

# **Entre manos y conceptos: Artesanía, arte contemporáneo y la redefinición de lo artístico desde la experiencia de mujeres creadoras.**



**Between hands and concepts: Craftsmanship, contemporary  
art and the redefinition of art from the experience of  
creative women.**

**Sandra Cortés Moreno**

cartonero.tierra4@gmail.com

Universidad de las Artes, Instituto Cultural de Aguascalientes, México

ORCID: 0009-0008-3655-3949

## **ARTÍCULO**

Recibido: 31 | 03 | 2025 • Aprobado: 31 | 10 | 2025

---

### **RESUMEN**

Este artículo busca examinar la intersección entre artesanía y arte contemporáneo, al observar cómo mujeres artesanas-artistas en México y Chile confrontan a las categorías tradicionales y a las jerarquías que el sistema del arte nos ha impuesto. Con un enfoque decolonial y feminista, analizamos la producción cultural de estas creadoras, destacando la carga conceptual y estética de sus obras, así como las estrategias que emplean para legitimar sus prácticas en un campo artístico que todavía marca la línea entre arte y artesanía. Se revisaron textos que han sido clave para entender el tema, incluyendo las ideas planteadas por autoras como Margarita Orellana, Anita Brenner, Andrea Giunta y Paula Fuentes, entre otros teóricos que aportan su visión. Además, el análisis se complementa con reflexiones autoetnográficas y el registro de diálogos con artesanas. El artículo busca aportar a que la artesanía, entendida desde la experiencia y la voz de las mujeres, sea comprendida no solo como una forma de arte contemporáneo-legítima, sino también como un espacio de resistencia y redefinición de los límites de lo artístico, desafiando las estructuras de poder y visibilizando imaginarios locales y saberes ancestrales.

**Palabras Clave:** Artesanía, Arte Contemporáneo, Mujeres, Perspectiva Decolonial, Feminismo, Producción Cultural, México, Chile.

## ABSTRACT

This research article examines the intersection of craft and contemporary art, and look how women artisan-artists in Mexico and Chile confront traditional categories and hierarchies imposed by the art system. With a decolonial and feminist approach, we analyze the cultural production of these creators, highlighting the conceptual and aesthetic premises of their works, as well as the strategies they employ to legitimize their practices in an artistic field that still draws a line between art and craft. We reviewed key texts for understanding the topic, mostly the ideas by authors such as Margarita Orellana, Anita Brenner, Andrea Giunta, and Paula Fuentes, among other theorists who contribute their perspectives. Furthermore, the analysis is complemented by autoethnographic reflections and recorded dialogues with artisans. This article seeks to contribute to the understanding of crafts, as seen through the experiences and voices of women, not only as a legitimate form of contemporary art, but also as a space of resistance and redefinition of artistic boundaries, that challenge power structures and making visible local imaginaries and ancestral knowledge.

**Key words:** Crafts, Contemporary Art, Women, Decolonial Perspective, Feminism, Cultural Production, Mexico, Chile.

---

## Introducción

El interés por la relación entre artesanía y arte contemporáneo se intensificó a partir de una pregunta que surgió en el sector artesanal durante una visita a la exposición en el Museo. Espacio, especialmente entre mujeres creadoras: ¿Puede la artesanía que hacemos ser considerada una forma de arte contemporáneo? Esta pregunta, que parece sencilla, destapa una problemática compleja y muy metida en las estructuras del sistema del arte. Y es que la artesanía históricamente ha estado relegada a un segundo plano, como si solo se tratara de producir objetos en serie, con valor utilitario y una supuesta menor jerarquía en comparación con las “bellas artes” (Shiner, 2010). Estas ideas,

reforzadas por las instituciones y por el desconocimiento que a veces tenemos las propias creadoras, han alejado la posibilidad de que se reconozca a las artesanas como “artistas”, dejándolas atrapadas en conceptos de la modernidad que no alcanzan a captar la riqueza y complejidad de sus prácticas.

La artesanía es una disciplina en constante transformación, que se adapta a nuevas necesidades, herramientas y materiales. En la actualidad, atraviesa una serie de cambios que la acercan e incluso, en algunos casos, la integran al arte contemporáneo, a partir de la legitimación de quien la propone como artista, pero no necesariamente desde las propias creadoras que trabajan de manera inherente, con estos procesos. A ello se suman las desigualdades de género que siguen ahí, persistentes en este sistema. En este contexto, surge una pregunta central: ¿podemos considerar artistas a las mujeres que desarrollan piezas artesanales? Este cuestionamiento constituye la columna vertebral del presente artículo, que guía la exploración de la producción cultural de mujeres artesanas-artistas en Aguascalientes, Guadalajara y Chile, cuyos procesos de creación se revelan como profundamente enriquecedores a nivel social, personal y colectivo.

Estas creadoras, han sido una fuente significativa de inspiración, ya que su trabajo busca una estética latinoamericana que conecta con otros procesos, y a saberes no académicos, haciendo visibles estructuras profundamente arraigadas en el ámbito artístico. Abordan estas problemáticas tanto desde sus piezas y desde su propia investigación, convirtiéndose en referentes para repensar las fronteras entre arte y artesanía.

Este trabajo explora la separación histórica entre arte y artesanía desde una perspectiva teórica, con enfoque de género y una mirada crítica socioeconómica, política y cultural, cuestionando los intereses que se esconden detrás de esta división y la valoración diferenciada que se les ha dado. Reconocemos que los conocimientos que aquí presentamos se han obtenido por dos caminos que se complementan: la revisión de fuentes teóricas académicas y la experiencia

empírica que surge del diálogo con un grupo (no formal) de mujeres artesanas. Estas charlas han impulsado la reflexión sobre las limitaciones de género que todavía existen en las instituciones, perpetuando sistemas binarios de registro y reconocimiento. Es importante aclarar que, aunque este trabajo se centra en la palabra "mujer", en referencia a las participantes en la investigación, esta categoría no se limita al sexo biológico, sino que abarca la autodefinición y la experiencia vivida de las creadoras. Finalmente, este artículo integra una lectura subjetiva de datos recogidos en el área de Fomento a la Artesanía durante tres años de experiencia institucional, buscando aportar una interpretación personal a la problemática que planteamos.

Uno de los propósitos principales de este trabajo y de la producción artística que lo acompaña, es reconocer a las mujeres productoras culturales y los saberes que generan. Se busca propiciar un espacio en el que estas creadoras puedan situarse dentro de una historia del arte, de la artesanía, del arte popular, del arte contemporáneo, de la neoartesanía, o en aquellos territorios conceptuales que decidan habitar. Esperamos que los argumentos que aquí presentamos animen a repensar las categorías que ya están establecidas y a valorar la riqueza y complejidad de la producción artística-artesanal de las mujeres.

