

La artesanía en el museo: Museo local de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro, México

Eva Garrido Izaguirre

Resumen:

El texto analiza el caso del **Museo de Artes e Industrias Populares de la ciudad de Pátzcuaro**, en el estado mexicano de Michoacán, como un ejemplo paradigmático por ser uno de los más antiguos del país dedicado a la representación de oficios tradicionales. A través de su historia y programas museográficos, es posible rastrear la concepción de la política pública nacional sobre este tipo de manifestaciones. Además, el artículo analiza las dos últimas propuestas museográficas del recinto, identificando las tendencias que se consideran más adecuadas para la gestión crítica y reflexiva de colecciones artesanales en México.

Palabras clave: México, artesanía, museos, pueblos indígenas, museografía crítica.

Abstract:

The text analyzes the case of the Museum of Popular Arts and Industries of the city of Pátzcuaro, in the Mexican state of Michoacán as a paradigmatic example for being one of the oldest in the country dedicated to the representation of traditional trades that through its history and museographic programs it is possible to trace the conception of the national public policy on this type of manifestation. In addition, the article analyzes the two latest museographic proposals of the enclosure, identifying the trends that are considered most appropriate for the critical and reflexive management of artisan collections in Mexico.

Keywords: Mexico, crafts, museums, indigenous peoples, critical museography.

Las artesanías de México han sido motivo de atención de las políticas públicas del país desde principios del siglo XX, cuando el México posrevolucionario encontrara en las culturas originarias y rurales del país rasgos identitarios que desde entonces, y hasta la fecha, forman parte del conjunto simbólico en el que se sustenta la idea de nación. Sin embargo, la realidad de los hombres y mujeres creadores de piezas artesanales no encuentra parangón con el lugar valorativo que ocupan sus obras, en palabras de Victoria Novelo: **«la admiración por los productos no ha tenido un correlato en la situación de vida de los productores».**²

Inicio este texto exponiendo estas tensiones porque al pensar en la transcendencia de los fenómenos artesanales es fundamental evidenciar, para el caso de México, esta contradicción que coloca a los objetos en un estatus superior al de los artesanos que los crearon. La pregunta que pongo sobre la mesa en este artículo es la siguiente: **una vez que reconocemos a las manifestaciones artesanales como bienes patrimoniales ¿qué tipo de discurso sería necesario implementar en los recintos que custodian dichos bienes para contribuir al acortamiento de dichas contradicciones?**

A partir de esta interrogante, compartiré mis reflexiones tomando como referencia un caso, el del **Museo local de Artes e Industrias Populares de la ciudad de Pátzcuaro**, como un ejemplo paradigmático por ser uno de los más antiguos del país dedicado a la representación de oficios tradicionales, en este caso de la cultura purépecha, y porque a través de su historia y programas museográficos, aunque se trata de un museo local, es posible rastrear la concepción de la política pública nacional sobre este tipo de manifestaciones.

² Victoria Novelo, «Ser indio, artista y artesano en México», *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad* (2002): 173.

La temporalidad del museo es de por sí relevante, si trazamos una línea del tiempo para identificar la presencia de colecciones de artesanías en museo de México tenemos que remontarnos al 29 de noviembre de 1934, cuando se inauguraron el Museo de Artes Plásticas y el Museo de Arte Popular de la ciudad de México, ambos ubicados en el majestuoso edificio del Palacio de Bellas Artes. En el Museo de Arte Popular (MAP), bajo la dirección del artista y coleccionista Roberto Montenegro, se exhibía una colección seleccionada bajo **criterios artísticos-antropológicos** que evidenciaba «**la belleza y singularidad de los artefactos populares, en calidad de documentos probatorios del innato talento y gusto estético de los artesanos, además de la potencialidad, funcionalidad y utilidad de sus productos, destinados tanto al consumo interno como al internacional**».³ Para estos años la política pública indigenista ponía el acento en la preservación y promoción de las artes populares que bajo este término ensalzaban sus cualidades estéticas y se acercaba conceptualmente a la idea de arte.

