias obras colectivas, como un mural de gran formato para el vestíbulo del Teatro dentro del Centro de Convenciones de Acapulco de 1973 y el Escudo Nacional para el Salón de la Constitución en el Palacio Nacional. Bajo esa primera experiencia de trabajo y aprendizaje comunitario se obtuvo el primer 1er Premio en la Feria Nacional de la Plata de Taxco, resultando ganador Etelberto Ramírez[34], situación que es importante, pues pone en diálogo el trabajo de los artesanos cobreros de Santa Clara con otras regiones que habían llevado la delantera en esa

[33] Pellicer, *Artesanos…,* 73.

[34] Pellicer, *Artesanos…,* 42.

rama del arte popular. También durante esa época, solicitaron recursos a la Dirección General de Culturas Populares para la compra de maquinaria industrial para el aprendizaje de nuevas técnicas y tecnologías avanzadas.

Para 1976 Ana Pellicer y Metcalf recibieron el apoyo de la Secretaría de Educación Pública para fundar la Escuela de Artes y Oficios, primero bajo el nombre de Centro de Acción Educativa No. 67 de Santa Clara del Cobre. Aquí debemos notar una bifurcación interesante en su proceso, pues Pellicer tuvo que fungir como funcionaria pública, con una visión más administrativa, cuestión que a veces se deja de lado o no es tomada en cuenta en las labores artísticas, pero implica un trabajo importantísimo para crear caminos económicos y de creación de institución que activan las políticas públicas de una sociedad.[35]

El uso de nuevas herramientas y mayor información sobre técnicas más modernas abrió camino para incluir a las mujeres dentro de la actividad productiva y creativa, pues anteriormente no habían formado parte de la producción artesanal, más que en labores de limpieza y venta. Esto dejó el campo libre para que ellas pudieran experimentar en piezas más pequeñas y de mayor cuidado donde no se necesitaba la fuerza extrema; es así el caso de la joyería, además de que era un campo fértil y nada explorado por los cobreros hombres, hecho que facilitó la bienvenida de la idea, pues no generaba competencia directa.

Este énfasis fue iniciativa de Ana Pellicer, pero me parece que también su participación siempre activa como productora artística inspiró y generó apertura para algunas mujeres dentro de la comunidad, y, sobre todo, empezó a generar referente en la comunidad de mujeres de Santa Clara a la cual pudieran acudir para imaginarse formas de acción y de vida posibles.

Otro momento donde Ana Pellicer mostró que tenía una gran capacidad como una artista que estaba desafiando varias concepciones desde el trabajo del material, así como involucrando algunas formas de elaborar su discurso artístico más conceptualmente, tiene

[35] Graciela De la Torre, Ana Garduño eds., *Agentas Culturales del Siglo XX. Desafíos de una gestion.* (México: UNAM, IIE, 2023),18, Kindle.

que ver con una exhibición que hizo en 1986 en Nueva York, donde parte de la idea de generar varias joyas para conmemorar el centenario de La Estatua de la Libertad en dicho estado. Más adelante ahondaremos en esta obra en particular.

Es hasta el año 2010 que tuvo su primera exhibición retrospectiva dentro del estado de Michoacán. El recinto que acoge su muestra, El Centro Cultural Clavijero, presenta una selección de su trabajo que por más de cuarenta años había realizado en Santa Clara del Cobre. Para finales de ese mismo año Pellicer recibe el Premio Estatal de Artes Eréndira, que busca reconocer el talento y trayectoria de creadores michoacanos, siendo ella la primera mujer en recibirlo.

La carrera de Ana Pellicer dio un giro importante cuando empezó a ser representada por la galería de arte contemporáneo House of Gaga en La Ciudad de México en 2015, después de la muerte de James Metcalf en 2012. De este modo su trabajo es revisitado y reimpulsado dentro de otro contexto y otras formas de mostrar el arte como son las ferias de arte y las bienales y pudiendo por fin, ser su propia obra el centro de la conversación.

De esta forma podemos cuestionar los trayectos que Pellicer ha tenido que seguir para poder desempeñar su trabajo y práctica artística, encontrando un fuerte vacío estructural, pedagógico y sobre todo de mercado artístico local que ha propiciado que tanto ella como las nuevas generaciones tengan que buscar y formar parte de otros circuitos.

Se empieza a dibujar un problema específico que es la falta de un sistema de arte contemporáneo local sano en Michoacán, donde todos los participantes puedan activar su propia parte y así movilizar y generar posibilidades económicas sustentables, así como espacios propicios para su profesionalización, acercamiento, discusión y consumo. Es importante también la creación de referentes y ejemplos de acción y producción que ayudan a que artistas más jóvenes puedan observarse y autoevaluarse con respecto a otros.

Aquí es interesante empezar a pensar en preguntas como: ¿Qué tipo de arte y sistema se genera en un lugar donde el estado busca promover un arte más conservador y apegarse a la tradición y la creación de arte popular y artesanías entendida como la creación de artefactos de venta al turismo? ¿Qué pasa con los agentes culturales que tienen que tomar varios roles

para poder activar algo de ese sistema, dedicándose a una labor poco visible y de extremo agotamiento que termina por socavar la energía de las y los artistas que buscan crear? No es que no existieran espacios artísticos, escuelas de arte y museos; la pregunta a levantar sería ¿cómo se desarrollaron las formas de representación y sus políticas públicas sobre legados históricos con cargas muy pesadas y difíciles de deconstruir? Para ello resulta importante revisar en el siguiente capítulo las bases y antecedentes de algunos de esos legados y entender cómo Michoacán fungió como un modelo local que homogeneizó la idea de lo típico nacional y cómo esa idea se mantuvo por varias décadas y con algunas herencias que llegan hasta nuestro presente.

V. Michoacán y la invención del ideario moderno a través de las artes populares.

Una vez terminado el periodo bélico y de reestructuración que implicó la Revolución Mexicana, los primeros años del siglo XX se centraron en una contienda ideológica por cómo se debía representar México como nuevo estado-nación. Los intelectuales que formaban parte del nuevo proyecto de nación encontraron en el arte popular un camino para replantear la estética nacional y su representación.

Retomaré el estudio exhaustivo que presentó Rick A. López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution*[36] donde levantó algunas de las preguntas centrales que dichos pensadores se debatían en definir: ¿Qué era lo verdaderamente mexicano y cómo se veía y representaba el arte mexicano? Intelectuales como José Vasconcelos con su *Raza Cósmica* empezaron a plantear algunas de las ideas donde se celebró la unificación o mestizaje como camino hacia el futuro. Desde el punto de vista de López, es el antropólogo Manuel Gamio con su libro *Forjando Patria* el que argumentó más profundamente sobre cómo un gran sector de la población del país, como lo fue el indígena, nunca había sido integrado ni tomado en cuenta. Gamio escribió con gran convicción que

[36] Rick A. López, *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution.* (Durham: Duke University Press, 2010) Kindle.

para que el país pudiera lograr estabilidad y modernización, México necesitaba una integración y transformación, sobre todo en términos culturales, y esa integración sólo podría alcanzarse con la "fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales".[37]

Ahora bien, desde el frente de las producciones artísticas nacionales hegemónicas que se habían servido del lenguaje y el imaginario del arte popular se generó una cierta mancuerna creadora de rasgos identitarios homogeneizantes que ayudaron a justificar la política entrante de la posrevolución. Este movimiento de marcación y agenciamiento de símbolos, formas y materiales sirvió para que el estado mexicano utilizara a su favor la idea de inclusión y de reconstrucción, creando un punto en común de todos los sectores involucrados en la lucha a pesar de todas las desigualdades persistentes, sin embargo, esto propició una fachada folclorizante que prevaleció por décadas.[38]

Podemos encontrar algunos ejemplos en las posturas estético-políticas de los años veinte en adelante y sobre todo un antecedente de integración con las líneas y formas que cobrarán interés como lo fueron las Escuelas de Pintura al Aire Libre y más adelante el Método de Dibujo Best Maugard,[39] que se basaba en la simplificación de formas y el uso de motivos decorativos tradicionales de las culturas indígenas mexicanas. Best Maugard identificó siete elementos básicos de diseño que, según él, eran comunes en el arte popular mexicano y en diversas culturas a lo largo de la historia, identificando así la línea recta, línea curva, círculo, semicírculo, línea en zigzag, espiral y ondulación.[40] Según lo escrito por Best Maugard,

---

[37]Manuel Gamio, *Forjando Patria* (México: Porrúa Hermanos, 1916), 325.

[38] Esta idea se ahondó en la exhibición y el catálogo de la muestra *Facturas y Manufacturas de la Identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana,* presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en el año 2010, para los festejos del bicentenario de la independencia y bajo la curaduría de Mireida Velázquez.

[39]Karen Cordero Reiman, Ensueños artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México 1920-1930 en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960. (*México: Museo Nacional de Arte, 1991), 53-65.

[40] Adolfo Best Maugard, Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano,(México: SEP, 1923).

cualquier conjunto de formas complejas o cualquier diseño decorativo, podía derivarse de estas siete formas básicas. Su método enfatizaba la importancia de estos elementos como componentes fundamentales del diseño artístico, promoviendo la creatividad y la expresión individual mediante su combinación y variación.

Justino Fernández comenta sobre una reimpresión del método Best Maugard que se publica nuevamente en 1964 lo siguiente:

> Best Maugard hizo oportunamente sus propias investigaciones en el arte popular, y como era un agudo observador, artista e intelectual, logró un buen éxito con su *Método de Dibujo* título al que no por casualidad agregó lo siguiente: *Tradición, resurgimiento y evolución del Arte Mexicano*, que expresa bien la intención de resurgir de la tradición para evolucionar hacia una nueva época moderna.[41]

Dichas estrategias atisbaban la importancia de la innovación desde la pedagogía y abogaban por la pureza de la emoción intuitiva y claridad de la inocencia del pensamiento infantil que llevaba de forma primitiva a mostrar lo verdaderamente mexicano.

Todavía algunos años más adelante, desde el punto de vista de la educación, Moisés Sáenz, junto con un equipo de etnólogos como Carlos Basauri y economistas como Miguel Othón de Mendizábal, emprendió proyectos de integración en comunidades indígenas. Uno de estos ejercicios fue en la comunidad de Carapan en Michoacán en el año de 1932. El propósito de dicho trabajo de campo era generar la información y análisis necesario para que pudiese traducirse en recomendaciones al gobierno para de ese modo lograr una pronta y fluida incorporación del indígena a la idea de nación que se estaban proponiendo.

Saénz describe el motivo del proyecto de la siguiente manera:

[41] Justino Fernández, 1965. «Método De Dibujo, De Adolfo Best Maugard». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 9 (34):pp. 111-112. https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1965.34.805.

> Se pretendía, en efecto, crear un instituto de estudio y de investigaciones de orden etnológico y, más ampliamente, sociológico, y a la vez poner en juego un programa de acción tendiente a culturizar al indio y a mejorar sus condiciones de vida y a lograr la integración de las comunidades al conglomerado social mexicano.[42]

En el libro sobre dicha experiencia pedagógica, etnológica y social de Carapan, describe una junta donde él y sus colaboradores se preguntaban por el título del programa que estaban por comenzar y enumera las posibilidades de la siguiente manera:

> «Estación de incorporación», «Estación de incorporación indígena», «Estación de incorporación del indio»: variantes de estilo. Pero luego proponíase: «Instituto social rural», «Instituto de investigaciones indígenas», «Laboratorio de sociología indígena», que denotaban conceptos diferentes. Conocíamos las Misiones Culturales y lo que planeábamos era una suerte de misión cultural permanentemente asentada en comunidades indígenas, pero precisamente porque las «misiones» habían adquirido una fisonomía muy suya, queríamos nombre distinto para lo nuestro.[43]

Me parece relevante mencionar la diversidad de títulos que idearon para este programa, pues deja ver claramente cómo un universo de palabras y conceptos etnográficos y sociales de nuevas tendencias buscaban unificación entre la nación, lo rural y lo indígena, aunado a la creación de una institucionalidad que se estaba construyendo. Finalmente lo llamaron "Estación Experimental de Incorporación del Indio". Dicho programa no fue tan permanente como imaginaban, pero la relevancia de cambiar el punto de enfoque y trasladarse y trabajar por varios meses desde y dentro de la región y con la comunidad ya era significativo, sin embargo, quedó en experimento, como su nombre lo decía.

---

[42]Moisés Sáenz, *Carapan* (Pátzcuaro: CREFAL, 1992),38, https://crefal.org/wp-content/uploads/2023/06/carapan.pdf.

[43] Sáenz, *Carapan…,* 37.

Volviendo a la integración estética, es relevante pensar en la inauguración de la Exposición de Arte Popular para festejar el Centenario de la Independencia, que fue abierta a finales de 1921 y organizada por los artistas Roberto Montenegro, Jorge Enciso y el Dr. Atl (Gerardo Murillo), por encargo de Alberto J. Pani quien fungía como Secretario de Relaciones Exteriores en el gobierno del Gral. Álvaro Obregón.

Mireida Velázquez, investigadora y curadora de la exhibición donde se revisitó el suceso, escribe lo siguiente: "en el proceso de conformar sus grupos de apoyo, el Estado posrevolucionario convenció a diversos intelectuales y artistas mexicanos para participar en su proyecto de nación con el fin de solventar sus vulnerabilidades ideológicas y políticas a través de la probidad de muchos que, habían conformado la elite porfiriana."[44] Este fue un primer ejercicio donde se configuró un mapeo de algunas representaciones de objetos y algunas regiones específicas del país en aras de generar un amplio catálogo de formas y materiales que pudieran identificarse dentro de una estética nacional. Esta revaloración y resignificación de producciones populares, implicó un viraje importante para las elites culturales y económicas. Para los organizadores significó un trabajo titánico la selección y el hallazgo de las piezas a incluir, pues como comenta Velázquez:

> Debieron confrontar el hecho de que en el ámbito nacional los objetos culturales de origen popular no eran considerados piezas de arte y que sus productores no entraban en la categoría de artistas -de acuerdo con los parámetros de las categorías de la clase media y alta, más afines al gusto europeo de entre siglos- situación que dificultó sobremanera la definición de un cuerpo articulado de obras, que presentaran una muestra más amplia de la diversidad de manufacturas populares que se realizaban en México.[45]

---

[44] Mireida Velázquez, "Facturas y manufacturas de la identidad mexicana, el arte popular mexicano en 1921" en *Facturas y Manufacturas de la Identidad. Las artes populares en la Modernidad Mexicana* (México: MAM/INBA, 2010), 57.

[45] Velázquez, "*Facturas y manufacturas*" …, 61.