### **Revisión de Literatura: Tejiendo un diálogo teórico sobre arte y artesanía**

Indagando sobre la separación entre arte y artesanía, sumemos a la discusión que encontramos en *La invención del arte: Una historia cultural* de Larry Shiner (2010). Este texto aborda el momento histórico en el que el arte y la artesanía se separan poco a poco, según la función estética que cumplen, legitimando esta división con el paso del tiempo. Shiner cuestiona los intereses que responden a esta separación, ubicando sus inicios en los siglos XVII y XVIII, y analiza el

proceso sociocultural de devaluar la producción artesanal a partir de su diferenciación del arte. El autor explica cómo la noción de arte viene del latín *ars* y del griego *techné*, palabras que originalmente se referían a cualquier habilidad humana, sin la distinción jerárquica que después se estableció (2010, p.46). Según Shiner, al principio no existía la separación entre artesanos y artistas, ni un sistema del arte como el que conocemos ahora, con coleccionistas, mercado del arte y galerías. Los artistas vendían lo que hacían como cualquier persona que realizaba un oficio. Es a partir de una visión occidental, influenciada por el romanticismo, que se adopta la idea de la genialidad individual del artista, dándole características superiores a las del común, como creador con talento y una visión única que produce su obra en solitario, formando pequeños grupos de élite. Shiner señala que los historiadores han ayudado a consolidar a esta élite.

Entre los factores que impulsaron esta ruptura se encuentra el surgimiento del autorretrato, el ascenso social de pintores que aspiraban a relacionarse con las clases dominantes, y la fundación de la Academia Real de Pintura y Escultura en 1648 por la monarquía francesa. Desde entonces, la academia ha sido responsable de institucionalizar y legitimar la relación de contraposición entre arte y artesanía. Europa, según Shiner (2010), ha sido uno de los lugares que más ha contribuido a esta separación, reduciendo la riqueza cultural a dos campos que no siempre encajan en este esquema: por un lado, se canonizan los objetos de arte en museos y galerías, dándoles un valor distinto; por otro lado, se relegan a un segundo plano piezas con otro valor simbólico para los pueblos, como objetos rituales, con finalidades comunitarias y sagradas. En un período más reciente, Shiner analiza la industrialización en el siglo XIX, momento en que se consolida el valor impuesto a las piezas de arte a través de los museos y galerías. Se cimentó un gusto particular por ciertos objetos que priorizan la creación mental sobre la manual, elevando objetos a la categoría de relevantes por sus atributos estéticos. Este período es clave para la creación de grupos

específicos que apreciaban “las bellas artes”. A pesar de estas divisiones históricas, Shiner reconoce que hoy en día existen artistas, artesanos y artesanas que cruzan esa línea, desdibujando la frontera entre arte y artesanía. Sin embargo, el autor concluye que, aunque la artesanía pudiera ser aceptada como arte en museos y galerías, no se identificaría como tal, afirmando que el dualismo seguirá existiendo debido a sus polaridades. A pesar de que la obra de Shiner podría considerarse no del todo actual, su análisis mantiene similitudes con dinámicas que aún persisten en la actualidad, fortalecidas por el desconocimiento y la reafirmación de las instituciones.

En la misma línea de análisis sobre la separación entre arte y artesanía, González Esparza (2016), originario de Aguascalientes al igual que Anita Brenner, analiza conceptos como las bellas artes, la artesanía, el arte elevado y la cultura de masas. González Esparza cuestiona el momento en que surge la gran división entre arte y artesanía y analiza cómo se relacionan. El autor argumenta que esta separación no es tajante, sino que corresponde a brechas que se dan en distintos lugares, siendo la Ilustración un hito importante en esta fracturación.

A partir de la Ilustración, surgen movimientos, talleres y prácticas que intentaban restablecer los oficios en la elaboración de piezas artísticas, señalando que todos podían ser artistas, incluyendo a las mujeres relegadas a prácticas “menores”. González Esparza identifica a la academia como una de las principales instancias que legitiman y delimitan lo que se considera como arte, funcionando como un obstáculo para superar esta división. Aunque en el discurso institucional se sugiera que la artesanía ya no está excluida de espacios artísticos, en la práctica aún existen pocas exposiciones de artesanía en galerías, museos, así como la falta de un mercado que valore las diferentes expresiones artísticas visuales en igualdad de condiciones. Pero también hay que reconocer la creación de Centros de Artes y Oficios como un esfuerzo institucional para

desdibujar esta línea divisoria. González Esparza (2016) destaca que el arte contemporáneo, con su naturaleza desafiante y diversa, ofrece una plataforma para cuestionar las fronteras tradicionales del arte y abrir paso a la inclusión de la cotidianidad en el ámbito artístico, actitud que se traduce en prácticas que buscan redefinir la experiencia artística (2016).

González Esparza (2016) reflexiona sobre cómo la academia, a través de nuevas corrientes de pensamiento y la revolución, construye una nueva forma de enseñar y qué se enseña por creaciones artísticas. El autor antes mencionado destaca la figura del Doctor Atl, “el Agitador”, como un personaje importante en esta nueva ruta, reconociendo su papel en la generación de una identidad nacional que realzara el valor de la clase obrera y construyera una narrativa conveniente de la revolución mexicana. El autor reconoce a la *Exposición de Arte Popular* como una de las acciones más importantes en estas corrientes de pensamiento, aportando al desvanecimiento de prejuicios y significando un rechazo a las concepciones tradicionales que acentuaban la división entre artes “mayores” y “menores”, construyendo una nueva visión sobre el arte como un arte “social” frente a la concepción decimonónica del “arte por el arte”. Esta nueva visión, conectada con las vanguardias históricas, rompe con la “gran división” surgida de la Ilustración entre los conceptos de arte y artesanía (González Esparza, 2016). A pesar de este avance, González Esparza señala que la ruptura con la visión tradicional no es inmediata, y aunque desde la academia y ciertos círculos intelectuales se promueva la integración de las artes populares en el canon artístico, la realidad del gremio artesanal aún es diferente.