Es en este contexto en el que cuatro años después, en 1938, se funda el Museo de Artes e Industrias Populares en Pátzcuaro por decreto presidencial del General Lázaro Cárdenas del Río «con el fin de reivindicar el valor económico y estético de las manufacturas elaboradas en los pueblos purépechas. Para este fin, se dedicó un edificio del siglo XVIII, compuesto de once habitaciones que se habilitaron como salas de exposición. El inmueble en cuestión era una readaptación de la primera sede del llamado Primitivo Colegio de San Nicolás fundado por Vasco de Quiroga en el siglo XVI».⁴

³ Ana Garduño, «Roberto Montenegro. Un gestor cubierto de Ministros», Roberto Montenegro. *Expresiones del arte popular mexicano* (Ciudad de México: Secretaría de Cultural, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2017): 44.

⁴ Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico», *Gaceta de Museos*, n.º 49 (2011): 23-29, 23.

«la belleza y singularidad de los artefactos populares, en calidad de documentos probatorios del innato talento y gusto estético de los artesanos, además de la potencialidad, funcionalidad y utilidad de sus productos, destinados tanto al consumo interno como al internacional»



«Vista de una sala de exhibición del museo de Pátzcuaro» (actual sala de exposiciones temporales), c. 1939.⁵

Dos años después, en **1940**, se celebró en esta misma ciudad el **Primer Congreso Interamericano Indigenista**. Tal como lo refiere Sol Rubín de la Borbolla, el comité organizador del Congreso contaba entre otros con la presencia de Alfonso Caso y Daniel Rubín de la Borbolla, intelectuales de formación antropológica que colocarían en la discusión el tema de la producción artesanal indígena, dando como resultado una serie de resoluciones que marcarían la política pública del país (y del continente) y que enfatizaban el reconocimiento del valor cultural y económico de estas manifestaciones, la creación de organismos nacionales para la protección y el desarrollo de las artes populares y acciones orientadas al mejoramiento de la producción y la conservación de su autenticidad.⁶

Una década después, en **1951**, se abriría en la Ciudad de México el **Museo Nacional de Artes e Industrias Populares** que recuperó parte de este ideario y marcó las rutas de trabajo nacional en lo que a artesanías se refería priorizando «**la valoración el rescate y la promoción**»⁷ de las artes populares.

⁵ «Vista de una sala de exhibición del museo de Pátzcuaro», c.1939, fotografía, en Colección Felipe Teixidor (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A401647>

⁶Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 30-69, 38-39.*

⁷Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares»: 30.

La creación del Museo fue resultado de la consolidación de ideales posrevolucionarios que permitieron forjar una política pública nunca antes vista para el fomento y la protección de las artes y las industrias populares (...). A partir de ese Museo, se generaron acciones específicas que hasta la fecha tienen vigencia, como los concursos de los que nació el **Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART)**, las **exposiciones para difundir la diversidad cultural indígena de México**, la intención de fomentar o posicionar al arte popular como un valor o riqueza nacional, y el concepto mismo de arte popular (...) consolidado en la época de apertura del Museo.⁸

Este fue un museo que se nombró de igual forma, pero ahora con carácter nacional, que el que se fundara en la ciudad de Pátzcuaro trece años antes y que en su nombre devela la forma en que se comprendían a las artesanías en aquellos años, una concepción que, con ciertos matices, sigue vigente. Me refiero a la distinción y a la vez asociación de las artes populares y las industrias populares. Ya en 1916, Manuel Gamio hacía referencia a esta asociación al referirse a las **«Industrias artísticas indígenas»**⁹ y posteriormente, en 1942, Alfonso Caso, en su ensayo *La protección de las artes populares* indica que:

Con una visión más allá de la estética, le otorgaba valor económico y social al arte popular, señalando la diferencia entre arte popular e industrias populares, aunque reconociendo que debido: **al buen gusto innato del indio o mestizo (...) algunas veces estos productos, puramente utilitarios, tengan un sello de originalidad y de simplicidad que los transforma en objetos de arte.**¹⁰



«Platones decorados con motivos florales», c.1940.¹¹

Este texto de Alfonso Caso nos permite comprender que entre unas y otras parecía estar mediada por la mayor o menor intención estética que evidenciaban los objetos, mientras que la asociación de ambos, el arte y las industrias populares, se basaba en el reconocimiento de su potencial económico.