Esto significó también toda una nueva valoración y especialidad dentro de una generación de gusto y de mercado. Siguiendo la investigación de Rick López surge aquí un factor de gran importancia y es la relevancia que tuvieron una diversidad de agentes internacionales que ayudaron y colaboraron a esa consolidación y promoción de lo que implicaba la mexicanidad.[46]

Un grupo variado de personajes que por espacio no se profundizará en este ensayo, pero que son importantes de mencionar, colaboraron a la formación de esos discursos, esos imaginarios y esas materialidades, influyendo de diversas maneras. Ya sea organizando exhibiciones en el extranjero, creando revistas y promoviendo investigaciones y lecturas, o movilizando y creando un mercado para dichas producciones, figuras como Katherine Anne Porter, Frances Toor, Anita Brenner, René d'Harnoncourt, Fred Davis, William Spratling, Elizabeth y Dwight Morrow, y Ruth D. Lechuga, entre muchos otros intelectuales, pensadores y gestores, influyeron en la percepción local e internacional sobre lo mexicano. Esto me parece relevante, pues desde aquí podemos observar una tendencia en la que la visión externa contribuyó notablemente a revalorar ciertas interpretaciones y objetos, descubriendo en ellos joyas que antes no se apreciaban de igual manera.

Después de la exhibición para el centenario, hubo algunas otras importantes muestras tanto nacionales como internacionales. Pero la creación del Museo de Arte Popular marca un momento clave. Ana Garduño lo explica de la siguiente manera:

> La introducción de lo popular a un recinto museal, en tanto obra de arte, ocurrió al mismo tiempo que la plástica no popular: 1934, en el montaje inaugural del Palacio de Bellas Artes, instalado para operar como galería artística de la nación. Aquellos artefactos populares que ingresaron al museo –el templo para la nueva religión humanista y nacionalista por excelencia de los siglos XIX y XX– fueron seleccionados por el flamante director fundador del Museo de Arte Popular, el

[46] López, *Crafting Mexico …, ch*apter 3, Kindle.

pintor Roberto Montenegro, quien incluso adjuntó su colección privada a los acervos exhibidos, en calidad de donación.[47]

La investigadora explica como entrar dentro de la institucionalidad al presentarse en una sala de museo que sería, además, el recinto más importante para la nación en temas artísticos significaba también validar un gusto y volverlo de paso, mercable. Sin embargo, dejó de operar alrededor de 1948,[48] y refundado bajo otro nombre, pues Bellas Artes se reservaría al "arte culto." Garduño continúa diciendo: "a cambio, en 1951 se fundó el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP). Por esos años, ya había triunfado la noción de que la validez de lo popular residía en su condición de "patrimonio etnográfico" de México, sin alusión explícita a alguna valoración de tipo estética, aunque no se sustituyó el término arte popular de los discursos oficiales."[49]

Esta institución puso en evidencia las discusiones y dificultades que estaba generando el arte popular, su categorización y su gestión dentro del arte y los espacios museísticos. Veremos que, aunque al principio intelectuales y políticos pretendieron dar una voz más incluyente e influyente a los objetos manufacturados por grupos previamente discriminados y nunca antes tomados en cuenta, el enfoque se quedó precisamente en los objetos y no en los productores. Estos, una vez más, quedaron fuera, funcionando únicamente como moneda política en el discurso. Así, dichos esfuerzos se desvanecieron entre las disputas políticas y estéticas debido al álgido momento de reestructuración.

Ahora bien, para pensar en el análisis regional de Michoacán, podemos encontrar un reforzamiento de aquella primera estrategia. Lázaro Cárdenas desde el estado, afianzó la maniobra, primero como gobernador del estado (1928-1932) y luego como presidente del país (1934-1940). Con sus políticas públicas y culturales se puede trazar de nuevo un proyecto político que manejaba la idea de modernidad y progreso fomentando una serie de pensamientos que podemos ver, jugaron un papel importante en el fomento del arte popular,

---

[47] Ana Garduño, "El elitismo del arte popular" en *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana* (México: MAM/INBA, 2010), 26.

[48] López, *Crafting Mexico …,* chapter 5, Kindle.

[49] Garduño, "El elitismo …, 29.

donde representaciones y símbolos que se asocian a una vuelta a la raíz de lo mexicano caminan de la mano con los conceptos de modernidad y sobre todo de tecnología. Normalmente se asocia a esta modernidad un papel central de la Ciudad de México, pues desde ahí se amplificaban las reformas, pero una interesante vertiente de ello se accionó desde tierras michoacanas. Cárdenas encontró en la zona lacustre del estado y en especial en Pátzcuaro, un laboratorio abierto a una experimentación que cambiaría México. Quería desarrollar la región, introducir una nueva forma de economía basada en el turismo, implicando un programa comprometido a preservar la tradición, como diría Jennifer Jolly[50] a inventar la tradición.[51]

Esta atención brindó enfoque a que la zona tuviera un valor y un poder cultural alto, donde artistas nacionales y extranjeros tuvieran un soporte para mover ideas y representaciones de lo que era ser mexicano. La zona ya era un centro que aglomeraba el intercambio, el poder y la cultura purépecha, que claramente no es un invento de Cárdenas, pero que supo entender y operar esa carga cultural a su favor, de esa manera, moldeó a su favor el barro que ya estaba torneado. La diferencia estuvo en no dejarlo como una zona de élites, sino abrirlo a ser una zona de turismo en masa, idea, por cierto, que empezaba a cobrar importancia entre las clases medias, prometiendo tiempo de esparcimiento, pero también, la idea de cultura como mejora personal y social. Todo esto implicaba un amplio potencial para generar nacionalismo, en este sentido, se usó a la cultura y al arte como herramienta para enervar ese orgullo del estado-nación moderno que se necesitaba.

Todo esto se basó en una distinción de lo local como elemento clave de la modernidad, tomando en cuenta la singularidad de las formas de los indígenas y el mestizaje, sin embargo, nunca se dejó hablar al territorio y sus habitantes como un microcosmos, más bien la idea era adjuntarlo a ser parte de una constelación que sólo en apariencia estaba conectada y

[50] Jolly, *Creating Pátzcuaro…,* 44.

[51] El concepto de "inventar la tradición" se toma del libro *The Invention of Tradition* de Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

renombrada.[52] La hipótesis central trabajada por Jennifer Jolly sugiere que crear este centro que fue Pátzcuaro, involucró una vez más desde varios frentes las visiones académicas, políticas y populares.

Jolly sugiere que estas políticas públicas instituyeron una vía donde tanto artistas como intelectuales entendieron cómo podrían ser útiles para la nación, pero también, cómo la creación de un público haciendo turismo, visitando, reactivando y resignificando la zona simbólica y económicamente significaría, un cambio central hacia una nación y culturización de las masas.

De hecho, un estudio anterior al de Jolly ya destaca como central el turismo dentro de Michoacán para entender el desarrollo y enfoque que tuvieron las artesanías dentro del estado. Néstor García Canclini en el estudio que desarrolla de 1977 a 1980 en la ENAH y donde investiga y define categorías como cultura, cultura popular, artesanía, artesano y su relación con el capitalismo, trabaja específicamente con la comunidad de Patamban, Michoacán. Sobre el tema comenta:

> Michoacán, es uno de los estados con mayor desarrollo artesanal y afluencia de visitantes, permite apreciar claramente el impacto del turismo: en la producción de artesanías (cambios en el volumen y diseño), la circulación (crecimiento de intermediarios, ferias, mercados y tiendas), y en el consumo (modificaciones en el gusto de la población tarasca). Su fuerte desenvolvimiento pre y sobre todo poscolombino, resultado de múltiples estímulos internos (desde Vasco de Quiroga hasta Lázaro Cárdenas), nunca había experimentado un desarrollo tan acelerado como en las últimas décadas…Es evidente el papel clave jugado por el turismo.[53]

---

[52] Jolly, *Creating Pátzcuaro…,* 11.

[53] Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo,* (La Habana: Editorial Nueva Imagen, 1982), 99.

Aunque en ese ejemplo, Canclini se refiere más al contexto de finales de la década de los setenta, es posible trazar los indicios de dichas políticas públicas y cómo reverberaron a lo largo de las décadas.

Así pues, vemos como gracias a un grupo de colaboradores y pensadores que lo acompañaron en la creación de sus lineamientos, Cárdenas comprendió rápidamente que el arte popular ofrecía un vínculo valioso, similar al que se había aprovechado en la década de los veinte. Por ello, en 1936 ordenó la creación del Museo de Artes e Industrias Populares en el antiguo Colegio de San Nicolás de Hidalgo, fundado por Vasco de Quiroga. Esta visión y la elección del lugar son importantes, ya que se rescata la figura de Vasco de Quiroga como el primer benefactor y promotor de las producciones de los habitantes del territorio Purépecha. También es relevante el nombre elegido para el museo, pues al incluir "industrias" se alineaba con la idea de modernización presente en toda su gestión, destacando la labor industrial que podría implicar el trabajo artesanal, tanto como identidad cultural como medio de subsistencia mediante su comercialización.

El Museo abre sus puertas en 1938, bajo los fondos del Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos para crear una colección especial con piezas de la región y operado bajo un patronato hasta 1942 que después pasó a manos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La museografía recordaba un poco a la selección amplia de la exhibición del Centenario, y promovía la creación de un gusto específico para que cualquier persona, en cualquier hogar pudiera incluir y desear los objetos ahí presentados, mostraba escenificaciones de cocinas tradicionales a la vez que en otras salas se hacía uso de mamparas para mostrar piezas antiguas y modernas.[54]

El trato que se les dio a dichas artesanías, como lo mencioné antes, sobre todo desde un punto de vista de industria popular creó tensión con las producciones más lentas y cuidadas de un trabajo artesanal, pues privilegiaba estrategias y prácticas de producción que fueran de bajo coste, que pudieran venderse en masa como recuerdo para los deseosos turistas que ansiaban llevar el recuerdo de lo que habían visto. Dicha tensión ha prevalecido por décadas

[54] Jolly, *Creating Pátzcuaro…,* 158.

y ha creado una confusión entre lo que significa artesanía, arte popular, arte indígena, y hasta tradición misma.[55]

Resulta importante mencionar que este recinto aún mantiene sus puertas abiertas al público, con algunos intervalos temporales de cierre donde se hicieron restauraciones al inmueble, a la colección y a la narrativa. Interesante y significativo momento que esta reestructura haya sucedido justamente para los festejos del Bicentenario de la Independencia, en el año 2010.[56] Podríamos atribuir la larga vida del museo a la carga simbólica mencionada a lo largo del ensayo. El impulso institucional cardenista representa para los michoacanos una herencia a destacar y celebrar, pero de la cual no pueden escapar.

Esa herencia de la que hablo se puede entender mediante el ejemplo revisado por la investigadora Jolly, con la creación de dos murales que el mismo Lázaro Cárdenas le encomienda al artista Ricardo Bárcenas. Fueron realizados en 1937 en lo que fuera un antiguo convento agustino, ahora reconstruido como un Teatro aún llamado "Emperador Caltzontzin."[57]Ambos murales activan una mirada doble, uno habla sobre la industria y la modernidad y su contraparte habla de la preservación de lo tradicional, lo regional en contraparte con lo nacional, una especie de pasado y futuro mezclado en armonía para entender el presente.

En el mural *El Plan Sexenal* se anunciaba un país proyectado al futuro a partir de las reformas tan importantes que estaba impulsando Cárdenas en materia de industria, campo, economía y educación, en el mural *Industrias de Michoacán*, por el contrario, reflejaba una agenda regional proyectada al pasado a partir de las diferentes artesanías creadas en la región.

---

[55] Para leer más sobre esas tensiones y prácticas, véase Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo,* (La Habana: Editorial Nueva Imagen, 1982).

[56] En esta reestructura, se cambió el nombre a Museo de Artes y Oficios y se elaboraron nuevos guiones curatoriales a cargo de las investigadoras Aída Castilleja González y Catalina Rodríguez Lazcano para la exposición permanente. El proyecto museográfico correría a cargo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia. "El museo de Artes y Oficios. Un enfoque etnológico", Consultado en mayo 1, 2024, https://lugares.inah.gob.mx/es/inicio/opinion/13582-el-museo-de-artes-y-oficios-un-enfoque-etnol%C3%B3gico.html?lugar_id=

[57] Jolly, *Creating Pátzcuaro…,* 142.

La referencia a que ambas son presentadas como trabajo dignificante es interesante y aquí vemos un intento del artista por lograr representar la premisa de que el Estado mexicano moderno era capaz de conciliar las contradicciones y oposiciones que amenazaban a polarizar las divisiones del país.

Una vez más, retomaron la idea de una utopía de un país unificado que fuera a la vez moderno y tradicional. Esta idea de utopía también fue adoptada por Vasco de Quiroga durante el período colonial, dando origen a una forma inicial de autosustentabilidad para los pobladores purépechas. Quiroga fomentó la identidad y la activación de la región mediante la asignación de oficios y artes específicas a cada población. Esa misma idea de que los herederos directos de poder representar la esencia original de lo mexicano a través de su interpretación ya fuera en barro, textil o algún otro medio, se alargó de manera perjudicial en mi opinión, pues se les invistió a los grupos originarios como custodios y preservadores de tradiciones inamovibles, herederos de una "identidad" que hay que mantener a capa y espada sin mucho espacio para nuevas voces o nuevas técnicas o simplemente abordar creativamente problemas estéticos y materiales.

En el texto "El elitismo del arte popular", que ya se mencionó antes, Garduño marca varios periodos importantes para la contemporaneidad del tema, y puntualiza que la separación entre el arte considerado culto y el no culto se estableció cuando el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares (MNAIP) quedó bajo la gestión del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional Indigenista (INI), que había nacido en 1948. Esta equiparación entre lo indígena, lo rural y lo popular creó confusión en la producción mestiza rural e indígena urbana. El MNAIP fue complementado por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) en 1974, en los dos casos aún se podía ver reflejada la visión del Dr. Atl desde 1926. A pesar de su éxito inicial, el auge del arte popular declinó con el tiempo, especialmente en los años setenta y ochenta. Otro museo que nace con esta vocación en 1982, el Museo Nacional de Culturas Populares, aunque con nuevas perspectivas nutridas por el etnólogo y antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, y que aún tiene sus puertas abiertas, no continúa con el mismo ímpetu. El cierre del MNAIP durante la gestión de Ernesto Zedillo marcó el fin de una era en la que el arte popular tenía un estatus artístico y un fuerte

apoyo institucional. Es hasta 2005 que revive una nueva iniciativa del Museo de Arte Popular, pero en la visión crítica de Garduño, sufre de un desgaste y debilidad dentro de las políticas públicas y los discursos actuales. [58]

Como se puede ver es un panorama complejo y que lleva más de cien años en disputa, definición, conceptualización y activación de política. Aún hoy es complejo definir todas las categorías y su infinidad de posibilidades, Victoria Novelo discute sobre las categorías específicas de artista y artesano y dice:

> Son los que unos llaman artesanos, otros artistas, otros alfareros, otros tejedores o talladores, depende de quién los denomine y qué criterio use. Comúnmente, la sociedad occidental los llama artesanos por su manera de trabajar, aunque entre ellos haya verdaderos artistas creadores que tal vez no se ajusten a los cánones de la academia, ni en sus modos de aprendizaje, ni en sus modelos. Este tipo de valoraciones generalmente no existen en el ámbito local donde viven y trabajan los artesanos; la sociedad local reconoce el trabajo bien hecho y distingue al productor como el especialista local en su oficio, que puede ser también una familia o todo un barrio.[59]

Para ir cerrando este capítulo quiero resaltar que tanto en la catalogación y muestra de la exhibición de 1921 como en el mural de Bárcenas, no se pueden encontrar los objetos de cobre producidos en Santa Clara del Cobre dentro de la categoría "arte popular". Esto me hace formular la siguiente pregunta ¿Fue gracias a que no estaba "resguardada" como parte de las sacras artesanías que hubo campo para experimentar con el material y las formas dentro de la experiencia educativa y creativa que tuvo Ana Pellicer en Santa Clara del Cobre? Esto se podrá pensar a lo largo del siguiente capítulo, para entender cómo esto propició la apertura de una vía por lo menos pedagógica, así como de innovación tecnológica y creativa, artística, así como inclusiva en esa región de Michoacán.