Las personas dedicadas a la artesanía, en su mayoría con poca educación académica en arte, no siempre se identifican con el concepto de “artista”, arraigando su práctica a la creación de objetos con función práctica y valor “menor”. Por lo tanto, la visión académica sobre el arte popular, aunque inspiradora, no siempre resuena en su experiencia personal. A pesar de ello, la

*Exposición de arte popular* fue un paso crucial en la redefinición del arte, pero la integración del gremio artesanal requiere un esfuerzo continuo de diálogo, reconocimiento y valorización de la tradición y la experiencia artesanal. González Esparza (2016) también cuestiona el homenaje oficial del gobierno de la República al ingenio y habilidad del pueblo de México a través de la obra del Doctor Atl, preguntándose si no fue una maniobra política del régimen postrevolucionario para fomentar la cohesión interna en el país, utilizando el trabajo de los artesanos para satisfacer necesidades y entrar en la cadena consumista de las clases medias y altas (2016). Estos cambios no necesariamente se reflejaron en el crecimiento de los mismos artesanos, al igual que algunos de ellos, ni siquiera se enteraron de que aparecían en el catálogo y/o de las exposiciones que se tuvieron.

Por su parte, en *Vida cotidiana, artesanía y arte*, Adolfo León Grisales (1989) analiza la devaluación de la artesanía desde una perspectiva cotidiana, señalando la diferencia de espacios y miradas que se vinculan a las dos producciones culturales: el arte asociado a lo público y la artesanía a lo íntimo. Esta distinción se relaciona con la idealización occidental de lo externo frente a la indiferencia hacia lo interno el arte como trascendencia espiritual e idea, al exterior de la caverna; la artesanía, en cambio, asociada a lo intrascendente, mundano, sensible y placentero, al interior de la caverna. Así, mientras el arte se asocia al museo, la catedral y los espacios públicos, la artesanía se vincula a los espacios íntimos de la casa y al cuerpo (Grisales, 1989). Grisales también incorpora al diseño en la discusión sobre la separación entre arte y artesanía, mencionando que, aunque pareciera haberse reconciliado con la artesanía, el diseño juega un papel de "pequeño bote salvavidas" sobre el valor menor de la artesanía. El autor critica el binomio arte/artesanía y la jerarquización implícita en esta relación, considerando peligrosa la idea de que uno de los dos conceptos deba ser la cúspide en relación con el otro. Tomando como referencia lo que dice Grisales (1989), la producción cultural abarca una diversidad de procesos y

sentires que se expresan a través de objetos, los cuales no deberían definirse por un valor específico, sino reconocer las diferentes características y apreciaciones. Como ejemplo, la producción cultural de Iván Puga, ceramista de Aguascalientes, quien prefiere ser nombrado "ceramista" en lugar de "artesano" o "artista", encontrando en la amplitud de este término una libertad ante la presión de la dicotomía arte-artesanía.

"De artesano a artista", entrevista de radio realizada a Puga, esta frase implícitamente sostiene la idea de que el artista está por encima del artesano, una jerarquía que Puga rechaza. Entonces "artista" sería alguien que ya no es artesano o que se considera algo más que un artesano, resaltando la necesidad de no presuponer que la concepción del artista sobre el artesano sea más acertada que la que el artesano tiene de sí mismo. Entonces la propuesta sería el término "producción cultural" como una categoría más amplia que permite definir objetos de acuerdo con la técnica, el tema o la forma en que se realizan, reconociendo características específicas que no necesariamente definen toda la producción. Grisales (1989) también aborda la relación entre arte, artesanía y cotidianidad, presentando la idea del arte como ruptura con lo cotidiano y la artesanía como devorada por la inmediatez de lo cotidiano, lo que diluye su valor único. Sin embargo, el autor señala que en esta supuesta contraposición se esconde algo más relevante filosóficamente: el contraste entre dos modos de existir, que no se limita a la superioridad del arte, sino a la superioridad de un cierto modo de existencia donde la inautenticidad y la insignificancia de la cotidianidad se trascienden y se convierten en una modalidad auténtica de la existencia.

Grisales (1989) introduce a las mujeres en esta discusión, recordando la pregunta inicial de este trabajo sobre la consideración de la artesanía como arte contemporáneo. El cuestionamiento en este sentido ¿no está en lo privado, cotidiano y doméstico donde se sitúa a las mujeres por defecto?, resaltando el vínculo entre artesanía, mujeres y cotidianidad, legitimado por prejuicios y el

sistema patriarcal. Habría que analizar si estas condiciones son las que aportan a la visión construida y perpetuada de las mujeres artesanas, retomándonos nuevamente la imagen construida que tenemos de la misma, ¿cuál es la imagen que se nos viene a la mente al preguntar por una mujer artesana? El autor concluye su texto con una reflexión sobre el mito de Penélope, quien teje y desteje, mientras Odiseo se olvida de su casa, pero su cama construida con sus manos permanece, resaltando que Odiseo fue primero artesano antes que héroe (Grisales, 1989). Esta imagen representa la persistencia de las mujeres tejiendo y destejiendo, esperando el regreso de quien se ha ido, encontrando en estas actividades un escape a la incapacidad de negarse a algo y aun así siendo culpables de ello, en contraste con los hombres que se convierten en héroes o al menos tienen la posibilidad de serlo.

De manera similar, en el libro *Ídolos tras los altares* de Anita Brenner (2016), explora la cultura popular y la producción artesanal en México. Brenner hace un recorrido por la historia mexicana a través de personajes emblemáticos, explicando el origen de creencias, pensamientos y rasgos culturales, y su perduración en la vida cotidiana. La autora destaca la mezcla de factores que forjaron la identidad mexicana, incluso antes de la conquista, incluyendo la guerra, el comercio, las migraciones, la fusión y los pactos, las conquistas y la diseminación de cultos y cosechas, elementos que incrementaron el material común y contribuyeron a determinar y diferenciar el carácter de cada pueblo (2016). Brenner resalta el vínculo profundo entre la creación de piezas artesanales, la cultura y la religión, considerando a la religión como una idea unificadora y un puente entre los españoles y la población indígena. La religión no solo fue temática de muchas piezas artesanales, sino que también moldeó sus formas y funciones, logrando una interacción entre culturas que dio forma a la identidad cultural mexicana. En la discusión sobre arte y artesanía, Brenner destaca la denominación inicial de la producción artesanal como arte y de los artesanos como artistas plásticos americanos, mezclando materiales tradicionales

de la artesanía con elementos de la arquitectura, ampliando el término.

La autora señala que la materia prima fundamental para los antiguos artistas plásticos americanos fue el barro, en el que dejaron su primer testimonio de escultura, refiriéndose a la escultura mexicana arcaica. Brenner (2016) pone de manifiesto la perdurable importancia de objetos artesanales cotidianos como el petate, resaltando su simbolismo cultural, su funcionalidad y versatilidad. La autora reflexiona sobre la inteligencia presente en la simpleza y funcionalidad de los objetos cotidianos y el simbolismo que contienen, considerando al petate como base perfecta para la filosofía nacional, un marco perfecto para el ícono nacional, lugar, artesanía y objeto (2016). Como ejemplo de lo mencionado por Anita Brenner sobre la conservación de la identidad nacional en la artesanía, encontramos en Aguascalientes a María Goreti y su marca Las Manos de María. En sus creaciones de joyería incorpora motivos profundamente arraigados en la cultura mexicana, tales como burros de carga, mujeres campesinas, milagros, piñatas y nopales.