En el **2010**, el Museo de Pátzcuaro experimentó una profunda remodelación, de la que hablaremos más adelante, en la que el proyecto contemplaba el cambio del nombre del recinto por el de **Museo de Artes y Oficios**. Esto en un intento de superar la visión de las industrias populares, que remarca la cualidad de las artesanías como sector económico, y orientar el nuevo museo hacia los oficios tradicionales, los trabajos o, como se nombran en la región, «los destinos» que hombres y mujeres heredan o aprenden de generaciones previas y que se inscriben en un complejo sistema de organización regional y cultural del que los objetos son solo la huella tangible. Este propósito no se logró y hasta la fecha el Museo mantiene su nombre original.¹²

⁸ Octavio Murillo Álvarez de la Cadena, «Una historia en construcción: el Acervo de Arte de la CDI», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 196-247, 197.

⁹ Manuel Gamio, *Forjando patria (pro nacionalismo)* (México, D.F.: Librería de Porrúa Hermanos, 1916), <http://scans.library.utoronto.ca/pdf/5/37/forjandopatriapr00gamiuoft/forjandopatriapr00gamiuoft.pdf>. Citado por Alejandro de Ávila Blomberg, «La faja de Josefa Bandala y el Retrato del "Turco": testimonios del AAI para repensar la historia cultural de México», en *Arte y memoria indígena de México: El Acervo de Arte Indígena de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (Ciudad de México: Comisión nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014): 70-195.

¹⁰ Alfonso Caso, *Indigenismo* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1958), 209. Citado por Sol Rubín de la Borbolla, «El Museo nacional de Artes e Industrias Populares»: 41.

¹¹ «Platones decorados con motivos florales», c.1940, fotografía, en Colección Culhuacán (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A401546>

¹² Esta es la razón por la que el artículo realizado por la curadoras del proyecto, aquí referenciado, lleva en su título el nombre de "Museo de Artes y oficios": Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico».

La ubicación del Museo Local de Artes e Industrias Populares en la ciudad de Pátzcuaro no es fortuita. El General Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México de 1934 hasta 1940, era originario del estado de Michoacán y son varios los autores que han interpretado sus intervenciones en la ciudad de Pátzcuaro como un modelo a escala local del proyecto de nación que se gestaba en su sexenio. **En este «ensayo» se articularon un conjunto de aparatos culturales y turísticos permeados por símbolos nacionalistas y una idea de «lo pintoresco» en la que las artesanías tenían un protagonismo particular como signos de lo nacional y lo popular.**¹³ En este modelo cardenista, el Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro fue un agente cultural que aunaba propósitos narrativos y desarrollistas, al presentar al turista nacional y extranjero el discurso del valor de las artes populares al tiempo que potenciaba su consumo en espacios de la ciudad previstos para la producción y ventas de artesanías,¹⁴ una vocación que Pátzcuaro mantiene hasta el día de hoy con decenas de locales artesanales y galerías que ofrecen a propios y extraños una miscelánea de la riqueza artesanal de Michoacán y del país.

En 1939, el **Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro pasó a formar parte de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, al que sigue adscrito actualmente. Desde entonces, ha experimentado dos remodelaciones, una en 1970 en la que básicamente se incorporó nuevo mobiliario museográfico y otra en el 2010, con un cambio profundo tanto en el discurso curatorial como la mediación museal. En esa ocasión, el guion científico estuvo a cargo de Catalina Rodríguez Lazcano y Aída Castilleja, ambas reconocidas especialistas en la cultura purépecha representada en el museo.



«Platón de barro decorado con motivos florales, detalle», fotografía de R. García, c.1939.¹⁵

He tenido la oportunidad de conocer ambos momentos de este museo; todo indica que en 1995, cuando lo visité por vez primera, la museografía, con cambios menores, se derivaba de la remodelación realizada en los años setenta. Ese museo que conocí me recordó al formato del coleccionismo del s. XIX, era en sí mismo una pieza de colección, un espacio en el que visitante apreciaba un cúmulo de piezas descontextualizadas, lo que le permitía tener un tipo de experiencia muy particular, algo que yo llamaría **«la extrañeza de lo lejano»** tanto temporal como culturalmente. Todo el museo era un caleidoscopio al que necesitabas volver cuando ya conocías el contexto para comprender lo expuesto.

Sin embargo, ese museo lograba un efecto particular, la descontextualización de las obras permitía tener una experiencia estética en la que el objeto se disfrutaba por el objeto mismo, a través de una mediación que en algunos espacios intentaba recrear la cultura local mostrando la materialidad de una cultura a través de la que intuías la forma de vida de los hombres y mujeres purépechas de la región.

Detrás de todo ello, afloraba un subtexto que está presente en muchos museos del mundo de artes no occidentales: lo relevante en el discurso museográfico son las obras, no sus creadores ni los contextos en los que se inscriben.