---

[58] Garduño, "El elitismo del…, 29.

[59] Victoria Novelo, "Ser Indio, Artista Y Artesano en México", Espiral, vol. IX, núm. 25, septiembre-diciembre, 2002.https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13802506 consultado 14 de mayo 2024.

VI. La comunidad de Santa Clara del Cobre y los proyectos pedagógicos de La Escuela de Artes y Oficios CECATI 166, Adolfo Best Maugard.

Como hemos visto hasta aquí, la concepción de lo que ha sido y en lo que se ha convertido la cultura, ha variado con el tiempo y desde dónde se mire. A lo largo de la historia encontramos diferentes maneras a veces contrapuestas de abordar, analizar y entender las producciones simbólicas de una colectividad. Lo que queda claro es la atención central que, para las ciencias sociales, los estudios culturales y visuales o la historia del arte tiene este concepto.

Retomando el planteamiento de John B. Thompson de repensar y aportar a la idea de cultura a través de lo que él llama la concepción estructural de la cultura,[60] en la que amplía la óptica sobre el carácter simbólico de los fenómenos culturales y cómo estos se insertan en contextos sociales estructurados, podemos reconsiderar los intercambios y entrecruces que genera la cultura de una sociedad. A partir de algunas de estas ideas, podemos analizar el caso específico de las experiencias educativas de Ana Pellicer en la comunidad de Santa Clara del Cobre, Michoacán.

Teniendo en cuenta el panorama previo que se expuso en el capítulo anterior donde pudimos observar la gestión de estrategias estatales que generaron no sólo infraestructura sino sentido identitario unificador, podemos entender cómo los campos de interacción se activan y empiezan a circular diferentes intereses, recursos o lo que Thompson llama capitales, es así como la maquinaria estructural empieza a trabajar y fomentarse un capital económico, capital cultural y capital simbólico importante.

Primero revisemos brevemente el contexto de Santa Clara del Cobre, aunque este no es un estudio etnográfico ni monográfico de la localidad, es importante entender el territorio particular, pues es un ejemplo de una comunidad que conservó ciertas formas en sus

[60] John B.Thompson y Linda Fantinati, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002) 202.

tradiciones desde una época pre-colonial y donde se fue elaborando una actividad artesanal desde entonces, dándole carácter e identidad a la comunidad.

Santa Clara del Cobre es parte del Municipio de Salvador Escalante, para el censo local de 1966 se podían contar 4932 habitantes en contraposición con el más reciente censo de 2020 donde registraron 16,748 habitantes siendo ésta la localidad más poblada y de los cuales 48,9% son hombres y 51,1% son mujeres. Es interesante observar que actualmente sólo un 0,07% habla alguna lengua indígena. Junto con Pátzcuaro, Quiroga y Tzintzuntzan, poblaciones lacustres muy cercanas, Santa Clara está vinculada a diversas actividades comerciales en crecimiento. En Santa Clara del Cobre, el 81.5% de la población ocupada, labora en los sectores de la producción artesanal y la comercialización de productos de cobre, principalmente para exportación; sólo el 9.8% de la población ocupada se desempeña en actividades del sector primario, en donde destaca la agricultura y las actividades forestales (aserraderos).[61]

Michoacán, o Mechoacán, fue parte del antiguo imperio tarasco o p'urhépecha, que se extendió por el Occidente de México. En el siglo XIV, el Canzonci Taríacuri unificó pequeños señoríos, dividiendo el reino en tres partes antes de su muerte: Pátzcuaro para su hijo Hiquingaje, Ihuatzio para su sobrino Hirepan y Tzintzuntzan para su sobrino Tangaxoan I. El cobre era un recurso valioso utilizado en las tres regiones para crear herramientas y objetos de joyería suntuosa.[62]A finales del siglo XV y principios del XVI, la región lacustre se convirtió en un centro político y religioso bajo el gobierno de Tangaxoan II, con Tzintzuntzan como capital principal, hasta que fue sometida por Nuño de Guzmán.

---

[61] Panorama socio democrático de Michoacán de Ocampo,INEGI, 2020,https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825197902.pdf consultado el 11 de mayo, 2024.

[62] Para un análisis histórico, etnográfico y de materiales de la localidad y su relación con el cobre y su manufactura desde la época prehispánica a lo contemporáneo revisar el trabajo de María Luisa Horcasitas de Barros, *Una artesanía con raíces prehispánicas de Santa Clara del Cobre* (México: Secretaría de Educación Pública, 1981), 128.

Tras la llegada de los españoles en 1522, los indígenas continuaron trabajando en minas y fundiciones, pagando tributo a los encomenderos y corregidores. Durante el Virreinato, la producción de cobre continuó, y las técnicas artesanales se mantuvieron, las minas que proveían a la localidad eran las de Inguarán y Oropeo. En el siglo XVIII, las ideas del liberalismo ilustrado español, representadas por Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, promovieron la abolición de los gremios, afectando a los artesanos y llevando a la extinción de las organizaciones gremiales.[63]

Durante el periodo de Independencia se suspendió la explotación de varias minas, haciendo que el material escaseara y se dificultara el trabajo en los talleres. Sobre todo, durante La Revolución y después de ella, la producción de cobre en la región sufrió fuertes problemáticas y reestructuras que representaron momentos de casi nulo desarrollo. Para la segunda mitad del siglo es tan escaso el material que se reutilizan algunas sobras de otros objetos como hachas o incluso viejos cazos, hasta herramientas o pedacería de cable de cobre, haciendo que en su mayoría los talleres fueran pequeños, de poca producción y principalmente familiares.

Para 1967 existían 36 talleres que se dedicaban a algunas piezas utilitarias sobre todo cazos.[64]Y como se dijo ya, la estructura de los talleres era familiar, donde el dueño del taller se ocupa de enseñar a sus hijos y operarios (que enseña como si fueran también sus hijos), siempre teniendo él, el mayor rango en tanto a destreza, así como en prestigio y poder. La esposa del dueño generalmente se encarga de la limpieza del taller y en algunos casos de las ventas. Para entender cómo se reactivó la manufactura, aumentando la producción y las ventas, es necesario tener en cuenta las ferias locales y ayudas gubernamentales. Se tiene el primer registro de una feria en la localidad en 1946, en esa edición sólo se expusieron algunas piezas, es hasta 1949 cuando involucraron la venta, y ese mismo año deciden unificar la feria con las fiestas patronales del pueblo durante el mes de agosto, después la oficina gubernamental de Turismo toma la organización del evento y lo renombra como Feria

[63] Horcasitas, *Una artesanía con* …, 75-95.

[64] Horcasitas, *Una artesanía con* …, 128.

Nacional del Cobre, con varios premios monetarios y reconocimientos que evalúan las producciones, hasta hoy perdura dicho evento.

Hoy en día, Santa Clara forma parte de los Pueblos Mágicos con una economía diversificada pero donde la producción artesanal de cobre ha pasado de pequeños talleres familiares a grandes talleres industriales que producen para el mercado local y exportación. Resulta interesante reflexionar en cómo la profesionalización e impulsos pedagógicos tuvieron incidencia en estos cambios.

Hablando de la llegada de Pellicer y Metcalf a Santa Clara, es importante revisar sus experiencias al lado de La Casa del Artesano en el año 1972, que había sido fundada por seis maestros cobreros[65], así como la reformulación de esa organización para fundar en 1976 y con ayuda directa de la Secretaría de Educación Pública, la Escuela de Artes y Oficios con el nombre de Centro de Acción Educativa No. 67 de Santa Clara del Cobre que más adelante se convertiría en el CECATI No. 166 Adolfo Best Maugard.

Pellicer describe sus intenciones con estos emprendimientos educativos de la siguiente manera:

> Nuestra intención ha sido la de poner a la disposición de la comunidad artesanal de Santa Clara la mayor cantidad posible de información universal, técnica y cultural. Aparte de los talleres, se creó una biblioteca para abrir los horizontes creativos del estudiante, con un acervo de libros ilustrados que abarcan la producción de objetos, particularmente en metal desde el origen del hombre hasta la actualidad. Así como un museo interactivo, que complemente aquella con ejemplos tridimensionales de las técnicas de la escuela en diferentes etapas de producción.[66]

La escuela se centraría en orfebrería, pero tenía la particularidad de introducir el taller de joyería de cobre y plata, cuestión que como ya había mencionado fue un parteaguas en la

---

[65] Pellicer, *Artesanos …,* 73. Jorge Pellicer no nombra a los seis artesanos.

[66] Pellicer, *Artesanos …,* 77.

comunidad. El programa tenía una subdivisión de dos especialidades dentro de la orfebrería: la técnica de forjar usada previamente en Santa Clara y también la tradicional europea que era la aportación y especialidad de James Metcalf. También contaban con la enseñanza de oficios de apoyo como la herrería, la fundición en cera perdida y arena, manejo de máquinas y herramientas, esmaltado, electroformación y plateado. La idea del programa era que las y los estudiantes transitaran de un taller a otro para formar una capacidad tanto creativa como técnica redondeada con varias maneras de integrar todo el campo de conocimientos ofrecidos, pero sobre todo, buscaban una preservación de la capacitación colectiva.[67] Para ambos artistas era importante mencionar que su lectura de los fenómenos de producción artesanal, era un fenómeno necesariamente "colectivo y que puede florecer únicamente en comunidades integradas e igualitarias."[68]Resulta también importante que hayan decidido retomar el nombre de Adolfo Best Maugard, para enaltecer y reactivar las ideas integradoras y creativas que presentaba dicho autor y que ya se mencionaron previamente.

Ahora es pertinente hablar de toda la labor de gestión de recursos que hizo Ana Pellicer frente al gobierno federal para la creación de un plantel más grande,[69] la solicitud de plazas para los maestros talleristas, maquinarias, materiales y en general el reconocimiento institucional. Pues como ya se mencionó, es una labor que se da por hecho como sencilla y nunca lo es, incluso aquello fue lo que generó tensiones, conflictos y periodos difíciles con la comunidad.

En el año 2002 hubo un quiebre irreconciliable que llevaría a los maestros del CECATI-166 a realizar un paro y exigir la destitución de Pellicer y Metcalf. La demanda giró en torno

[67] Pues la idea de taller como se conoce en las escuelas de Artes y Oficios era muy importante para Metcalf por su educación familiar, sus padres eran ambos maestros en el Departamento de Artes Decorativas del Instituto de Arte de Dayton en Ohio.

[68] Pellicer, *Artesanos …,* 77.

[69] Esa ampliación la habían conseguido pues la pareja misma donaría el terreno donde se ampliaría. Habían decidido donar una parte de las tierras que estaban reforestando para apoyar a la creación comunitaria.

a la distribución de los presupuestos y la acusación de una posible apropiación de fondos.[70] Al final, el caso quedó desestimado pues no se encontró mal manejo de presupuestos ni fraude, pero la relación entre ambos artistas y la escuela quedó quebrada para siempre. Aun así, Pellicer y Metcalf siguieron viviendo y colaborando en talleres personales y viviendo en el lugar en el que encontraron una manera de vivir y trabajar en su arte. La artista ha habitado en Santa Clara por más de cincuenta años ya.

Al pensar en la creación de estas escuelas, y tomando en cuenta que los recursos para sustentarlas provenían en gran parte de los apoyos federales y estatales, podemos entender cómo ambos artistas estaban creando instituciones sociales estructuradas que la comunidad percibió como asimétricas. Thompson lo describe de la siguiente forma: "Afirmar que en este sentido, un campo de interacción o una institución social está «estructurado», es afirmar que se caracteriza por asimetrías y diferenciales relativamente estables en términos de la distribución de los recursos de diversos tipos, el poder, las oportunidades y las posibilidades de vida, y el acceso a todo ello."[71]Encontramos pues, que ellos estaban gestionando y procurando la distribución, tanto del saber, como del fondeo, así como de herramientas de trabajo, a la par que cada uno de los artistas avanzaba con su producción artística personal, situación que algunos integrantes de la comunidad percibían como desventaja de su autonomía. En estos conflictos siempre hay tensiones y desacuerdos políticos, de poder y que están relacionados comúnmente al carácter económico y social, resulta compleja su mediación y resolución. Sin embargo, contradictoriamente, podemos observar que esa institución/estructura también fomentó un crecimiento y profesionalización del trabajo creativo entre varios sectores de la comunidad, por lo cual, el suceso o la institución, no pueden ser abordadas o leídas binariamente.

Para contraponer esa tensión, resulta importante revalidar la figura de Pellicer como crucial y posibilitadora, pues una agenta cultural como lo fue Ana Pellicer, que sabía cómo

---

[70] Holland M. Tracey, *The Human Rights Struggle at the Adolfo Best Maugard School of Arts and Crafts in Santa Clara Del Cobre, Mexico: A Case of Democratic Transition and Educational Standardization*, (PhD diss. New York University, School of Education, 2006) 438.

[71]Thompson y Fantinati, *Ideología y cultura …,* 223.

procurar fondos gubernamentales y toda la burocracia y papeleo que esto implica, no es trivial.[72] Esta temática comúnmente pasa desapercibida por la historia del trabajo de la artista y en mi opinión, se pasa por alto una de sus contribuciones más importantes, pues desde su quehacer como artista promovió el uso de nuevas herramientas y un agenciamiento para que más mujeres reclamaran su derecho creativo y también económico e independiente. Ana Garduño describe el trabajo de este tipo de agentas culturales a las cuales se les ha prestado poca atención desde la historiografía, de la siguiente manera:

> Fueron precursoras de un fenómeno que inició casi con el siglo XX: el de la feminización de la producción, interpretación y mediación estética, del mercado profesional de arte, de la fundación, gestión y dirección de colecciones e instituciones culturales. Todas ellas edificaron sus trayectorias, ejercieron oficios mixtos o capitanearon sus propios proyectos, siempre con el arte en la mira.[73]

Garduño tiene claro que este tipo de mujeres-artistas-agentas no dieron por sentado nada dentro del mundo social, más bien se ocuparon de construirlo y posibilitarlo. De tal manera que podemos afirmar que a veces los personajes pueden tener lecturas contradictorias y en tensión, y en este caso, a pesar de operar desde un cierto privilegio de recursos, Pellicer definitivamente también generó las instituciones para que se abriera camino para incluir a las mujeres dentro de la actividad creativa.