Para entender la artesanía como una forma de comunicación y expresión artística, Margarita Orellana en *La mano artesanal* (2002) nos invita a un viaje por las técnicas y tradiciones artesanales de México, resaltando la importancia de las manos que crean las piezas, más allá del objeto terminado. En la introducción de su libro, describe una máscara de jaguar que tiene en su oficina, utilizándola como punto de partida para expandir su análisis y contarnos un viaje por todo el país, describiendo piezas y procesos artesanales con una mirada que va más allá de lo puramente utilitario o decorativo. Orellana destaca la magia y el ritual que llevan dentro los objetos artesanales, conectándolos con la cultura y la tradición, y nos lanza preguntas importantes:

¿Qué caminos tomar para explicar el poder de comunicación de la artesanía?  
¿Cómo descifrar sus mensajes? A diferencia de la idea del artista como un genio individual, Orellana pone el foco en el valor del trabajo colectivo y anónimo que

da vida a las piezas artesanales, reconociendo la tradición, el tiempo y la identidad indígena en la creación artesanal. Aunque quizás no lo diga de forma explícita, el texto nos permite observar los prejuicios sociales que todavía existen sobre la artesanía, señalando la necesidad de dejar atrás ideas preconcebidas y dotar a la artesanía de un valor artístico, habría entonces de reconocer su transformación a lo largo del tiempo y su adaptación a materiales, formas y procesos contemporáneos.

En este sentido el trabajo de Paula Fuentes (2022) aborda el tema desde una perspectiva metodológica y con referentes más actuales. En este artículo Fuentes describe el diálogo narrativo entre una artista visual (investigadora) y una artesana en crin oriunda de Rari, Chile, enfocándose en los problemas de definiciones, distancias sociales entre arte y artesanía, y la proyección educativa de esta relación. Fuentes propone reconocer el mismo valor en ambas áreas, nombrando a las creadoras como creadoras de objetos culturales y estéticos fundamentales para la identidad de la sociedad (Fuentes, 2022, p. 10). El estudio de Fuentes analiza diversos autores, pero centra su eje en las historias de vida de las participantes, proponiendo una estrategia educativa horizontal e integrada en sus conclusiones. Esta propuesta de diálogo y mirada desde las protagonistas, en este caso las artesanas, resulta relevante, ya que, si bien se ha escrito y teorizado académicamente sobre el tema, pocas veces se ha hecho desde esta perspectiva. Fuentes plantea una construcción del conocimiento a partir de compartir y reflexionar sobre la producción cultural y la construcción de la memoria desde la mirada de las creadoras. La experiencia de Fuentes al dialogar con la artesana Ana y aprender su oficio de crines, rompiendo la tradición de reserva de conocimientos, ejemplifica este enfoque metodológico. El diálogo auto etnográfico de Fuentes define su posición como artista visual y comparte experiencias para iniciar el diálogo con la artesana, adoptando una postura sociocrítica al abordar las condiciones de comercialización, tiempo de elaboración y dificultades que enfrentan las artesanas en su contexto. El resultado bilateral confirma la

necesidad de eliminar la separación y categorización entre arte y artesanía, resaltando el potencial enriquecedor de esta integración en la educación (Fuentes, 2022).

Complementando el enfoque metodológico de Fuentes, consideremos la investigación colectiva de Isabel Cabrera, Raquel Mercado y Brenda Rodríguez en *Arte, memoria y feminismo* (2023), quienes realizaron entrevistas a mujeres artistas de Aguascalientes para reflexionar sobre sus experiencias en la formación, procesos artísticos y docentes, así como las dificultades en producción, gestión y relaciones institucionales. Este trabajo crea un registro invaluable de experiencias de artistas para futuras investigaciones, resaltando las estrategias que las entrevistadas comparten para “confrontar, rodear y construir una memoria digna desde los cuerpos y las vivencias” (Mercado, et.al, 2023). Este encuentro de voces femeninas que narran el desarrollo artístico desde su propia mirada nos deja ver un panorama más amplio en Aguascalientes, nos brinda una nueva perspectiva, visibilizando artistas mujeres que no habían sido escuchadas en espacios académicos tradicionales.

Las entrevistas revelan contradicciones en los modos de producción tradicionales al incursionar las mujeres artistas en la producción y representación, señalando la construcción histórica de la imagen femenina por la mirada masculina y la necesidad de tomar control de la propia representación. Al ser productoras, las mujeres artistas evidencian contradicciones internas en la representación y producción de la historia del arte, al reconocerse como sujetas productoras de imágenes en las que no se reconocen, al ser imágenes construidas por la mirada masculina. Temas como la desnudez, el autorretrato, la maternidad y la idealización de la función de musa inspiradora, pero no de productora revelan la irrupción de una mirada desajustada respecto al canon, generando efectos leídos como “errores en el uso adecuado” de la tradición (Mercado, et.al., 2023). Las autoras resaltan la frase “más no de productora”, incluyendo a mujeres teóricas y

críticas del arte, señalando la experiencia compartida del “momento Phillis Wheatley”. La estrategia metodológica de este libro se basa en acudir a fuentes primarias, dialogar con las artistas y recuperar sus experiencias, evidenciando su trabajo, inquietudes, voces, enseñanzas, discusiones, divergencias, puntos en común o de fuga, y la vitalidad de las artistas de Aguascalientes en su diversidad, circunstancias y trayectorias (Mercado, et.al., 2023).

Como parte final de este análisis, para complementar la perspectiva feminista en el contexto latinoamericano, incluyamos *Feminismo y Arte Latinoamericano* de Andrea Giunta (2011). Giunta hace una crítica al uso del “feminismo” hoy en día, como una forma de minimizar o degradar la corriente de pensamiento, proponiendo hablar de “feminismos” en plural, reconociendo la multiplicidad y construcción personal del concepto. Giunta analiza la diferenciación entre arte hecho por mujeres y arte feminista, señalando la importancia de la determinación en cada pieza. La autora cuestiona los estándares tradicionales que clasifican a las artistas como “mujeres”, criterio a partir del cual se disminuye su representación, a pesar de que las estadísticas indiquen que las artistas clasificadas como mujeres representan solo un 30% de lo que se realiza en el mundo del arte (2011). Giunta critica el uso del término “feminismo” como elemento disuasorio para el público masculino, ejemplificando con la reacción de un colega al sugerir incluir la palabra “feminismo” en el título de su libro. El trabajo de Giunta, basado en estadísticas y análisis cualitativo, evidencia y visibiliza las desigualdades en el campo artístico y las condiciones de participación de las mujeres, apoyando el planteamiento de acciones que transformen el sexismo cultural (2011).