En el 2011, tuve la oportunidad de conocer el guion científico realizado por Rodríguez y Castilleja y a partir de su lectura realicé una nueva visita a este museo que mantenía muchas de las piezas que había conocido años atrás pero con una narrativa museográfica que había cambiado profundamente.

¹³ Ver: Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico. Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas* (Austin: University of Texas Press, 2018); José Manuel Martínez Aguilar y Catherine R. Ettinger-Mcenuity, «Pátzcuaro da la bienvenida al turista. La obra de Lázaro Cárdenas al norte de la ciudad», *LEGADO de Arquitectura y Diseño*, n.º 29 (2021): 108–115.

¹⁴ Jennifer Jolly, *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico. Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas*.

¹⁵ R. García, «Platón de barro decorado con motivos florales, detalle», c.1939, fotografía, en Colección Culhuacán (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia:401515>



Sala «Los oficios de la madera»,
fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

La nueva propuesta perseguía el objetivo de **«renovar el interés del visitante por acercarse no solamente al gusto por las manufacturas, sino al conocimiento del modo de vida y organización de los pueblos que las producen»**¹⁶ a través de una reestructuración de corte etnográfico. Al mismo tiempo, se buscaba generar una propuesta museográfica que no rompiera del todo con esa **«atmósfera suspendida en el tiempo»**¹⁷ de la que gustaba mucha gente.

En este ejercicio de remodelación hay que destacar la incorporación de artesanos y expertos en los quehaceres representados, lo que hace que el resultado sea en muchos casos un trabajo intercultural al intervenir personas con epistemes y sentidos estéticos diferentes sobre la forma de representar lo propio en un museo.

El reto que se plantearon se logró. **La museografía actual combina la excelente iluminación con materiales fríos como el cristal, el metal o el acrílico que modernizan la presentación, con la madera pintada en un color que se adecua al entorno colonial.** Las ventanas de museo se abren a Pátzcuaro y las nuevas intervenciones con vidrio en vanos del edificio permiten que los bellos jardines del lugar se integren visualmente a algunas salas en un ejercicio que capitaliza estética y discursivamente tanto las obras como el edificio histórico del s. XVI que ocupa el museo y los vestigios arqueológicos que se localizan en el patio trasero del inmueble.

¹⁶ Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 23.

¹⁷ Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 23.

En la nueva museografía, la vitrina, un elemento aparentemente simple, juega un papel fundamental. Antes de la última remodelación ya existían algunas vitrinas, pero eran muchas las piezas que el visitante podía tocar a hurtadillas de los custodios de sala, mucho estaba al alcance de la mano, era como visitar las habitaciones de una casa que te invita a conocer de cerca sus adornos. Ahora, la vitrina al tiempo que separa te ubica en un museo e incorpora un valor agregado a las piezas a través de este elemento discursivo, propio de occidente, y su énfasis en sacralizar aquello que encierra, de apartarlo de lo mundano, de lo cotidiano y darle el valor que tiene lo que allí se custodia y que se vuelve, literalmente, intocable. Sin embargo, **la museografía se combina con el guion de tal forma que, al tiempo que la vitrina aísla una pieza, la cédula la contextualiza, los videos y la música la colocan en manos de artesanas y artesanos, en el mercado o en la fiesta.** Es decir, antes las piezas estaban cerca pero su entorno permanecía lejano y extraño, ahora el efecto se invierte.

Entre las rupturas principales entre la museografía previa y la actual está el guion curatorial y ciertos matices importantes, como la traducción a la lengua purépecha de la cédula introductoria del museo indicando a quienes va dirigido el discurso museal y explicitando con quien desea comunicarse el museo.



Sala «El oficio alfarero, Identidad y trabajo»,
fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

La elección del trabajo como eje rector de las salas me parece muy acertada, ya que no solo permite ligar y ampliar la colección sino darle sentido dentro de la región y apartar las piezas del esteticismo puro. El tema permitió cambios en algunos casos sutiles y en otros muy significativos: la incorporación de oficios como la pesca, la caza o la agricultura, la región y la historia de las artes, la presencia del maíz y la gastronomía en la cocina, la inclusión de las fibras vegetales, la adquisición de nuevos trajes, de herramientas y materias primas que se articulan con videos y recreaciones de procesos artesanales, invitan al observador a mirar más allá del objeto y acercarse a los oficios como saberes tradicionales y culturas tecnológicas históricas y complejas.