Sin embargo, es pertinente seguir aquí analizando el suceso con perspectiva de género pues con el tiempo y como pasa con muchas de las relaciones de poder, se levantan muchas preguntas sobre la autoría y la colaboración y podemos encontrar que las interpretaciones pueden virar, como por ejemplo la lectura en sentido etnográfico que hace en su tesis Feder-Nadoff donde recalca:

> El arribo de estos dos personajes a la comunidad de Santa Clara del Cobre, hacia finales de la década de 1960, inició un largo e intenso periodo de intercambio que

[72] Ya había sido directora de producción artesanal en el recién instaurado FONART durante 1973 y 1974.

[73] De la Torre, Garduño eds., *Agentas culturales…* ,17.

> ilustra los problemas que a menudo ocurren entre los artesanos y los artistas. Culminó con una lucha interna en la comunidad y, al final, con la reafirmación de la autorrepresentación y la autodeterminación, en un verdadero drama social en los términos de Turner, incluso se compusieron corridos en el pueblo, que comparaban a Pellicer con la Malinche.[74]

Aquí resulta interesante analizar la animadversión que generó la figura de Pellicer, y hacer notar porqué en ella es donde más fuerte recayó la crítica. Podríamos preguntarnos ¿por qué centrarse en la figura de Ana y no necesariamente en la labor del artista extranjero? En la investigación referida antes, Federer-Nadoff da cuenta de los sucesos sociales a través de la vida y obra de uno de los maestros artesanos (Jesús Pérez Ornelas) con los que se formó la primera Casa del Artesano y muestra otro desarrollo de los acontecimientos de actualización artesanal, hablando sobre la participación colectiva previa y borrando la agencia, ideas y trabajo de Pellicer.

Muchas interrogantes surgen al pensar en el proceso que atravesaron tanto los artistas Pellicer y Metcalf, como la comunidad de Santa Clara. Para abrir algunas preguntas podemos mencionar ¿Por qué las artesanías han estado en constante relación con el arte, y porqué para algunos resulta conflictivo que se involucren artistas dentro de labores artesanales o viceversa? ¿Al venir artistas con bagajes de creación y producción de arte occidental específicamente de las mecas artísticas europeas y estadounidenses, era la única manera de legitimar, releer o redescubrir el valor de la creación de los alfareros de Santa Clara del Cobre? ¿Cómo estaban resguardando y ejecutando el conocimiento ancestral los cobreros y artesanos en Santa Clara del Cobre? ¿Quién pone en circulación el capital cultural? ¿Estaba sucediendo un proceso de interculturalidad? ¿Quién se puede nombrar artista y quien artesano?

Para observar algunas de las implicaciones en la actualidad, que la "integración" de Pellicer y Metcalf tuvieron en la comunidad y con la creación de la escuela del CECATI 166,

[74] Feder-Nadoff, "*Cuerpo de conocimiento-entre praxis"…,* 253.

veamos los datos de otra investigación desde las ciencias antropológicas, donde pueden observarse algunos cambios en los últimos veinte años dentro del trabajo artesanal de Santa Clara del Cobre, pues como vimos de ser un lugar donde anteriormente los talleres eran exclusivamente artesanales y dentro de contextos familiares no más de 5-6 personas, ahora podemos observar que derivado del éxito que los talleres tuvieron a partir de los años setenta y dada la exposición de sus creaciones a una globalización comercial, así como la adquisición de las maquinarias compradas con apoyos gubernamentales, la comunidad se encuentra en un crecimiento donde se ha vuelto más una producción más cercana a la fábrica que alberga empresas con más de 150 trabajadores, todo esto para satisfacer al mercado principalmente estadounidense.[75]

Los pequeños dobleces en esta historia y donde me gustaría centrar la atención, es que es justamente dentro del trabajo de las mujeres joyeras que se mantiene a modo de resistencia al modelo de producción masiva y que han mantenido sus creaciones y talleres dentro de casa. Han sabido actuar desde su situación con menos voracidad por cumplir con modelos económicos alejados del trabajo creativo, pausado y detallado que producen. Me parece importante la relación, pues intuyo que una razón importante de que esto suceda es que este espacio de libertad y creatividad más íntima tiene que ver con el menor valor simbólico, económico y cultural que se le ha otorgado al trabajo de las mujeres. Rozsika Parker y Griselda Pollock hacen un análisis profundo a esta temática en su libro *Maestras antiguas* y nos argumentan:

> Porque, en realidad, lo que distingue el arte de la artesanía en la jerarquía no es tanto la diferencia de métodos, prácticas y objetos, sino el lugar donde los objetos se hacen, muchas veces en casa, y para quién se hacen, generalmente para la familia. Las bellas artes son una actividad pública y profesional. Lo que las mujeres hacen y que usualmente es definido como artesanía, podría ser definido como arte doméstico.[76]

---

[75] Angélica Navidad Morales Figueroa, "Obreros artesanos una nueva división del trabajo en Santa Clara del Cobre", *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 26, número 74, (Enero-Abril, 2019):43–66.

[76] Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología,* trad.Raquel Vázquez Ramil,(Madrid: Akal, 2021), 94.

El mismo trabajo de Ana Pellicer también fue relegado al concebirlo como producto de la enseñanza y la validación de un genio-artista (Metcalf); así lo comentaba en 1975 Fernando Gamboa dentro de la instalación de su pieza escultórica para el MAM: "Ana Pellicer ha trabajado intensamente y ha tenido la fortuna de ser guiada por un maestro, por un gran artista como es el escultor norteamericano James Metcalf."[77]

Como se puede ver, tanto la cultura como los integrantes que la producen están constantemente atravesados por distintas categorías como género, raza y clase. A lo largo de este capítulo, se ha observado cómo las temáticas de género afectaron el trabajo de Pellicer desde su llegada a Santa Clara como artista, al no poder sentirse nunca bienvenida ni parte activa y valiosa dentro de la comunidad en la que ha vivido por más de cincuenta años. Las problemáticas de género también jugaron un papel importante al cuestionar y desvalorizar su trabajo como gestora y agente cultural, al ser acusada y perseguida injustamente por mala administración de fondos. De igual modo, estas problemáticas afectaron a todas las mujeres de Santa Clara, a quienes durante mucho tiempo se les negó el acceso al trabajo creativo de su comunidad y la posibilidad de ser creadoras de piezas con valor tanto artístico como en el mercado. Sin duda, las cuestiones raciales y de clase también implicaron que las problemáticas de integración entre artistas y la comunidad estuvieran cargadas de tensiones y conflictos, incluyendo la tensión sobre quién puede ser llamada artista y quién artesana.

Es desde las resistencias que se van generando cambios que aportan a la creación de nuevas narrativas y maneras de ser leídas. Podemos intensificar esfuerzos para generar nuevas categorías para identificar los cambios sociales y culturales, pero cerrar la conversación a que simplemente se trate de un extractivismo, me parece estéril.

En mi empeño por conocer más a fondo las historias a través de los archivos, fue complicado llegar a alguna fuente institucional. Ana Pellicer en nuestra entrevista comentó que dentro de todo lo álgido de la disputa no conservó ningún documento oficial.[78] De igual

---

[77] Fernando Gamboa, "La máquina enamorada" en *Ana Pellicer Poemas Forjados*, (Morelia: Centro Cultural Clavijero, 2010), 12.

[78] Entrevista a Ana Pellicer el 19 de septiembre de 2022 en su casa-estudio en Santa Clara del Cobre.

forma acudí al CECATI 166, para revisar su archivo y en entrevista con el director en turno, Mariano Parra Sáenz, negó la existencia de cualquier archivo documental sobre la fundación o el conflicto y cambio de dirección.[79] Ningún maestro que permaneciera desde los inicios del centro al respecto se abrió a conversar conmigo. Todas mis preguntas parecían como un tema intocable y en el cual nadie quiso ahondar. Entiendo que, para ambas partes, el conflicto fue doloroso y confuso por lo cual no resulta fácil analizar o volver a pensar en el desarrollo de la situación, pero es importante entender que dichos sucesos son parte del movimiento y constante cambio en el que se encuentran los sujetos y su autopercepción.

Para mí era importante conocer y platicar con alguna de las alumnas, ahora creadoras[80], de las primeras generaciones; fue difícil llegar a algún nombre pues no habiendo registro era complicado el rastreo. Al preguntar a la misma gente de la comunidad, en la plaza central y en algunas de las tiendas en los portales centrales, con mucha suerte llegué a la casa-taller de María de los Ángeles García Reyes, ubicada en la Calle 5 de febrero en Santa Clara del Cobre, su taller lleva el nombre de "Artesanías García Las Güeras". María de los Ángeles asistió al CECATI 166 en los años noventa cuando tenía 13 años. Gracias a que estudió por varios años, primero casi como para pasar las tardes y luego realmente encontrando un gusto por la creación, pudo montar su propio taller a un lado de su cocina dentro de su casa. Hace más de 20 años que empezó a adecuar ese pequeño rincón para trabajar, ahí es donde ella misma enseñó a su hermana María del Rosario, y después a su propia familia, a sus hijos y a su esposo. Ella me cuenta que gracias a que aprendió muy bien, ella y su familia hacen sus propios moldes, no les gusta usar otros que se repiten en toda la comunidad. De su proceso creativo dice lo siguiente:

> Pues ahora sí que el que encuentra cualquier fierro, es mi esposo. Él me dice "te voy a hacer este molde "y él es el que se pone a hacerlos. Ya cuando está listo,

[79] Entrevista presencial al Director Mariano Parra Sáenz realizada en su oficina del CECATI 166 en día 20 de septiembre de 2022.

[80] Para un análisis de las artesanas con perspectiva de género véase: Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular, de promesas, traiciones, monstruos y celebridades,* (México: UAM, 2005).

> yo veo sí cala, a ver cómo queda, más que nada hacemos muchas piececitas de unas y otras y ya cuando te pones en la cadena empiezas a trabajar y armar y si no te gusta lo desarmas y lo vuelves a acomodar hasta que te da la idea de cómo quieres el diseño. Sí, porque es que no es nomás de que quiero uno de bolas y lo hago, no… Aquí depende mucho de la creatividad. ¿No te gusta? Tu misma lo desarmas.[81]

Resulta interesante como siempre a lo largo de nuestra conversación recalca la temática de la creatividad, el disfrute de buscar nuevas formas. Me cuenta también que para ella significó mucho poder trabajar en su casa, poder estar con sus hijos y a la par hacer su trabajo en joyería. Tiene ya más de 30 años trabajando en él, recuerda muy cercanamente a su maestra por muchos años, la maestra María Zarco, que con paciencia les enseñaba. Me cuenta también que tiene buenos recuerdos de la directora Ana Pellicer, y recuerda como ella introdujo esos talleres para que muchachas jóvenes como ella pudieran tener también el conocimiento.

Encuentro provechoso abordar todas estas temáticas desde los estudios visuales y los estudios de género, ya que estos enfoques nos brindan herramientas que abren diversos umbrales para la interpretación, permitiendo representaciones y lecturas que integren de forma más respetuosa a todos los actores de la cultura. De este modo, me pregunto: ¿cómo podemos abordar el conocimiento y su transmisión sin pensar en la manera occidental de tiempo, espacio, historia, narración y teoría?

La escritora maorí y profesora en educación indígena Linda Tuhiwai Smith, aborda la temática en su libro *Decolonizing Methodologies*, en el cual propone una solución interesante: la auto-determinación mediante la sanación, la decolonización, la transformación

[81] Entrevista en la casa-taller de Artesanías García "Las Gueras", Santa Clara del Cobre, Michoacán. 20 de September de 2022.

y la movilización a través del respeto, un respeto recíproco, compartido y constantemente intercambiado.[82]

Me parece que este caso en especial guarda muchas de las problemáticas y tensiones actuales que se generan entre el arte, los usos del arte, las posibilidades de los sujetos a crear arte y las tensiones entre las definiciones entre alta y baja cultura o arte y artesanía. Y que, leyéndolo desde una visión abierta con respeto por los procesos, los reconocimientos de cada agente creativo con sus diferentes epistemologías y diversidades estéticas se podría generar un diálogo sin superposiciones o lecturas desde una superioridad, abonando a una variedad de lecturas, sin juicios ni ideas folclorizantes o paternalistas. Las artes populares deberían tener el espacio cultural abierto para fluir, mutar y seguir en movimiento, pues no son producciones culturales estáticas.

VII. Ana Pellicer, arte contemporáneo y su diálogo con otros lenguajes estéticos.

Este capítulo busca situar el trabajo de Ana Pellicer con algunos otros de los personajes importantes que estaban generando discursos estéticos y proyectos culturales dentro del país, así como localmente. De igual forma, dar breve seguimiento a algunos de los sucesos que han formado la aproximación al arte contemporáneo en el estado y que poco o nada se han revisado académicamente.

Es complejo situar o pensar en cómo se insertaba Ana Pellicer en el contexto contemporáneo mexicano, pues no interactuó o se relacionó profundamente con otras creadoras de su momento en el ámbito metropolitano, no fue parte de ninguno de los

[82]Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* (New York: Zed Books Ltd, 2012).

conocidos “Grupos”[83] y tampoco mostró su trabajo en instituciones públicas sostenidamente, tampoco fue comentado o revisado por los principales críticos de arte de la época.

Podríamos empezar por contextualizar que los movimientos estudiantiles de 1968, que para muchos autores es una fecha parteaguas para dar inicio a lo contemporáneo,[84]influyen en la visión y el camino de Ana Pellicer. Para 1968 era joven y tenía ideas frescas, ya estaba de regreso de estudiar arte en Nueva York y buscaba una manera de empezar su práctica artística influida por ideales anti-imperialistas, diría que ese sentimiento de trabajo comunitario influyó en sus decisiones posteriores tanto creativas como pedagógicas que la acompañaron desde un inicio.

Sin embargo, pensemos un momento en la pieza que abriría los juegos olímpicos celebrados en México en el 68, el pebetero olímpico. Creado en Santa Clara del Cobre por varios de los principales cobreros[85], junto con James Metcalf fue encendido en la ceremonia inaugural y colocado en el Museo Nacional de Antropología. Esta acción y esta pieza puede ser leída dentro de un arte más cercano a lo aprobado por el estado. El arte promovido desde el estado no era necesariamente disruptivo, contracultural o generador de cambios de paradigmas y formas de arte que buscaban alternativas fuera de lo institucional. Este ejemplo nos muestra la herencia directa de esos primeros ejemplos de crear identidad nacional con arte “muy mexicano” de los años posrevolucionarios que ya revisamos en capítulos anteriores.