En este recorrido, quisiera mencionar que he encontrado más referencias a artistas mujeres que trabajan con procesos artesanales en sus piezas y eso nos emociona mucho. Una de ellas es Adriana Amaya, quien aparece mencionada en el capítulo “La influencia del arte popular en el performance” de Mónica Mayer

(2004), contenido en el libro *Rosa chillante*. De este libro, también nos quedamos con la importancia de generar un registro narrativo de nuestros procesos creativos y de organización colectiva, así como con la relevancia de escribir y generar registro desde nuestra propia perspectiva, como mujeres creadoras.

Para cerrar es importante mencionar que la maestría en Arte Contemporáneo ha estimulado nuestros cuestionamientos y aprendizaje –más allá de la producción artesanal en sí–, es fundamental señalar el espacio de aprendizaje colectivo construido con artesanas en Aguascalientes; ya que este espacio parte de un diálogo horizontal y su única pretensión es construir, para nosotras mismas, conocimiento sobre nuestra propia producción.

### **Entre Manos y Miradas: Deshilando Fronteras y Tejiendo Nuevas Narrativas en el Arte y la Artesanía Contemporánea desde Aguascalientes**

A partir del breve estado del arte presentado con anterioridad, es posible observar que, en el vasto y a menudo jerarquizado territorio de la creación cultural, persiste una línea divisoria, a veces sutil, a veces tajante, entre lo que llamamos "arte" y lo que denominamos "artesanía". Esta distinción, lejos de ser una mera clasificación técnica, hunde sus raíces en profundas estructuras de poder – coloniales, patriarcales, occidentales– que históricamente han relegado los saberes manuales, las prácticas asociadas a lo femenino o a lo comunitario, y las estéticas no hegemónicas a un segundo plano. Sin embargo, desde los talleres, las recámaras, las salas, los espacios colectivos y las propias subjetividades de innumerables creadoras, surgen prácticas y discursos que desafían activamente esta separación, tejiendo nuevas narrativas sobre lo que significa crear, nombrar y valorar en el contexto latinoamericano contemporáneo. Este texto busca adentrarse en esa compleja intersección, guiado por una perspectiva feminista y

decolonial, y anclado en las experiencias vividas y compartidas en Aguascalientes, México.

Un hallazgo importante es la diversidad de cómo se autodenominan y las estrategias que usan las mujeres creadoras para posicionarse en el campo artístico. En este sentido, algunas se identifican como "artesanas", reivindicando el valor de la tradición, el oficio y el trabajo manual, otras se autodenominan "artistas populares", "artistas-artesanas" o simplemente "artistas", buscando romper con las limitaciones que impone la categoría de "artesanía" y se puede encontrar que algunas de ellas aun aún conservan la idea de que la denominación artista las haga acceder a un mayor reconocimiento en el sistema del arte contemporáneo. Esta diversidad de autodenominaciones refleja lo complejo y fluido de las identidades artísticas, así como las estrategias individuales y colectivas que emplean las mujeres para negociar su lugar en un campo cultural aún marcado por la desigualdad y la discriminación.

Mi propio camino como creadora e investigadora, inmersa en el vibrante mundo de la artesanía local y a la vez conectada con las discusiones del arte contemporáneo, me ha situado en el corazón de estas tensiones. El aprendizaje autodidacta del deshilado, una técnica que resonaba con la memoria de mi abuela venida de Veracruz, o la necesidad visceral de crear muñecas de cartonería – morenas, robustas, feministas– como contrapunto a la omnipresente imagen de Barbie, no fueron simples actos creativos, sino respuestas a un entorno que dictaba cánones y categorías. Estas experiencias personales, marcadas por la búsqueda de una identidad propia y el reconocimiento de las contradicciones inherentes a navegar entre la tradición y la contemporaneidad, se convirtieron en el punto de partida para una reflexión más amplia.

En este recorrido, el encuentro con la obra y el pensamiento de artistas como Luz Carmen Magaña resulta iluminador. Su práctica, fluidamente multidisciplinaria y abiertamente feminista, explora desde Querétaro las condiciones que atraviesan

a las mujeres en el arte y más allá. Magaña utiliza el bordado, la pintura o el performance para abordar temas cruciales como el activismo y la maternidad, transformándolos en piezas cargadas de significado. Su análisis de la colectividad femenina, pensada desde la subjetividad de "micro islas" de acompañamiento – espacios seguros contruidos a partir del conocimiento feminista y la apropiación de símbolos como el color rosa–, resuena profundamente con la idea de tejer redes de apoyo. Obras como "Y bordé tu nombre...", perteneciente a su serie Otras maternidades, no solo abordan la temática específica de la maternidad adoptiva con la calidez inherente al bordado –una práctica ya de por sí asociada a lo maternal y femenino–, sino que también se erigen como un posicionamiento político. De manera similar, "Tejiendo orgasmos", donde borda figuras tomadas de la pornografía para liberarlas de la mirada obscena, nos confronta directamente con preguntas sobre la espectaduría, el contexto y la transformación de las imágenes, interrogantes que también surgieron intensamente en nuestro propio círculo de lectura con artesanas: ¿cambia una pieza artesanal por el simple hecho de ser expuesta en una galería? ¿Qué cambia y en quiénes?

Esta reflexión sobre la mirada y la resignificación encuentra un eco potente en el trabajo y la investigación de Francisca Rojas, artista chilena. Su obra, ejemplifica el potencial crítico y político de la artesanía al utilizar técnicas y materiales tradicionales del sur para interpelar al espectador sobre el colonialismo, el patriarcado y la desigualdad social. En conversación directa, Francisca reafirmó la búsqueda de visibilizar una estética latinoamericana y una visión feminista a través de estas técnicas. Sus "guitarreras" de barro, figuras que desafían el prejuicio de lo que "mujer significa" –no maternan, no sostienen utensilios de cocina, son artistas, músicas, vasijas de cuerpo grande y ancho–, me ayudaron a poner en palabras la potencia de la silueta entrevista en el vestido de mi propia abuela, cuya corpulencia rompía con el estereotipo. La charla con Francisca también nos llevó a tocar la complejidad de la transmisión del conocimiento artesanal, la resistencia de algunas artesanas a compartir técnicas fuera del

ámbito familiar como una forma de proteger espacios ganados con esfuerzo, una postura que ella comprende y respeta profundamente. En contraste, en Aguascalientes, siendo un estado con menor reconocimiento por sus técnicas artesanales, ha habido mayores esfuerzos por compartir, bajo la idea de que, a más personas dedicadas, más crecerá el mercado. Esta tensión entre protección y apertura, entre linaje y colectividad, es central en el panorama artesanal.