La representación de los usos cotidianos y rituales de la artesanía y la incorporación de una sala dedicada a la producción e interpretación de la música y otra dedicada al intercambio comercial y ritual, le permiten al visitante comprender:

la urdimbre que da sostén a la sociedad purépecha en esta región cultural o sociedad regional, (...) [y] la red de relaciones que se tejen como una trama a través del intercambio de bienes y servicios entre las personas, las familias y entre la sociedad y sus entes protectores y divinos. Relaciones que también se extienden al ámbito extrarregional, vinculando al purépecheño¹⁸ con el mercado nacional e internacional.¹⁹

Esto en una suerte de discurso visual que propicia la comprensión de la intensa y diversa vida social de estos objetos culturales.

¹⁸ El territorio y región cultural de la etnia purépecha.

¹⁹ Catalina Rodríguez y Aida Castilleja, «El museo de artes y oficios: un enfoque etnológico»: 25.

El resumen visual del discurso museístico sería una pieza ligada con el medio ambiente, la economía, el ritual, el mito, los roles de género, la fiesta, la organización, la música, la danza y la identidad. Es decir, el complejo entramado que encontramos tras las artes y oficios purépechas, ahora deconstruido y decodificado en el museo a través de cada una de sus salas para representar «**el hacer bien, el destino**»²⁰ de aquellos que crearon lo expuesto y a ellos mismos a través de sus obras.

Para terminar, deseo retomar la pregunta planteada al inicio de este texto: **¿qué tipo de discurso sería necesario implementar en los recintos que custodian dichos bienes para contribuir al acortamiento de la distancia valorativa entre los objetos expuestos y las personas que los exponen?** Como hemos visto la nueva museografía del Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro se propuso este objetivo y sus salas, solo once y de pequeño tamaño, resumen lo que considero un ejercicio acertado y propositivo. En las páginas siguientes plantearé algunos énfasis que considero importantes resaltar en este tipo de museos, mismas que enmarco en una apuesta a la museografía crítica, entendida como aquella que se centra más en las preguntas que en los discursos asertivos.²¹ Me refiero a tres cuestiones en concreto: el dinamismo de la tradición, la reivindicación del individuo en el colectivo y la movilización de saberes que rompa con la mirada estética complaciente. Lo anterior en pro de una mediación que propicie la reflexión y el cuestionamiento de estereotipos que condicionan la percepción de la producción estética de los pueblos originarios de México.

El público de este museo se nutre principalmente de turistas que poco o nada conocen de las culturas indígenas de Michoacán y estudiantes de diferentes niveles que se encuentran en la misma situación. En este sentido, el papel del museo es crucial ya que en muchos casos será casi la única información y experiencia de diálogo que tengan los visitantes con la cultura purépecha.



Sala de exposiciones temporales. Equipo de trabajo del Museo, autoridades comunales y colaboradoras en la Inauguración de la exposición «K'umajchuni anapu», realizada por el Museo de Artes e Industrias Populares en coordinación con el Consejo del Gobierno Comunal de Comachuén, comunidad purépecha. Fotografía de Eva M. Garrido Izaguirre, 2022.

**el hacer bien,
el destino.**

²⁰ Tal como versa en una de las cédulas del museo al referirse a la conceptualización que hombres y mujeres purépechas hacen de su trabajo: su destino.

²¹ Jesús Pedro Lorente, «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica», *Complutum* 26, (2015): 111-120

Uno de los retos que identifico en este museo es representar las artes y oficios como procesos dinámicos y contemporáneos. A través de las salas encontramos elementos que ayudan a ubicar en el presente los quehaceres presentados: **los videos, algunas fotografías, las piezas contemporáneas expuestas en la última sala y un cedulario que hace explícito el carácter dinámico de las artes y oficios purépechas.** Sin embargo, al hablar de oficios como el campo, la pesca, el trabajo artesanal y la música tradicional, **«la tradición»**, como herencia mantenida, es lo que prima, ese es el propósito de la narrativa museal, mostrar una visión histórica en la que los propios actores realizan cambios y adecuaciones; no obstante, por el mismo carácter histórico de gran parte de la colección la representación de la cultura purépecha parece alejada en el tiempo, antigua, no actualizada. Es decir, el guion curatorial contempla este dinamismo del que estamos hablando, pero la experiencia museográfica en su conjunto provoca una sensación arcaizante de la cultura purépecha.²²

Una de las estrategias implementadas por el museo es el montaje de exposiciones temporales que muestran fenómenos como la moda en la indumentaria tradicional de los pueblos purépechas, exposiciones homenaje a artesanos concretos y de obras contemporáneas, talleres impartidos por maestras y maestros artesanos, conferencias que invitan a la reflexión y múltiples actividades que además de abrir el museo al entorno y las comunidades circundantes, equilibra y actualiza el discurso de la colección permanente.