---

[83] Para entender más este contexto véase el catálogo e investigación de la exposición mostrada en 2011 sobre el No Grupo.: Sol Henaro, *No Grupo, un zangoloteo al corsé artístico*,(México: MAM/INBA, 2011).

[84] V.A., *La era de la discrepancia : arte y cultura visual en México*: 1968-1997, (México: UNAM/Turner, 2014).

[85] Feder-Nadoff en contraposición con la narrativa de Metcalf, relata que el creador y orquestador de esta pieza fue Félix Parra. Michel Avis Feder-Nadoff, “*Cuerpo de conocimiento-entre praxis y teoría-La agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre Michoacán. Hacia una antropología del hacer”* (Tesis Doctoral, COLMICH, 2017), 179.

Pero el arte de la época estaba cambiando en el país, desde conflictos entre artistas por la idea de cómo debía ser el arte[86], tanto como las demandas de los artistas y los jóvenes por políticas y representaciones anti-estado. Los jóvenes estaban creando colectivamente y con ello se creó un cambio en los cánones de representación, tanto en el fondo como en la forma, a veces desde lo conceptual, lo abstracto y también desde la performatividad.[87]

Un ejemplo de la aproximación transformadora del arte de esas épocas proviene de la gestión de una artista que comprendía los cambios necesarios en las nuevas formas de hacer arte y que, además, tenía la ventaja de influir políticamente en las programaciones institucionales. Me refiero a Helen Escobedo, que además de irrumpir en la escena de la escultura en México con obras de gran formato también fungió como gestora cultural por muchos años. Durante su gestión pública, Helen Escobedo buscó ampliar la visión del arte contemporáneo en México, promoviendo la exposición y el reconocimiento de diversas corrientes y estilos artísticos.[88] Esto podría haber implicado la inclusión de obras y artistas que tal vez no habían tenido un espacio significativo en los museos antes.[89]

---

[86] Para ahondar en la antesala de ese contexto y en las disputas binarias entre arte figurativo y arte abstracto, la reciente y profunda investigación que presenta Daniel Montero Fayad con *Crítica de Arte en México: 1940-1966*,[#] resulta un documento imprescindible para entender cómo se puede estudiar un conflicto desde el análisis de la crítica del arte y entender cómo se va gestionando la idea de modernidad y contemporaneidad en el país en ese periodo. Daniel Montero Fayad, *Crítica de arte en México: 1940-1966*, (México: UNAM/IIE,2023).

[87] Rita Eder, "Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad" y Angélica García, "Emergencia del acontecimiento en el arte" en *Desafío a la estabilidad, 1952-1967: procesos artísticos en México*, (México: Turner /UNAM, 2014).

Olivier Debroise. "De lo moderno a lo internacional: los retos del arte mexicano" en *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, (México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018), 121-146.

[88] En entrevista con Ana Pellicer, cuenta que existía una animadversión significativa entre ambas, pues esa inclusión artística no había sido extendida al arte que hacía Pellicer. Unos años antes de que Escobedo fuera directora del MAM en 1982, Pellicer había donado su pieza La Máquina Enamorada. Pellicer cuenta que Escobedo hizo guardar la escultura y hasta perdieron su base para que no fuera expuesta. Entrevista a Ana Pellicer el 19 de septiembre de 2022 en su casa-estudio en Santa Clara del Cobre.

[89] Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. (México: Universidad Autónoma Metropolitana & Universidad Nacional Autónoma de México,2010).

Escobedo se caracterizó por su enfoque interdisciplinario en el arte, lo que significa la integración de diferentes disciplinas artísticas y áreas del conocimiento. Esta perspectiva llevó a la organización de exposiciones y eventos que trascendieron las fronteras tradicionales del arte, incorporando elementos de la pedagogía, la tecnología y otros campos. La gestión de Escobedo en el MUCA, por ejemplo, otorgó una mayor visibilidad y apoyo a los artistas contemporáneos emergentes en México desde el Salón Independiente en 1971 así como la colaboración con los grupos en 1977 que generó un espacio que propiciaba estas ideas disruptivas, provocando experimentación museográfica como una especie de laboratorio.

Esto estimuló la creación de nuevas obras y la experimentación con enfoques artísticos vanguardistas y sin duda alguna fomentó la identidad de una comunidad artística y su diálogo con el espacio público. Ella estableció un diálogo más cercano y continuo con la comunidad artística y cultural de México fomentando la colaboración, el intercambio de ideas y la retroalimentación entre artistas, curadores, críticos y el público en general. La gestión de Escobedo puso sobre la mesa una reflexión más profunda sobre el papel de los museos en la sociedad y su función en la promoción del arte contemporáneo. Implicó así la reevaluación de las estrategias curatoriales, educativas y de divulgación del museo.[90]

Me parece interesante observar cómo existen personajes puente que facilitan un tránsito entre campos y momentos en el arte, como el caso de Escobedo. En el caso de Pellicer, ella estuvo en contacto conociendo (a través de James Metcalf) a toda una generación de artistas que estaban activos en el París de los años cincuenta como Niki de Saint Phalle o incluso Marcel Duchamp, con los que Metcalf había tenido relación antes de decidir que no quería formar parte de un sistema del arte más comercial como el que estaba viviendo antes de mudarse a México.[91]

En México, su grupo de amigos se conformaría por el dramaturgo, cineasta y artista multidisciplinario Juan José Gurrola, con el cual tuvieron varias colaboraciones dentro de sus

[90] Eder, *El arte contemporáneo en …,*2010.

[91] Metcalf, Ana Pellicer y Roy Skodnick, *James Metcalf…,* 2004.

puestas en escena. De este modo podemos decir que Pellicer cruzó ese puente entre el arte moderno y el arte contemporáneo al romper con las escalas de sus creaciones y pensar en algunos temas que hablaban sobre el cuerpo desde perspectivas distintas, así como posibilitando también un intercambio y colaboración en la creación con la comunidad de Santa Clara. Podemos ver cómo una de las cosas que habilitan lo contemporáneo es la ruptura de temporalidades lineales y narrativas, así como la creación de diferentes posibilidades de representación, desde distintas voces, latitudes y corporalidades.

Hablando desde el punto de vista regional, en Morelia, Michoacán, la contemporaneidad tuvo una barrera difícil de superar y está relacionada a la gran falta de infraestructura, pero sobre todo a una especie de gran escuela y legado que impulsaba el artista Alfredo Zalce,[92]que es sin duda, uno de los mejores representantes de la estética michoacana pero que ejerció una influencia en la que no dejó vislumbrar esa posibilidad de nuevos lenguajes y materialidades más contemporáneas.

Zalce, importante artista que renovó la gráfica en México implantó su enseñanza en muchas generaciones de artistas michoacanos, pero su práctica y su visión del arte estaban arraigadas en ideas más cercanas a la primera mitad del siglo XX, generando una tensión particular con ideas más contraculturales o conceptuales relacionadas con el arte contemporáneo o el conceptualismo. Aquí es importante mencionar que el único museo de arte contemporáneo de Morelia lleva su nombre y por cierto, reserva algunas salas para la muestra de su obra producida sobre todo en la primera mitad del siglo, su trabajo es mayormente conocido por su arraigo político relacionado a la segunda oleada de muralistas postrevolucionarios. También experimentó con una variedad de técnicas y materiales, incluyendo la pintura al óleo, el grabado, la escultura y la cerámica. Podríamos decir que es el caso más revisado en la historia del arte de Michoacán y aun así en una interesante investigación académica de reciente publicación, se concluye que, aun siendo el artista con más reconocimiento dentro del estado, nunca antes se había analizado y catalogado

[92] Su obra y enseñanza no fomentaba la experimentación con nuevos medios, podríamos decir que se quedó en el lado conservador de la pintura de la segunda mitad del S.XX.

minuciosamente su archivo.[93] Existe poca información e historiografía sobre la creación del museo en 1973,[94] que comenzó como la "Galería de Arte Contemporáneo de Michoacán" fundada por pintores y gestores de la región como Jesús Escalera y Manuel Aguilar de la Torre. En 1972 el gobierno la institucionalizó cambiando su nombre a "Museo de Arte Contemporáneo de Michoacán". En 1993, se añadió el nombre del artista Alfredo Zalce, y tras su fallecimiento en 2003, el museo se utilizó para velar al laureado artista. Dentro de su acervo podemos encontrar piezas de autores notables como Diego Rivera, José. Clemente Orozco, Guadalupe Posada.[95] Hoy en día tiene un programa de exhibiciones más variado pero el inmueble que lo alberga es una casona antigua erguida en 1897, situación que dificulta la instalación de piezas de gran formato o con experimentaciones contemporáneas, justo por la complejidad que implica el resguardo del inmueble histórico y el poco presupuesto que tienen para ello. Con todo esto, podemos reiterar que la preocupación de historiar sucesos artísticos de la región, incluso de uno de sus más celebrados actores, es poca.

A finales de los años setenta, también se crea una importante institución que perdura hasta nuestro tiempo, La Casa de la Cultura. Éste ha sido un espacio muy importante para la creación y la pedagogía artística local, pero sobre todo para involucrar en la cultura a un público mucho más amplio. Fue inaugurada el 29 de septiembre de 1977 en el exconvento Del Carmen, a través de una expropiación del inmueble por parte del Gobierno de Michoacán.[96]

---

[93] Yaminel Bernal Astorga y Luis Miguel García Velázquez (coord.) *Alfredo Zalce. Artista del siglo xx: una aproximación desde su archivo personal* (Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2022).

[94] Y más aún la fugaz vida del primer museo de arte contemporáneo de arte que fue instalado en Pátzcuaro unos años antes bajo una colección personal en la casa de los once patios, hoy transformada en talleres artesanales.

[95] "Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce", https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Arte_Contempor%C3%A1neo_Alfredo_Zalce, consultado 20 de junio 2023.

[96] Para conocer más del caso de expropiación y remodelación del sitio véase Jesús Gutiérrez Guzmán, "Visión histórica en la fundación de la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, siglo XX", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 4 (enero-abril 2020), novena época, 92-123.

Otro destello de acercamientos interesantes y más abiertos al arte contemporáneo, lo podemos encontrar dentro del arte público de Morelia y del cual, tampoco hay ningún estudio académico. Me refiero a la creación en 1984 del Bosque Lázaro Cárdenas, parque creado por el Ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano durante su mandato como gobernador del estado de Michoacán. La artista Marta Palau fue comisionada para ser la gestora de este proyecto. Palau, invitó a ocho artistas a proponer una escultura de gran formato para que formaran parte de un paseo dentro de este nuevo espacio público que rescataba varias hectáreas del pequeño Cerro de Santa María al sur de la ciudad. Los artistas invitados fueron Sebastián, Helen Escobedo, Alfredo Zalce, Ángela Gurría, Arnold Belkin, Octavio Vázquez, Manuel Felguérez, Hersúa, Palau misma también tendría su escultura. El pintor y grabador Octavio Vázquez menciona para una entrevista en un periódico michoacano que Palau hizo la propuesta a cada artista una vez que Cárdenas le dio visto bueno al proyecto y dice:

> La propuesta consistía en crear cada uno una maqueta pequeña de 25 centímetros de cada escultura a manera de donación al Gobierno del Estado, con el compromiso de construirlas en el bosque y dejarlas tal como están en este momento. Cada maqueta creció y la generosidad de los artistas siempre fue latente, nadie cobró un centavo y Obras Públicas del Gobierno del Estado se encargó de construirlas.[97]

Al parecer ese proyecto habría crecido, pero con el paso del tiempo y la salida del gobierno de Cárdenas fue olvidado. Una vez más, valdrá la pena escribir e investigar en el futuro más a fondo, pues la falta de historiografía, fuentes y archivos claros de los sucesos dejan un importante vacío que las y los historiadores del estado debemos subsanar.

En los años ochenta y noventa el carácter cultural de la ciudad era muy activo por su condición de ciudad universitaria, como el caso del Conservatorio de las Rosas que abrió sus puertas en 1743, y es reconocido como el primer conservatorio de América. O el caso de la

[97] Víctor E. Rodríguez Méndez, "Marta Palau, la escultora, pintora, ceramista y su legado en Michoacán", La Voz de Michoacán, 8 sep.2022. https://www.lavozdemichoacan.com.mx/cultura/jueves/marta-palau-la-escultora-pintora-ceramista-y-su-legado-en-michoacan/ consultado 8 de julio 2023.

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo que tiene antecedentes desde 1540 y se funda como institución universitaria en 1917. Tal contexto propiciaba un entorno estudiantil activo, sin embargo, la mayoría de las tertulias culturales y exhibiciones eran dentro de espacios privados, cafés y restaurantes[98]a falta de espacios independientes o públicos duraderos, comprometidos y dedicados plenamente al arte contemporáneo. Ya en la década de los dosmiles podemos encontrar algunos espacios y talleres generados por una variedad de agentes culturales independientes que buscaban generar diálogo y enseñanza (además de una subsistencia económica a partir de la impartición de talleres) como fueron La Fábrica de Imágenes[99] y Catako.[100]Cabe mencionar que estos ejemplos se centran más en la imagen fotográfica, cuestión que puede atribuirse al importante legado que El Festival Internacional de Cine de Morelia ha representado en dicho contexto.[101]

Dentro de la contemporaneidad, un caso particular que también requeriría más investigación en otro ensayo es el *Festival Polisensorial* creado y gestionado por la arquitecta, diseñadora y artista Áurea Bucio. Tuvo dos ediciones, la primera en el 2002 y la segunda en 2004. En un afiche de promoción del festival explica que crea el festival con "el fin de manifestarse en pro de la contemporaneidad y de la vanguardia" y que la búsqueda era "mostrar y proponer a la sociedad de nuestro estado las nuevas tendencias, en las cuales

---

[98] Ese tipo de prácticas continuó incluso ya entrados en el nuevo milenio, algunos de esos espacios duraron poco tiempo, pero algunos ejemplos son El Cactux, El león de mecenas o Galería Pórtico.

[99] La Fábrica de Imágenes se constituyó como una institución de enseñanza y exhibición de la fotografía en Morelia, Michoacán, en el año 2000, a iniciativa de Vicente Guijosa, Anna Soler Cepriá e Isela Mora, proyecto al que se sumaría más tarde Elsa Escamilla, todos fotógrafos de amplia experiencia, activo durante 15 años formando varias generaciones de artistas y fotógrafos. .https://www.informador.mx/Cultura/Presume-Fabrica-de-Imagenes-nueve-anos-de-exposiciones-mensuales-sin-interrupcion-20100730-0006.html.