Mi conversación con Francisca abordó también la ineludible mezcla cultural, la apropiación y las condiciones de poder que permean incluso la vida misma, como el blanqueamiento de la artesanía. Reconocimos la necesidad de deconstruir ideas preconcebidas sobre quién es y cómo debe ser una "artesana" —su condición socioeconómica, su color de piel, su origen indígena—, preconceptos con los que muchas creadoras, incluida yo misma, no encajamos. Trabajar desde el reconocimiento de estos privilegios y contradicciones se volvió un imperativo. Y en ese camino de búsqueda, quizás intentando encontrar "el hilo negro", la respuesta definitiva, Francisca ofreció una clave con ternura: "piensa que vengo del futuro a decirte, abraza la contradicción". Esta frase resonó como un permiso para habitar la complejidad, para aceptar que lo que comparto surge de un aprendizaje particular, situado, y que su validez puede ser temporal o incluso cuestionada en el futuro.

Este abrazo a la contradicción permea también la forma en que nos nombramos. La decisión de definirme como "artesana" no es una limitación, sino una apertura a una mirada diferente, un reconocimiento de mi existencia en la historia y en la producción cultural contemporánea. Es una resistencia al halo de reconocimiento que a menudo acompaña a la etiqueta de "artista" y a la inserción en sus dinámicas sistémicas. Desde ahí, desde esa identidad asumida, se erige la mirada sobre las piezas que busco crear: objetos manuales, pensados, con discurso, que buscan dialogar con los espectadores sobre la producción artesanal, la colectividad, la cotidianidad y la descontextualización. Nombrarme artesana es

reconocer un linaje, aunque no sea de sangre, y valorar la aportación cultural de este hacer, un sentimiento compartido con muchas compañeras.

Estas reflexiones no ocurren en el vacío, sino que se nutren y se validan en procesos colectivos. En Aguascalientes, la Casa de las Artesanías se convirtió en un espacio crucial de aprendizaje horizontal, donde hemos podido desarrollar técnicas y compartir saberes. A partir de las lecturas asignadas en la maestría y del libro *Qué estás mirando* (2012) que mi maestra Gabriela Itzagueri nos dejó de tarea, iniciamos un círculo de lectura con algunas artesanas. Este espacio nos permitió abordar el arte contemporáneo de manera accesible, validando nuestros propios pensamientos. Entre las participantes estaba Judy, maestra deshiladora que aprendió de Esther, quien a su vez aprendió de su madre y abuela. Mientras ellas deshilaban, hacían muñecas de trapo, bordaban o pintaban, yo les leía en voz alta. Aunque las dinámicas de aprendizaje presentan sus propias complejidades y las lecturas formales se pausaron temporalmente por la carga de trabajo, las conversaciones esporádicas sobre producción cultural continúan. La decisión misma de estudiar arte contemporáneo fue tomada en conjunto, con el compromiso de compartir el conocimiento adquirido. Este círculo, con su funcionamiento y los pensamientos generados, es una referencia viva de cómo se puede construir conocimiento colectivo. Y en el pasar de estos meses, surgieron preguntas fundamentales entre ellas: ¿Cómo quieren ser nombradas? ¿Les resuena el concepto de "artista"? Nos encontramos juntas investigando las diferencias y matices entre artista popular, artesana, artista, productora cultural.

La metodología que hemos empleado en este trabajo, por tanto, se teje con estos hilos: la autoetnografía como herramienta reflexiva sobre la propia práctica e inserción; la revisión de literatura para establecer un marco crítico feminista y decolonial; y, fundamentalmente, el diálogo con mujeres artesanas-artistas en diversos contextos. Inspiradas en enfoques dialógicos, se busca recuperar sus voces, experiencias y estrategias de creación y legitimación, sus propias

definiciones. Y es aquí donde el análisis de casos específicos cobra una relevancia particular, pues complementa esta aproximación más íntima y auto-reflexiva, permitiendo contrastar y contextualizar las experiencias locales dentro de dinámicas más amplias.

Un ejemplo significativo fue la participación de artesanos y artesanas de Aguascalientes en Design Week México. Este evento representó un hito, sacando sus piezas del contexto comercial habitual para exhibirlas en un espacio tan emblemático como el Museo de Historia de la Ciudad de México. La colaboración con diseñadores impulsó una visible evolución en la producción: si bien se mantuvo la funcionalidad intrínseca de muchas piezas, se repensaron diseños y se exploraron nuevas características formales y conceptuales, alejándose de la producción seriada convencional. La inauguración, con la presencia de personalidades, diseñadores y los propios artesanos y artesanas, generó un ambiente de reconocimiento. Las palabras de Ezequiel Lomelí, en representación de los y las artesanas, resonaron con fuerza: "No voltees a ver a nadie hacia abajo, si no es para levantarlo". Esta declaración encapsulaba una búsqueda de valoración y una visión colectiva.

Al culminar este proyecto, en el que participaron artesanas y artesanos, se organizó un evento de cierre donde compartieron sus impresiones sobre la experiencia expositiva. La mayoría expresó sentirse a gusto tanto con el espacio como con el cuidadoso tratamiento otorgado a cada una de sus piezas. Ver sus obras, elaboradas por ellos y ellas, insertadas en este contexto fue una experiencia única. Les resultó sorprendente descubrir que sus piezas podían presentarse de esa manera, montadas con tal esmero y cuidado. Pudieron reconocerse y verse reflejados en las fichas técnicas individuales, en los videos de las entrevistas que se les realizaron y en las fotografías que documentaron sus procesos creativos. La presencia de sus familias fue igualmente significativa, pues validaba que su oficio podía llevarlos a nuevos escenarios. En estos lugares, sus piezas adquirirían una

valoración distinta y el propio espacio contribuía a que fueran percibidos de otra manera.

Respecto a las experiencias específicas de las mujeres artesanas participantes, este proyecto supuso también un importante reto personal. Comprobaron que eran capaces de realizar piezas de gran formato, cuyo minucioso cuidado dio como resultado una notable belleza, un logro que quizás ellas mismas no solían atribuirse o reconocer previamente en su labor. Cada una, aplicando con maestría la técnica que domina, se permitió explorar libremente su fuerza creativa, capacidad e imaginación.