Hablar de pueblos indígenas es hacerlo de una cantidad ingente de preconcepciones con las que entran muchos visitantes, una de las más arraigadas es su estatismo, es más, casi es una exigencia en pro de la conservación de los rasgos de identidad nacional. Incidir en el cambio de esta percepción es fundamental para acercar a los visitantes a la realidad contemporánea en la que se inscriben las tradiciones culturales representadas en este y otros museos.



«Peribana siglo XVII», s.f.²³

Otro aspecto que considero relevante es la reivindicación de los nombres de los creadores de las piezas artesanales expuestas. En el caso que nos ocupa la dificultad es grande ya que gran parte de la colección se conformó a mediados de los años 50 del siglo XX cuando la autoría de los artesanos no se consideraba un dato significativo para la catalogación de las obras, pero siempre que sea posible es fundamental hacerlo. **¿Dónde radica la relevancia de esta postura?** Los nombres de los artífices de cada pieza artesanal se diluyen para el público entre el colectivo pero en sus comunidades se reconocen a las y los artesanos como autores de las piezas expuestas e incluso identifican las ollas o los bordados elaborados por su madres cuando caminan por las salas de este y otros museos.

Entre artesanos, aquellos que fueron pioneros en una técnica y un diseño, los reivindican como propios. La mayoría no firman sus piezas pero sí reconocen una firma sin grafía que es la mano. **El anonimato de las obras es el reflejo de la mirada ajena, no de la propia. Los saberes y las tradiciones son compartidos, pero también son individuales.** Al respecto, me parece muy coherente la inclusión contemplada por la curaduría de un directorio de artesanos que contribuye a la localización de los mismos por quienes lo deseen y la incorporación de la autoría en aquellas piezas en las que se contaba con el dato. **Una propuesta interesante que pongo a consideración de los lectores es sustituir la fórmula de «Autor: anónimo» por la de «Autor: desconocido por la curaduría»**, una sutileza que permite identificar la raíz de la ausencia de ciertos datos en el cedulario, en lugar de normalizar el anonimato de la artesanía.

²² En conversación con uno de los custodios del museo me comentó que uno de los niños que participaba en una visita escolar al llegar a la sala en la que se presenta una cocina con utensilios artesanales vio los tenedores de madera y le preguntó «y ya había tenedores en la época prehispánica».

²³ «Peribana siglo XVII», fotografía, en Colección Mediateca (México: Fototeca Nacional INAH, s.f.) © Instituto Nacional de Antropología e Historia, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetohistorico%3A2942

Para terminar, considero que uno de los grandes retos que tenemos en todas las instituciones culturales, que trabajamos en torno a las artesanías y en los museos en particular, es provocar la reflexión y la movilización de saberes exponiendo las problemáticas propias de los fenómenos representados. **La realidad que viven las y los artesanos de México obliga a pensar en una mediación museal que nos interroque sobre nuestras concepciones en torno a la valoración de las artes, que atraviese la narrativa museográfica con preguntas en torno a conceptos como racismo, indigenismo, androcentrismo, discriminación, exclusión, interculturalidad y decolonialidad.** Estos son solo algunos de los acentos que nos permitirían desestabilizar la mirada complaciente y provocar, además de la admiración y la comprensión de la diversidad cultural y artesanal de México, una reflexión crítica con un potencial transformador del imaginario social.

El Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro cierra su discurso museográfico con una cita provocadora de Victoria Novelo en la que se afirma que **en materia de artesanía admirar no es suficiente**, con esa cédula final se despide al visitante de este recinto que sin duda logra poner en equilibrio la experiencia estética con la comprensión de las dinámicas sociales y culturales en las que se inscriben los objetos artesanales, siendo, como lo fuera antaño, un modelo a escala local de acertada gestión de colecciones artesanales y vínculo con el entorno.

«en materia de artesanía
admirar no es suficiente»