[100] Espacio independiente de formación y producción visual ubicado en la ciudad de Morelia, Michoacán. Creado en 2010 por el artista Rogelio Séptimo y Rayito Flores, se definió como un espacio modular para trabajar diferentes programas educativos y difusión en torno a la fotografía, la arquitectura, el diseño y la creación contemporánea.

[101] En el entorno del cine y la imagen fotográfica, El Festival Internacional de Cine de Morelia, ha propiciado mayor investigación y fomento dentro de la imagen-movimiento, con los premios y becas que otorga el mismo festival, también han generado referentes para los jóvenes asistentes, con los ciclos de cine y talleres.

creemos firmemente por ser la expresión de nuestro tiempo.[102] Conciertos, exhibiciones, conferencias y performance estuvieron presentes a lo largo de cinco días y con participaciones de artistas como Manuel Rocha Iturbide, Katnira Bello, Víctor Sulser, Anna Soler o el arquitecto Fernando Romero entre varios otros. La creadora del festival gestionó todos los patrocinios con empresas privadas y algunas ayudas públicas, el festival tuvo sólo dos ediciones, en entrevista Bucio menciona: "No hubo manera de continuarlo, pues sentía que nadie estaba rebotando las ideas ahí presentadas, me veían como que estaba hablando en otro idioma completamente, Morelia no encontraba cabida en el imaginario del arte conceptual."[103]

Otro parteaguas en décadas recientes que merece investigaciones profundas es el grupo de artistas del Colectivo Cherani[104] que desde el 2011 se unieron junto con toda su comunidad, al movimiento social y de resistencia contra los talamontes y el crimen organizado, generando un nuevo lenguaje contracultural que unía a los habitantes del territorio a la autogestión, y fortalecía la autorrepresentación en diversas formas estéticas. Estas representaciones impulsan toda una nueva lectura sobre arte comunitario, arte indígena y arte contemporáneo, entrando a la discusión en espacios como Bellas Artes en 2021 con la exhibición *Arte de los Pueblos de México, disrupciones indígenas*[105] y la comisión especial que hizo el Colectivo Cherani para el MUAC[106] en ese mismo año, situación que activó el

---

[102] Afiche del 1er *Festival Polisensorial* Morelia, 2002.

[103] Entrevista a Áurea Bucio en su estudio en Morelia Michoacán, 25 de abril de 2021.

[104] Hoy promueven su trabajo desde el espacio independiente Chérpiri que gestiona Rosa Huaroco. Algunos miembros del Colectivo son Ariel Pañeda, Francisco Huaroco, Bethel Cucué, Alain Silva y Giovanni Fabián Guerrero. Al cierre de esta investigación María Sosa y Noé Martínez se sumaron a las filas del espacio mencionado.

[105]Varios Autores, *Arte de los Pueblos de México, disrupciones indígenas*, (México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBAL, 2023).

[106] Colectivo Cherani, Uinapikua, mostrada en el MUAC de noviembre de 2021 a octubre de 2022.https://muac.unam.mx/exposición/colectivo-cherani consultado el 20 de abril, 2024.

interés de grupos de artistas jóvenes y con energía descentralizadora de generar más espacios para la comunidad artística del estado.[107]

Esta breve relación a través del arte contemporáneo mexicano y michoacano revela figuras con las cuales se puede contextualizar el trabajo artístico y de gestión de Ana Pellicer. Pudimos ver cómo la visión y acción de Helen Escobedo como gestora se relacionan con Pellicer; aunque en lugares distintos y con diferentes comunidades, ambas desempeñaron roles cruciales en la configuración de nuevas formas de representación artística y generación creativa en comunidad. Pellicer, con sus conexiones internacionales y su enfoque dentro de una comunidad en medio del bosque michoacano, contribuyó a romper con los roles de género en Santa Clara, así como a poner en tensión la tradición y la creación comunitaria en el plano estético. Por su parte, Escobedo amplió la visión del arte contemporáneo a través de su gestión interdisciplinaria y su apoyo a artistas emergentes.

Queda al descubierto que la falta de investigación e historización de los sucesos culturales de Michoacán, así como la poca y endeble infraestructura, junto con el peso del legado de Zalce, presentan desafíos significativos para el desarrollo del arte contemporáneo en Michoacán. No obstante, iniciativas como el Bosque Lázaro Cárdenas, el Festival Polisensorial y, de forma más reciente, el Colectivo Cheraní, muestran algunos posibles caminos hacia una genealogía histórica y una mayor integración y reconocimiento del arte local. Estos argumentos subrayan la importancia de la inclusión, la colaboración, la experimentación y la revaluación constante del papel del arte local en el sistema del arte contemporáneo nacional.

VIII. Ana Pellicer y la joyería para La Estatua de la Libertad. Acercamientos a la escultura de gran formato.

[107] Es el caso de colectivos como *Aberrante*, espacio independiente de Morelia fundado por Marco Pérez Valenzuela y José Luis Arroyo y fundado en 2019 o Sangre Caliente, iniciativa independiente de Zamora y Jacona fundado por Prisciliano Valencia y Osvaldo Maldonado.

Ana Pellicer y su instalación escultórica creada para el centenario de la Estatua de la Libertad de Nueva York en 1986, forma parte de una serie de joyas que fueron presentadas en el World Trade Center en Nueva York en 1986 y más tarde en los años noventa en Francia, posteriormente, fueron presentadas en la Galería House of Gaga en 2017, donde cobraron mayor notoriedad dentro del sistema de arte contemporáneo en México e internacional. La galería también presentó algunas piezas como parte de su propuesta dentro de la feria Zona Maco. En ocasión de la exhibición en la galería, se mostró con un montaje distinto y faltaron algunas piezas, pues con los años fueron extraviadas algunas y otras fueron vendidas a colecciones internacionales. Es importante mencionar que, en el año 2019, un par de estas piezas también fueron mostradas en la exhibición *Abuso de las formas* en el Museo de Arte Carrillo Gil,[108]pero no ahondaremos en ese montaje al ser una exhibición colectiva. De todos modos, es importante mencionar que dicha exhibición tuvo un acercamiento contemporáneo interesante y relacionó varias piezas de artistas de distintas generaciones de un modo novedoso, fresco y complejo que abre las posibilidades de interpretación y relación entre piezas e historia.

Por ahora, analizaré las piezas en el contexto de su iteración por la Galería House of Gaga, exhibición abierta al público a finales de julio de 2017 y mostrada hasta septiembre del mismo año.

En una descripción de la sustancia de la expresión en sus atributos escultóricos específicamente, la materialidad juega un papel crucial, conformadas principalmente por cobre, el metal más dúctil, comparable en dureza, densidad y punto de fusión al oro y la plata. En cuanto a la forma**,** identificamos muy claramente que son piezas de joyería —una arracada, un anillo y una cadena— elaboradas en tamaños desproporcionados para el uso humano.

[108] Curada por Mauricio Marcin, la exhibición se mostró de diciembre de 2019 a marzo de 2021. Al haber estado expuesta durante la pandemia por Covid-19, la exhibición recibió poca atención y fue poco discutida, sin embargo, abordaba un discurso interesante y novedoso a fin con las propuestas de este ensayo.

Fig.1 Vista general de la exposición Ana Pellicer en la sala de la Galería House of Gaga.
Ana Pellicer, *Arete para una gran dama*, *Collar de Oaxaca* y *Anillo liliputiense, producto de exportación*, 1986, medidas variables, Fotografía cortesía de la galería.

Su tamaño y monumentalidad fueron definidos por la forma en la que Ana Pellicer y los artesanos que elaboraron la pieza técnicamente trabajaban el cobre, al utilizar el tejo completo del material se prestablecía el tamaño, pues son tejos de gran tamaño que se van martillando, haciendo que el material hable y trabaje de una forma más orgánica pues queda visible la fuerza específica ejercida sobre él, se vislumbran las huellas de la acción sobre su materialidad. Estas piezas se pensaron para acompañar otra escultura con historia y fama propia: La Estatua de la Libertad, regalada a Estados Unidos por Francia en conmemoración del centenario de su independencia en 1776.

La escultura comparte un lazo técnico con Santa Clara, fue realizada en cobre por el artista Frederic Auguste Bartholdi en una técnica de martillado de láminas. La escultura de La Estatua de la Libertad tiene un tamaño de 93 metros de altura. Tenía sentido pues, que la cadena elaborada por Pellicer para ella midiera 11 metros de largo. Ahondando más en la técnica, podemos aludir al trabajo de cobre martillado y fundido (como ya se dijo, es un proceso cercano a cómo había sido construida la famosa estatua de Nueva York), pero usando técnicas tradicionales provenientes de la región michoacana de Santa Clara del Cobre.

James Metcalf en su investigación sobre la historia de este tipo de técnicas comenta: "Aquí encontré el eslabón perdido entre la Edad de Piedra y la Edad del Metal. Había cobreros que seguían trabajando con yunques de piedra."[109] Esta particularidad hace que se pueda forjar el cobre a partir de un bloque masivo, pues brinda la oportunidad de aprovechar el espesor del material, a diferencia del trabajo europeo que desde la invención del laminado facilita el trabajo más plano y pequeño que prioriza el ensamblado. En las esculturas presentadas encontramos también una particularidad de movimiento, en su mayoría son piezas rígidas excepto la cadena que al estar ensamblada en pequeñas anillas proporciona movimiento y juego al conjunto. La textura de las piezas es variable ya que unas son martilladas y otras han sido pulidas, hay varios elementos decorativos que añaden diversidad de texturas a los objetos.

Ahora, pasando a la composición espacial, hablemos de la forma nuevamente, están presentadas de forma mixta, generando tres campos de profundidad. Los colores varían entre los dorados y ocres característicos del cobre. El montaje de las piezas en la exhibición estuvo dispuesto sobre una plancha de madera pintada de blanco, dos piezas se presentaron suspendidas del techo del espacio de la galería y la restante reposaba sobre plano en la base-pedestal, dando movimiento y dimensión.

Hablando de la forma del contenido podríamos preguntarnos: ¿Qué son estos objetos de joyería? ¿Para quién fueron concebidos? ¿por qué se presentan así? Todas estas preguntas pueden ser escudriñadas si pensamos en los atributos simbólicos de las piezas y de la serie.

[109] Metcalf, Ana Pellicer y Roy Skodnick, *James Metcalf…,* 52.

Podemos hablar de la autora, Ana Pellicer y los artesanos de Santa Clara del Cobre, aunque dentro del sistema de arte contemporáneo que muestra el trabajo de la artista, no ahondan o toman como central la colaboración de los artesanos, tampoco se menciona en la ficha técnica, aunque hay mención del paso de Pellicer en Santa Clara en la hoja de sala.

Podemos hablar también de la monumentalidad de los objetos y la forma en la que han sido presentadas a lo largo del tiempo obras de grandes tamaños, algunas creaciones de este tipo se encuentran relacionadas al mundo del arte contemporáneo, pues generan artefactos que rompen las estructuras de representación y de conceptualización de una época.

Para hablar de ese cambio en la representación, podemos pensar en el contexto artístico de finales de los sesenta en Estados Unidos, donde se encontraba un crecimiento del entorno escultórico interesante, pues estaba en crisis la teorización sobre el propio medio y su objetualidad. Críticos como Michael Fried[110] y Rosalind Krauss[111] pensaron sobre el problema de la escultura en el campo del arte moderno y contemporáneo, proponiendo diversos caminos. En especial el aporte de Krauss para una escultura más expandida brindó más canales de reflexión, pues lo que aporta su texto en función de las investigaciones de Fried es el método de análisis usado (estructuralista), significando que lo que se necesita para entender la escultura contemporánea es el análisis del contexto fuera del objeto, en este caso a eso referiría lo expandido. Estos puntos de vista ayudaron sobre todo con las esculturas minimalistas porque ubican la noción de escultura en función de un campo de significación más amplio; la escultura no desaparece, sino que hay prácticas que tensan la noción tradicional de escultura y que la ubican con relación al paisaje y la arquitectura que le rodea, en función de una serie de prácticas que avanzan sobre esas ideas pero que no son esculturas. Lo que buscaban era poner en crisis la tradición misma.

---

[110] Michael Fried, *Art and Objecthood, essays and reviews (*USA: The University of Chicago Press, 1998).

[111]Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (1979): 31–44. Véase también: Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna, (*Madrid: Akal, 2002).

En este caso específico vemos como en la escultura no desaparece la forma, sino que hay una práctica (en este caso una gran monumentalidad) que tensa principalmente la tradición de los objetos que se habían creado en la localidad de Santa Clara del Cobre o en la antigüedad clásica o prehispánica y de quien los había ideado o formulado. Podemos encontrar atisbos a objetos de gran tamaño en la región cuando pensamos en los grandes cazos para cocinar, fabricados por los cobreros de Santa Clara y aunque ahí ya se había pensado en formatos grandes siempre estaban en relación con el cuerpo humano y, sobre todo, siempre con fines utilitarios. Es importante mencionar que este gran cambio de escala y posibilidad de trabajar el material a mayor tamaño también fue propiciada por la llegada de la máquina laminadora que había llegado a Santa Clara con ayuda gubernamental, Pellicer comenta en entrevista : "Primero, los brazos eran la medida, pero después vino una máquina automática que se la dieron a una asociación de artesanos y ahí se empezaron a hacer, ya colectivamente, más grandes piezas porque la posibilidad técnica/tecnológica la daba."[112]

La serie presentada está compuesta por *Arete para una gran dama*, *Collar de Oaxaca* y *Anillo liliputiense, producto de exportación*, todas realizadas en 1986. Dichas piezas se hicieron en colaboración técnica con los cobreros con los que tenían relación Pellicer y Metcalf en Santa Clara del Cobre. Los ejemplares presentados resultan de un sincretismo de joyas tradicionales de diferentes regiones del país, la idea era que el gran monumento libertario las pudiera portar, el concepto central de las esculturas hablaría sobre fraternidad y hospitalidad en América, pero las piezas de Pellicer actúan como dinamizadoras del monumento, a la vez que feminizadoras, apuntando a las implicaciones geopolíticas y conceptuales de la libertad en ese entonces y a la crítica de su vigencia hoy, pero también reflexiona sobre quién puede portar cierto tipo de joyas y que significa ese acto en distintos contextos. [113]

Me parece importante la relación de Ana con Nueva York como un lugar donde encontró el arte, así como también el arte a gran escala, pudiendo estudiar y adentrarse en la creación

[112] Entrevista a Ana Pellicer el 19 de septiembre de 2022 en su casa-estudio en Santa Clara del Cobre.