Para artesanas como María Goretti, orfebre con formación académica que, sin embargo, elige definirse firmemente como artesana, esta experiencia fue valiosa porque le permitió trabajar en piezas de gran formato, expandiendo las posibilidades de su producción habitual y dialogando con un público diverso y especializado. Este caso ilustra cómo la inserción en circuitos asociados al diseño y al arte puede transformar la producción y la percepción, aunque no necesariamente la autoidentificación de la creadora.

Esta misma tensión entre formación, práctica y autodefinición se manifestó en los diálogos sostenidos con otras artesanas locales, que de igual forma participaron en este proyecto. Ariana Rojas, por ejemplo, egresada de Artes Visuales, aportó una perspectiva única. Para ella, la distinción entre arte y artesanía no es una barrera fija, sino que depende de la pieza, de su significado y de la intención detrás de ella; ambos conceptos, arte y artesanía, pueden coexistir perfectamente en su propia creación. Su visión, informada por su formación académica, dialoga interesantemente con la de María Goretti, quien, viniendo también de la academia, reivindica el término "artesana". Por otro lado, el diálogo con artesanas como Guadalupe Romo, tejedora e investigadora autodidacta de los textiles de Aguascalientes, nos sumerge en la riqueza de saberes generacionales y en la profunda conexión con la historia y etnografía locales. Guadalupe, por ejemplo, no

ve una barrera inflexible entre arte y artesanía. Su enfoque investigativo, basado en la conversación directa con las artesanas de textil, resalta el valor de sus voces como fuentes primarias y, a la vez, sugiere que la divulgación cultural no tiene por qué limitarse a formatos estrictamente académicos. El resultado es un trabajo que, si bien difiere de la investigación académica convencional en su metodología, posee un innegable valor colectivo y de rescate de memoria. Estas conversaciones diversas revelan, en efecto, un espectro de posturas —desde la integración fluida hasta la reivindicación identitaria—, demostrando la multiplicidad de formas de vivir y entender la relación entre arte y artesanía desde la práctica.

Una experiencia distinta pero igualmente reveladora fueron las visitas a las ferias de arte contemporáneo en la Ciudad de México, como Zona MACO, Feria MATERIAL y Laguna, realizadas durante la maestría. Más allá de observar las piezas expuestas, las fichas técnicas o los montajes, la experiencia implicó sumergirse en el "sistema del arte" en acción. Pude observar el "halo" que se construye alrededor de estos eventos: la gente, su vestimenta, su manera de conducirse por el espacio, las conversaciones, incluso las bebidas que se servían. Fue en este contexto, tan distinto al de los talleres o los mercados artesanales, donde pude identificar un patrón que resonó con mi propia producción y la de algunas compañeras artesanas: la presencia recurrente de lo que empecé a llamar "patitos feos". Eran piezas que, a primera vista, no tenían una finalidad utilitaria clara para las creadoras, ni una estética convencionalmente "bella" o fácilmente vendible, es decir, no se basaban en figuras identitarias de una cultura popular; obras que parecían existir por una pura necesidad expresiva o simbólica más profunda para sus creadoras.

Siguiendo esta línea, encontramos en Aguascalientes a mujeres que elaboran piezas motivadas por impulsos distintos a los puramente comerciales o tradicionales. Tal es el caso de Alejandrina Ruiz, quien el año pasado conformó una colección para una exhibición en la galería del Centro de Artes Visuales. Su

producción no tenía como finalidad principal la venta, sino que respondía a una búsqueda más personal, reflexiva e incluso catártica. Asimismo, otras creadoras como Raquel Soria o Elizabeth Rodríguez incorporan en su trabajo referencias explícitas al arte contemporáneo, como el 'Balloon Dog' de Jeff Koons o una calavera intervenida al estilo de Banksy. Al conversar con ellas, mencionaban cómo el estereotipo prevaleciente sobre la figura de la artesana parece limitar sus intereses creativos exclusivamente a la cultura popular o a los iconos de la identidad nacional. Sin embargo, ellas enfatizan que esto no siempre es así. Aunque pueda parecer obvio, recalcan que tienen contacto constante con el mundo y sus tendencias, y que el mundo, a su vez, interactúa con ellas. Por lo tanto, su producción es reflejo natural de esta interacción global y contemporánea, y no únicamente de una tradición local aislada.

Finalmente, las visitas al Centro de Artes y Oficios (CAO) de Aguascalientes con estudiantes de la Universidad de las Artes también arrojaron luz sobre la percepción de estas fronteras desde la perspectiva de la nueva generación y de los propios maestros y maestras artesanas. Se observó una marcada distinción: mientras los y las estudiantes de cerámica (materia optativa en la Universidad de las Artes) tendían a experimentar con esta técnica artesanal desde una perspectiva más cercana a la exploración artística individual, en otros oficios como la orfebrería, el textil o la talla en madera, tanto estudiantes como maestros y maestras artesanas mantenían una diferenciación más clara entre la práctica artesanal tradicional y la propuesta artística.

Los propios maestros y maestras artesanas del centro, aunque percibían esta línea divisoria entre su trabajo y el enfoque de los y las estudiantes universitarios, reconocían y valoraban la posibilidad de la colaboración. Sin embargo, esta experiencia subrayó que las fronteras, aunque no son muros infranqueables y permiten el intercambio, siguen siendo operativas. La valoración de la colaboración por parte de las y los artesanos no parecía incluir el reconocimiento

de que ellos mismos pudieran crear piezas de arte contemporáneo desde su identidad como tales. Más bien, veían el trabajo conjunto con los y las estudiantes como la vía para que una pieza colaborativa sí pudiera ingresar en la categoría de 'arte', presuntamente considerando que la formación académica de los universitarios facilitaría un mayor reconocimiento dentro de ese sistema.

Estos casos específicos, en su conjunto, pintan un cuadro complejo y matizado. Muestran cómo la colaboración puede impulsar la innovación, cómo el diálogo revela una diversidad de identidades y estrategias, cómo la exposición a diferentes contextos (desde el museo hasta la feria de arte) puede influir en la percepción y categorización del trabajo, y cómo la interacción entre la formación académica y la artesanal sigue siendo un campo de negociación y aprendizaje. Todos estos elementos, entrelazados con la reflexión personal y colectiva, son los que nos permiten seguir deshilando las fronteras impuestas y tejiendo narrativas más justas y complejas sobre el hacer creativo de las mujeres en nuestro tiempo.