[113] Hoja de sala de la exhibición. Véase: https://houseofgaga.com/ana-pellicer/ consultada el 20 de abril 2021.

como joven artista, pero siempre sintiéndose de otro lado. Me interesa destacar cómo el moldeado y el trabajo del cobre tienen un carácter performático, donde prevalece la acción del cuerpo o de la máquina sobre el material maleable para lograr la forma deseada. El gran esfuerzo y fuerza involucrados pueden relacionarse con la cantidad de trabajo que, a menudo, las mujeres deben invertir para cumplir con los estándares impuestos por la mirada masculina. Esto también me lleva a reflexionar sobre cómo un objeto debe ser amplificado o hecho monumental para ser verdaderamente visto, notado y apreciado por primera vez. Entre los estilos identificables de las joyas podemos encontrar formas utilizadas en la joyería tradicional popular mexicana, y en particular, el uso de joyería en la época prehispánica en la zona. De este modo, también se amplía la visibilización de los adornos que una mujer extranjera pudiera usar, haciendo más notoria la presencia, el adorno, la tradición y la identidad. Esta cuestión es importante de resaltar, ya que uno de los primeros vestigios del trabajo en cobre en la región de la meseta purépecha es precisamente la descripción de joyas. Por ejemplo, en *La Relación de Michoacán*, una obra fundamental de la historiografía llevada a cabo por Fray Jerónimo de Alcalá, se pueden encontrar diversas menciones al respecto.[114]

Ahora bien, para poner estas piezas en diálogo con otras obras contemporáneas, revisemos tres piezas creadas en distintos momentos, pero que arropan bien la comparación y similitud de contexto, formas y contenido.

La primera es la obra *Hang Up* de Eva Hesse de 1966, instalación tridimensional de arte conceptual. En ella, Hesse muestra una especie de marco rectangular como el que se usaría para montar un cuadro, pero acá lo muestra vacío. Un solo cordón está sujeto a la esquina superior del marco, colgando hacia abajo y luego formando un lazo que crea una línea particularmente larga y sin sentido aparente, que se desborda del espacio bidimensional de la pared y en curva sale hacia el espacio de la galería y regresa hacia el suelo. Este único cordón, que parece estar recubierto con un material de tela gris, atrae la vista a lo largo de su longitud,

[114] Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, Moisés Franco Mendoza (coord.), paleografía Clotilde Martínez Ibáñez y Carmen Molina Ruiz, México, (El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2000), 278.

poniendo énfasis en el espacio físico que ocupa, sugiriendo tanto conexión como desconexión, ya que el cordón cuelga, sin usar y desconectado de cualquier dispositivo claro.

El título de la obra, *Hang Up*, puede ser leído en diferentes capas, pues tiene diferentes acepciones según el contexto. Puede referirse a dejar de hacer una actividad o profesión, especialmente después de mucho tiempo. También puede describir la acción de interrumpir bruscamente una llamada telefónica por enojo o frustración, otro uso común indica la acción de colgar algo en una superficie. En otro contexto, puede referirse a un obstáculo o dificultad que impide el progreso de algo, como un problema en un proyecto. Por último, puede aludir a una fijación o problema emocional, describiendo una preocupación persistente. Por lo tanto, la pieza puede ser interpretada como un comentario irónico sobre sí misma, con un. Poco de humor. En general, nos enfrenta al problema de que el objeto presenta una imposibilidad, no puede ser colgada de un modo tradicional.

La obra de Hesse desafía las nociones tradicionales de lo que constituye una obra de arte y cómo interactúa con su entorno, abordando temas de ausencia y presencia, y la relación entre objeto y espacio. A través de su simplicidad e interpretación abierta, *Hang Up* se convierte en una poderosa encarnación de la exploración del movimiento de arte conceptual sobre las ideas más que sobre las preocupaciones puramente estéticas y habla de lo absurdo de cambiar los usos y las escalas de los objetos.

De este modo Pellicer, también juega con ese absurdo del tamaño de sus piezas, y habla de un concepto que representa la Estatua de la Libertad que no vemos cuando vemos la joyería sola, y activa la operación de imaginarnos la acción de la estatua colgando y portando su joyería. También nos reta a pensar en la real imposibilidad de que las use, pues absurdamente es tan solo una escultura de bronce en medio del mar.

En el libro ya mencionado anteriormente, *Old Mistresses*, Rozsika Parker y Pollock reflexionaron sobre la pieza de Hesse y escribieron: “What is significant is that Hesse refused to put woman or even herself on view. The frame in *Hang Up* is left empty. She defined the

space but not an image."[115] De igual forma, en las obras de Pellicer vemos los objetos descontextualizados y absurdos en el espacio, pero ello solamente amplifica la polisemia de su significado, y nos hace pensar sobre quien puede usarlos y sobre todo verles en su condición de objetos gigantes dentro del espacio expositivo.

La siguiente instalación a la cual quiero referirme, es una serie de piezas escultóricas creadas por el artista danés-vietnamita, Dhan Vo en 2010.[116]Vo decidió crear una réplica exacta de la Estatua de la Libertad pensando en su forma más escultórica y política. *La Libertad iluminando el mundo* como se llama en realidad la escultura del francés Bartholdi, le permite hablar de temáticas de migración, identidad y políticas coloniales. En su idea de fragmentación de esos conceptos, retoma las tres primeras frases de la declaración de independencia de Estados Unidos: *We the People.*

La serie es una reproducción a escala 1:1 de uno de los íconos más conocidos del mundo. Vo optó por no ensamblar la estatua, dejándola en su lugar como más de 300 componentes de cobre que permanecerán separados, que, en planes del artista, serían exhibidos en diferentes lugares alrededor del mundo. Acá la operación de desmembrar la monumentalidad del ícono en partes enormes de cobre, a veces identificables a veces más abstractos, nos confronta con la idea del valor simbólico del monumento y del concepto de Libertad, así como su fragilidad. Cuestiones que las piezas de Pellicer también nos invitan a reflexionar, aunque en las piezas de Vo se vuelve menos clara la corporalidad de la mujer que representa La Libertad, nos confronta con las de Pellicer a pensar en una fragmentalización del ser y la identidad.

---

[115] Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, (New York: Bloomsbury,2013). 3463, Kindle.

[116] Varias de las piezas de esta serie se pudieron ver en la muestra retrospectiva *Dhan Vo, Take My Breath Away* que tuvo el artista en el Museo Guggenheim de Nueva York en el 2018. Se presentó del 9 de febrero al 9 de mayo de 2018. En relación con la exposición, la Fundación New Carlsberg financió un extenso catálogo que es la primera monografía académica sobre la obra de Vo.

Por último, mencionaré una instalación creada por una joven artista michoacana, María Sosa en 2021.[117] En este caso se trata de una video-instalación presentada como parte de la exhibición colectiva *Escucha profunda*[118] en el Laboratorio Arte Alameda.[119] La instalación de Sosa se desplegó en la Capilla de Dolores dentro de lo que fuera una antigua iglesia de la orden de San Francisco. La instalación, pensada específicamente para este espacio, integró diversos medios como dibujo, textil, cerámica, video-performance y sonido. En el centro de la capilla, se encontraba suspendida una figura colgante de gran formato, 8.6 metros. Inspirada en representaciones tzotziles, muestra un ente denominado *Ch'ulel*, esta figura central contrasta con la visión cristiana del alma singular, destacando la coexistencia de múltiples almas en la cultura tzotzil.

La obra aborda la temática de la "herida colonial" y su impacto en el cuerpo femenino, utilizando objetos cargados de deseo y agencia en un proceso de sanación colectiva e individual. La instalación incluye tres pantallas que muestran performances, donde la artista, a través de movimientos corporales repetitivos, busca sanar diferentes partes de su cuerpo. Estos videos evocan la conexión con otras realidades y facetas internas, sugiriendo la capacidad de ver el propio ser como el otro. El proyecto sonoro, creado por Alberto Rubí, utiliza instrumentos prehispánicos y sonidos de la naturaleza, creando una atmósfera sensorial que intensifica la experiencia de la instalación. Esta amalgama de sonidos y visuales convierte la capilla en un espacio de confrontación y reflexión sobre la historia y la identidad.

---

[117] De la cual tampoco hay aún un libro que compendia su trabajo, ni ha tenido una muestra individual en el estado de Michoacán, a pesar de que ha mostrado su trabajo en muchos otros lugares desde el centro de México hasta internacionales.

[118] Término primero acuñado por Pauline Oliveros (1932-2016) Una de las compositoras y pensadoras musicales de vanguardia más importantes de su generación. Amplió la comprensión del sonido, experimentó con nuevas formas musicales y fomentó formas de colaboración no jerárquicas. Trabajó en música electrónica y otras formas musicales experimentales, primero como compositora y luego como improvisadora y oyente colaborativa. Más allá del ámbito musical, fue influyente en la comunidad artística en general y en el movimiento de mujeres de la década de 1970 en el sur de California. https://www.paulineoliveros.us/ consultado el 25 abril de 2024.

[119] La exhibición se mostró del 16 de octubre de 2021 al 13 de febrero de 2022 y contempló el trabajo de cuatro artistas: Yutsil Cruz, María Sosa, Naomi Rincón Gallardo y Fernando Palma Rodríguez, bajo la curaduría de Lucía Sanromán.

En esta operación, Sosa investiga la otredad y la demonización de lo prehispánico, contrastando representaciones indígenas y coloniales de deidades como Huitzilopochtli. Utiliza textiles para explorar la dicotomía entre lo natural y lo industrial, destacando la conexión con la tierra y la artesanía frente a la producción industrializada. La obra de Sosa puede ser leída en una tradición de arte feminista y decolonial que busca sanar y reinterpretar el cuerpo femenino y sus múltiples significados históricos y culturales.

Resulta interesante pensarlas en diálogo con las esculturas de Pellicer, pues se puede ver cómo ambas artistas buscan en objetos o representaciones de objetos provenientes de otros contextos históricos una resignificación y dignificación de lo otro. Probablemente parten de distintas referencias y con distintas motivaciones, pero en el fondo, encuentro un impulso en ambas por dar voz a los cuerpos femeninos y a su vivencia como mujeres artistas en un contexto de poca visibilización y apoyo a mujeres y diversidades.

También me parece importante incluir esta pieza y ponerla en relación, porque aquí podemos encontrar una línea directa con la genealogía que puede irse trazando hasta aquí, en específico sobre la creación escultórica contemporánea en Michoacán y de mujeres artistas, al igual que de escultura de gran formato, todas, temáticas que han atravesado este ensayo. Sin embargo, por falta de espacio y necesidad de una profundidad de análisis, se queda para futuros trabajos de investigación, pues con esto se abre otra enorme discusión sobre el arte indígena contemporáneo y una variación en los conceptos de “arte popular” y nuevas prácticas.

Esta lectura nos hace pensar en las formas de representación dentro del arte contemporáneo y también en lo que implica el uso de ciertos objetos dentro de un contexto específico, así como lo que implica la performatividad del adorno corporal en la mujer, así como el cuerpo mismo. También invita a una reflexión sobre la proveniencia de las formas, los materiales y la importancia de considerar para quién están hechos, quién puede verlos, e incluso quien puede portarlos.

El arte contemporáneo invita a acercarnos a los objetos de formas distintas, con nuevas perspectivas, donde la idea de atravesar (volver atravesable y escultórico) un objeto que

normalmente se colocaría alrededor del cuello, en el caso de las joyas. Ver de otro modo esa tradición de trabajo sobre el cobre, definitivamente generó preguntas y ganas de revisitar ese tipo de creaciones y sobre todo saber más del material y el lugar donde fue concebido. Justamente me parece un ejemplo interesante de darle nueva forma y luz a objetos que estaban ahí. No por ello se vuelven prácticas predatorias, simplemente es el cambio de perspectiva lo que genera nuevas preguntas y formas de ver.

Andrea Giunta en su libro *Feminismo y arte latinoamericano* retoma una pregunta formulada por Nelly Richard sobre la ideas sobre género y diferenciación dentro del arte y la representación en América Latina que me resulta interesante traer a colación : "¿Es la presencia temática de quien lo hace, un actor necesariamente femenino, o es la manera de hacerlo, la presentación de ciertos datos que nos hablan de una peculiar sensibilidad femenina, casi de una marca del cuerpo?"[120] Resulta conveniente detenernos en esa pregunta específica pues podemos trasladarlo a este ejemplo y pensar en ¿Cómo el cuerpo de una mujer artista estaba tomando importancia dentro de la creación de la comunidad de Santa Clara del Cobre?¿Qué estaba poniendo en evidencia sobre los modos de producción de los talleres y sobre quién puede crear y trabajar? Sin posicionarse estrictamente dentro de un arte feminista, podemos encontrar que en varias de las obras de Ana Pellicer está implícita su propia forma, su propio cuerpo o el cuerpo de otras mujeres y finalmente su propia experiencia como mujer artista.

Vuelvo a retomar a Andrea Giunta al hablar de la diferenciación entre arte feminista y arte femenino, pues me parece crucial su reflexión y en los ejemplos tratados en este ensayo facilita la tensión entre discursos y mi elección de abordarlos con una perspectiva crítica y de género. Giunta menciona:

> La diferenciación entre las distintas posiciones que las artistas adoptan en la relación entre su obra y la identificación o diferenciación respecto del feminismo artístico es importante en tanto permite historizarlas. Clasificar la obra de todas

[120] Andrea Giunta, Feminismo *y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo (Arte y pensamiento),* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores,2021) 92 , Kindle.

> las artistas mujeres como feminista no sólo elimina el espesor histórico de aquellas que llevaron adelante un arte feminista, desarrollando una obra vinculada a la militancia o a operaciones estéticas particulares, sino que borra las posiciones con las que ellas se identificaron, las cuales hacen a la construcción de un debate y una problemática específica y situada en términos históricos. Sin embargo, como historiadorxs del arte, podemos analizar las obras de todxs lxs artistas desde una perspectiva de género y encontrar en ellas programas identificables con las agendas del feminismo.[121]

De este modo, podemos ver que, aun no teniendo un discurso directo, la artista analizada habla, de su cuerpo, su falta de representación, opresiones, o simplemente algunas temáticas que les identifican. También quedó mostrado que el trabajo de Pellicer puede entrar en diálogo y resonar con diversidad de piezas en el campo del arte contemporáneo.

IX. Conclusiones y preguntas finales.

A lo largo de la investigación me encontré con importantes problemáticas que atraviesan las y los historiadores del arte al hablar de temas que son complejos y están llenos de tensiones y contradicciones. Muchas veces, son temáticas sensibles para los sujetos abordados, o simplemente se busca no volver a ellos y su revisión por las diferentes capas que puede mostrar. Podemos concluir al respecto que utilizar un abanico de enfoques para el análisis de obras o sucesos de las décadas de los setenta y ochenta con valores y normativas críticas y estéticas elaboradas desde nuestra contemporaneidad, nos permite complejizar las visiones y levantar preguntas diferentes que habilitan nuevas vías de interpretación y es por eso pertinente utilizar metodologías y marcos teóricos desde la crítica feminista.

A lo largo del ensayo se pudo ver cómo el arte popular se convirtió en un elemento central para la construcción de una identidad nacional homogeneizante en la primera mitad del s.XX y cómo se fue perdiendo ese interés entre políticas estatales y sobre todo superficialidad de

[121] Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano…,* 89.

los discursos, pues en realidad la integración de la gran diversidad de pueblos originarios de México nunca se concretó como pretendían en la teoría y los abusos a sus lenguas, cultura y derechos continuaron.

Podemos concluir que algunas políticas que impulsaron modernidad y progreso dentro de Michoacán, fueron parte de la estrategia política de Lázaro Cárdenas y que esta herencia complejiza y problematiza la concepción de los pueblos indígenas como custodios de las tradiciones y plantea interrogantes sobre la creatividad y experimentación en el arte popular.

También se puede ver a lo largo del ensayo que muchas de las relaciones de creatividad comunitaria, no pueden leerse de forma binaria, pues resulta complejo y requiere de una gran cantidad de matices. Los intercambios tanto teóricos como artísticos van en ambas direcciones y deben abordarse de una forma abierta, en el sentido de proponer amplitud de lecturas de los sucesos.

Podemos hablar de que muchas de las ideas o preguntas dentro de la investigación pueden no llegar a conclusiones cerradas y únicas, más bien lo que queda al descubierto es que los tópicos y sus abordajes están sujetos a constante transformación, replanteamiento y relectura. Una cuestión importante que sí se puede resaltar es la importancia de la ética, el respeto y la comprensión de enunciarnos como investigadoras, escritoras o artistas para hablar y entablar diálogos horizontales y sin juicios, así como la vital importancia de nombrar y reconocer los legados de otras. También queda al descubierto cómo la Historia del Arte y en específico en territorios donde hubo colonización se ha marcado mucho la división entre arte y artesanía o arte popular y arte contemporáneo, levantando preguntas sobre quién puede hacer arte, quién puede hacer arte popular y quién artesanía. Definitivamente aun nos enfrentamos con una discriminación y falta de conceptos para analizar las nuevas materialidades que generan artistas de zonas como Michoacán.

La importancia de hablar desde otras perspectivas y cómo la forma en la que escribimos de esas temáticas influye en la futura lectura de los sucesos, es algo que debe tenerse siempre en cuenta. A lo largo de la investigación fue complejo enfrentarse a la toma de posturas más radicales, comprendiendo que en todo caso nos toca hablar desde donde podamos hablar, de

una forma honesta y respetuosa, sin dejar de ser analíticos, pero siempre para lograr una nueva construcción o nuevos senderos de interpretación. Aquí retomo las reflexiones iniciales donde mencionaba que entendernos vulnerables y en constante cambio es un camino viable para acercarnos desde otro modo a lo que nos interesa abordar.

En el caso de la artista trabajada, podemos encontrar una mujer que gusta de la acción, está atenta a la conciencia de sus entornos y tiene un enfoque y sensibilidad especial en las interconexiones entre arte, cultura y naturaleza experimentada desde el cuerpo mismo. El uso del cuerpo femenino, sus representaciones y sus afecciones tiene una importante carga dentro de las producciones revisadas y revelan el enfoque de género.

Me parece importante cerrar con la reflexión de la falta de análisis profundo de la historia del arte contemporáneo en el estado de Michoacán y levantar la pregunta ¿Por qué no se genera suficiente historiografía en un estado que tiene una tradición artística importante y que además cuenta con tres carreras de Historia del Arte en diferentes instituciones de la capital del estado? ¿Podremos crear un sistema del arte contemporáneo sano en Michoacán aún con la falta de presupuestos e infraestructura y así atravesar la idea de que el arte contemporáneo se hace (y se consume ya sea dentro del museo, en el espacio público o en el privado como bien a coleccionar) sólo en el centro o fuera del país? ¿Podemos dejar de exigirle al arte popular, arte indígena y artesanías que sólo hablen de su tradición y que obedezcan ciegamente las mismas formas? ¿Podemos de una vez por todas nombrar a artistas populares y artesanas e incluir sus materialidades dentro de contextos más amplios como el arte contemporáneo?

Como futuro camino de investigación creo que sería importante ahondar en muchos otros personajes y gestores culturales que promovieron nuevas políticas públicas para los artesanos y sin duda ahondar en más artesanas y artistas indígenas y sus obras.[122]

[122] Uno de los personajes interesantes y que necesitan más investigación es el arquitecto Jorge Solórzano (1942-2021) que fue promotor artístico, profesor y gestor .Fue parte importante de la creación de diferentes comunidades, recintos, asociaciones y centros culturales como La Casa de las Artesanías de Michoacán, la Unión Estatal de Artesanos de Michoacán (UNEAMICH), el Centro de Estudios e Investigación sobre

Intentar desdibujar ciertos límites dentro de nuestros propios campos, requiere imprescindiblemente tanto de creatividad como de imaginación. Hacer nuevas preguntas tanto a nuestros sujetos como a nuestros objetos de estudio, requiere de un posicionamiento dislocante, crítico, fluido y en constante movimiento. Crear nuevas conexiones entre sujetos y objetos, multiplica las posibilidades de enunciación, de existencia y de resistencia.

Mientras no escribamos todo lo que podamos sobre mujeres artistas, sus contextos y sus obras, se perderán importantes datos, visiones, perspectivas y creaciones que nos facilitarán la lectura de periodos históricos completos, pero también se pierden referencias para las artistas de nuevas generaciones. Si el arte de mujeres artistas no forma parte de colecciones públicas y privadas y no se muestra y estudia académicamente, nos perderemos de toda una gama de posibilidades de lectura del mundo. Si no recolectamos todo eso dentro de nuestra bolsa, como lo dice Úrsula K. Le Guin no podremos nutrirnos para sobrevivir periodos oscuros.

Bibliografía.

Autores Varios. *Ana Pellicer Poemas Forjados*. Morelia: Centro Cultural Clavijero, 2010.

Autores Varios. *Arte de los Pueblos de México, disrupciones indígenas*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes/INBAL, 2023.

Autores Varios. *Desafío a la estabilidad, 1952-1967: procesos artísticos en México.* México: Turner /UNAM, 2014.

Autores Varios. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*: 1968-1997. México: UNAM/Turner, 2014.

Artesanía y Arte Popular, y el Centro de Estudios e Investigación en Diseño. Así como colaboró con la Subdirección artística y de culturas populares, y con la dirección del Museo de Arte Contemporáneo “Alfredo Zalce”.

Autores Varios. *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la Modernidad Mexicana.* México: MAM/INBA, 2010.

Acevedo, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México: CONACULTA, 2002.

Aceves Sepúlveda, Gabriela. *Women Made Visible: Feminist Art and Media in Post-1968.* Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2019.

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo? ¨ en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.17-29.

Ahmed, Sara. *What's the Use?: On the Uses of Use*. Durham: Duke University Press. 2019.

Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa, 1992.

Avis Federer-Nadoff, Michele. *Cuerpo de conocimiento -entre praxis y teoría- La agencia de los artesanos y su artesanía. Santa Clara del Cobre, Michoacán. Hacia una antropología de hacer.* Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales, COLMICH, 2017.

Bahbha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2002.

Barriga, Eduardo y Fernando Mendoza. *Pátzcuaro en breve.* Pátzcuaro: Gobierno del Estado de Michoacán, 2010.

Bartra, Eli. *Mujeres en el arte popular, de promesas, tradiciones monstruos y celebridades.* México: UAM, 2005.

Bautista, Francisco y Jiménez, Juan Carlos, ed. *Maestros Michoacanos. Michoacán en el Arte Moderno. Siglo XX*. México: Centro de Documentación e Investigación de las Artes Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2021.

Behar, Ruth. *The Vulnerable Observer, Anthropology that breaks your heart*. Boston: Beacon Press, 2002.

Benítez Dueñas, Issa María. *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000).* México: Conaculta, 2001.

Bernal Astorga, Yaminel y Miguel García Velázquez editores. *Alfredo Zalce. Artista del siglo xx: una aproximación desde su archivo personal.* Morelia, Michoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, 2022.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y. discursivos del "sexo".* Barcelona/ Buenos Aires/México: Paidós, 2002.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad,* Barcelona: Destino, 1992.

Cordero Reiman, Karen. "Fuentes para una historia social del arte popular". *Memoria*, Museo Nacional de Arte, núm. 2, primavera-verano, 1990. 31-55.

Cordero Reiman Karen e Inda Sáenz, comps. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* México: Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, FONCA, Curare, 2007.

Comisarenco, Mirkin, Dina (coord.) *Codo a codo: parejas de artistas en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2013.

Debroise, Olivier. *El arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007).* México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2018.

De Alcalá, Jerónimo. *Relación de Michoacán*, Moisés Franco Mendoza (coord.), paleografía Clotilde Martínez Ibáñez y Carmen Molina Ruiz, México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2000.

De la Torre, Graciela, Garduño, Ana eds. *Agentas Culturales del Siglo XX. Desafíos de una gestión.* México: UNAM, IIE, 2023.

De Lauretis, Teresa. “A través del espejo: Mujer, Cine y Lenguaje”. En *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

Diéguez, Ileana. ‘Interpelando al ‘caballo académico’: por una práctica afectiva y emplazada”. En Revista *Nómadas* No. 50, 2019.

Eder, Rita. “Las mujeres artistas en México”, en *Anales del IIE*, vol. 50/2, México: UNAM, 1982. 251-260.

Eder, Rita. *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984).* México: Universidad Autónoma Metropolitana & Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Escobar, Ticio. *Contestaciones arte y política desde América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar 1982-2021*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta (coords.). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles, Munich: Hammer Museum, University of California; DelMonico Books/Prestel, 2017.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas.* Buenos Aires: Abraxas, 1973.

Fernández, Justino. *Pátzcuaro. Su situación. historia y características*. México. Talleres de impresión de estampillas y valores. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936.

Fernández, Justino. «*Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 9, 1965. 111-112.

Fried, Michael. *Art and Objecthood, essays and reviews.* Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Gamio, Manuel. *Forjando Patria.* México: Porrúa Hermanos, 1916.

García, Laura. *Desbordamientos de una periferia femenina.* México: Pneuma, Sociedad Dokins para las nuevas prácticas artísticas, A.C, 2008.

García, Nora Nínive, Márgara Millán, y Cynthia Pech. *Cartografías del feminismo mexicano*, 1970.-2000. México: UACM, 2007.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.* Minneapolis: University of Minnesota, 2005.

García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo,* La Habana: Editorial Nueva Imagen, 1982.

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires: Siglo XXI., 2018. Kindle.

Giunta, Andrea. *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

Grosenick, Uta (ed.). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI,* Madrid: Taschen, 2001.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.1984.

Holland M., Tracey. *The Human Rights Struggle at the Adolfo Best Maugard School of Arts and Crafts in Santa Clara Del Cobre, Mexico: A Case of Democratic Transition and Educational Standardization*. PhD diss. New York University, School of Education, 2006.

Hooks, Bell. *Teoría feminista: de los márgenes al centro*, Madrid: Traficante de sueños, 2020.

Horcasitas de Barros, María Luisa. *La artesanía con raíces prehispánicas de Santa Clara del Cobre.* México: Secretaría de Educación Pública, 1981.

Jolly, Jennifer. *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation Building Under Lázaro Cárdenas.* Austin: University of Texas Press, 2018.

Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna,* Madrid: Akal, 2002.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October,* 8, 1979.

Le Guin, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*, introducido por Donna Haraway. Londres: Ignota, 2019.

Lippard, Lucy. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: Dutton, 1976.

López A. Rick. *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution.* Durham: Duke University Press, 2010.

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" En L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays.* Londres: Thames & Hudson, (1994 [1971]).145-178.

Mayer, Mónica. *Sí somos muchas… y no somos machas: textos sobre mujeres artistas.* México: Pinto Mi Raya, 2001.

Metcalf, James, Ana Pellicer, y Roy Skodnick. *James Metcalf, Verdadero hijo de Hefesto*. México: Litoprocess, 2014.

Montero Fayad, Daniel. *Crítica de arte en México: 1940-1966.* México: UNAM/IIE. 2024.

Morales Figueroa, Angélica Navidad. "Obreros artesanos una nueva división del trabajo en Santa Clara del Cobre", Cuicuilco *Revista de Ciencias Antropológicas*, 26, número 74, (Enero-Abril, 2019).

Novelo, Victoria, comp. *Artesanos, artesanías y arte popular, una historia ilustrada*, México: CNCA, 1996.

Novelo, Victoria. *Artesanías Y Capitalismo En México*. México: Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1976.

Novelo, Victoria. "Ser indio, artista y artesano en México", Espiral, vol. IX, núm. 25, (septiembre- diciembre, 2002). 165-178.

Parker, Rozsika, Pollock Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Nueva York: Bloomsbury, 2013.

Parker Rozsika, Pollock Griselda, *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*, trad.Raquel Vázquez Ramil, Madrid: Akal, 2021.

Pellicer, Jorge. *Artesanos del porvenir*, México: Secretaría de Educación Pública - UAM, 1995.

Pitarch, Pedro. *Chulel, una etnografía de las almas tzeltales*. México: FCE,1996.

Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo.* Madrid: Cátedra, 2003.

Richard, Nelly. "La crítica feminista como modelo de critica cultural" en *Debate Feminista, Vol. 40 (OCTUBRE 2009). Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).* 75-85.

Rubín de la Borbolla, Sol, Óscar Murillo y Alejandro de Ávila. *Arte y memoria indígena de México. El acervo de arte indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas.* México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos indígenas, 2014.

Sáenz, Moisés. *Carapan.* Pátzcuaro: CREFAL, 1992.

Salcedo Hidalgo, Diego, ed., *Horizontes culturales de la historia del arte: aportes para una acción compartida en Colombia*, Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2018.

Skodnick, Roy. *Cooper, Stone and fire, James Metcalf, Ana Pellicer and the artisans of Santa Clara del Cobre*. México: SRE, 2001.

Suárez Navaz, Liliana y Aída Hernández (editoras): *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, 2008.

Thompson, J. B. y Linda Fantinati. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Tuhiwai Smith, Linda. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples.* Nueva York: Zed Books Ltd, 2012.

Van Houten Maldonado, Devon. "A Mexican metalworker´s colossal jewelry for the statue of liberty," hyperallergic.com September 6, 2017, https://hyperallergic.com/398846/a-mexican-metalworkers-colossal-jewelry-for-the-statue-of-liberty/

ARCHIVOS

Archivo personal de Ana Pellicer

Archivo personal de María Sosa

Archivo personal de Áurea Bucio

ENTREVISTAS

Ana Pellicer, entrevistada por Paola J. Jasso, Santa Clara del Cobre, Michoacán, 2021 y 2022.

María Sosa, entrevistada por Paola J. Jasso, Ciudad de México, 2021 y 2022.

Áurea Bucio, entrevistada por Paola J. Jasso, Morelia, Michoacán, 2021.