Lo que emerge de este recorrido es, por un lado, la confirmación de esa persistente separación jerárquica entre arte y artesanía, visible en cómo se valoran los objetos, cómo se financian los proyectos (la matriz de FONART, por ejemplo, aunque reconoce la artesanía contemporánea, decanta sus apoyos hacia lo tradicional) y cómo se excluye a menudo la artesanía contemporánea de los circuitos legitimados. Sin embargo, lo más revelador es la manera en que las mujeres creadoras desafían constantemente esta dicotomía. Lo hacen mezclando técnicas y materiales, cuestionando los límites de lo artístico al imbuir sus piezas de crítica social y política, y redefiniendo la relación entre arte, artesanía y vida cotidiana. Esos "patitos feos" (este concepto retomado del cuento de Hans Christian Andersen) –piezas sin finalidad utilitaria aparente, difíciles de vender, pero cargadas de importancia simbólica– encuentran su lugar y su voz precisamente en esa intersección.

La diversidad en las autodenominaciones ("artesana", "artista popular", "artista-

artesana", "artista") refleja la fluidez de las identidades y las complejas estrategias, individuales y colectivas, para negociar un lugar en un campo cultural aún desigual. La elección de un nombre u otro no es inocua, sino un posicionamiento consciente. Igualmente, crucial es la dimensión colectiva: las redes de colaboración, los espacios de aprendizaje mutuo como nuestro círculo de lectura, fortalecen no solo los procesos creativos, sino también la capacidad de resistencia. Este trabajo subraya cómo la artesanía, entendida como forma de arte contemporáneo, se convierte en una potente herramienta de crítica social y reivindicación cultural, capaz de desafiar estructuras de poder, visibilizar problemáticas y dar voz a imaginarios locales y saberes ancestrales.

Esto nos lleva a concluir que, si bien la percepción de una diferencia entre arte y artesanía existe, no es una barrera insuperable. La reflexión sobre mi propia producción —en mi caso, la cartonería, el bordado, el deshilado— reafirma mi identidad como artesana. Una identidad que, como todo lo discutido anteriormente, reconozco como cambiante y llena de contradicciones, y que encontré una clarificación importante en un cuestionamiento, sobre mi propia producción, surgido durante las visitas al CAO. Es a través de estas técnicas que reivindico el valor de los oficios tradicionales como testimonio de saberes no académicos y de la importancia de la creación colectiva, distanciándome de la idea de genialidad individual. La cartonería, para mí, no es "escultura en papel" en el sentido académico, pues no proviene de esa disciplina enseñada en la escuela. Es, en cambio, una técnica artesanal valiosa y significativa, arraigada en la tradición y la comunidad. Me fue enseñada por varias artesanas, quienes a su vez aprendieron de otras y otros, y la he adoptado como un medio para dar forma a mis pensamientos, ya sea con fines comerciales o para expresar inquietudes personales sobre mí misma y mi entorno.

Nombrarme 'artesana' dentro del sistema del arte es, para mí, un acto de oposición. Es oponerme al canon que dicta qué se debe ser, qué se debe saber y

dónde se debe aprender para pertenecer a él. Implica reconocer que la construcción de nuestro conocimiento es colectiva y que su valor no es menor, sino quizás distinto. Esta diferencia no radica únicamente en la dicotomía arte/artesanía, sino que apela a una identidad personal forjada en y desde la comunidad.

Es, finalmente, sostener que aquí estamos, que existimos, que resistimos, y que nuestros intereses son variados e incluyen, por supuesto, el arte contemporáneo. En definitiva, esta investigación confirma que la artesanía, mirada desde la experiencia y la voz de las mujeres creadoras, puede y debe ser considerada una forma legítima de arte contemporáneo. A través de sus prácticas, estas mujeres desafían categorías preestablecidas, hibridan lenguajes y materiales, y redefinen constantemente los límites de lo artístico, aportando con ello miradas críticas y transformadoras al panorama cultural.

Los casos específicos analizados en este trabajo pintan un cuadro complejo y matizado de esta realidad. Muestran cómo la colaboración puede impulsar la innovación; cómo el diálogo revela una rica diversidad de identidades, estrategias de posicionamiento y formas de autodenominación; cómo la exposición a diferentes contextos –desde el museo hasta la feria de arte– influye en la percepción y categorización del trabajo; y cómo la interacción entre la formación académica y los saberes artesanales sigue siendo un campo fértil de negociación, aprendizaje y, a veces, de tensiones no resueltas.

Todos estos elementos, entrelazados con la reflexión personal y colectiva, subrayan la importancia fundamental de escuchar estas voces diversas, valorar la multiplicidad de sus prácticas y abrazar las contradicciones inherentes a este campo. Hacerlo es esencial para construir un sistema del arte más inclusivo, democrático y verdaderamente representativo de la inmensa riqueza cultural latinoamericana. Este camino, tejido entre manos y miradas, apenas comienza a deshilvanar las fronteras impuestas, abriendo espacio para las nuevas y potentes

narrativas que ya están siendo bordadas, modeladas y tejidas en nuestro presente.

## Referencias

- Brenner, A. (2016). *Ídolos tras los altares*. Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura.
- Casado, A. y Murillo, G. (1984). *El Dr. Atl*. Universidad Autónoma de México.
- Fuentes, P. (2022). Diálogos entre arte y artesanía: Poniendo en relieve definiciones, distancias y su proyección al ámbito educativo mediante la educación artística. En *Tercio Creciente*, 22(22), 7-38.
- Giunta, A. (2011). Feminismo y Arte Latinoamericano. En *Historia del Arte Argentino, tomo VI*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- González Esparza, V. M. (2016). *Dejando los restos de un naufragio*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gompetz, W. (2012). *¿Qué estás mirando?* QualityEbook.
- Grisales, A. L. (1989). Vida cotidiana, artesanía y arte. En *Memorias. V Congreso Nacional de Antropología*. Instituto Colombiano de Antropología.
- López, M., de la O, R. y Esparza, V. A. (2023). *Presencia femenina y vida cotidiana en la villa de Aguascalientes siglo XVI y XVII*. Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura IMAC.
- Magaña, L. del C. (2019). Tejiendo orgasmos [Google Arts & Culture]. <https://www.youtube.com/watch?v=AFIQQMWDFkE>
- Maternidad.como.acto.politico. (2021). Video de Instagram [Instagram post]. <https://www.instagram.com/maternidad.como.acto.politico/>
- Mayer, M. (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. Conaculta, FONCA.
- Mercado, R., Cabrera, I. y Rodríguez, B. (2023). *Arte, memoria y feminismo*. Fraguas ediciones.

Orellana, M. (2002). *La mano artesana*. Secretaría de Desarrollo Social.

Shiner, L. (2010). *La invención del arte: Una historia cultural*. Paidós.