Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2024
JULY-DECEMBER 2024

# Celia Calderón: gráfica mexicana, activismo y memoria en el Acervo de Dibujo y Estampa de la antigua Academia de San Carlos

Go to English version

DOI: 10.30763/Intervencion.301.v2n30.80.2024 • AÑO 15, NÚMERO 30: 16-35

Postulado: 11.06.2024 • Aceptado: 27.11.2024 • Publicado: 30.04.2026

**Angélica Ortega Ramírez**
Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones (CIDYCC),
Facultad de Artes y Diseño (FAD),
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
angortegaramirez@gmail.com | ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0233-463X

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

## RESUMEN

La memoria colectiva se forma a partir de códigos que incluyen o excluyen a sujetos sociales. Si bien la historia de las mujeres en el arte emergió desde los años setenta, el rescate y valoración de las artistas mexicanas continúa construyéndose. Celia Calderón (1921-1969) fue grabadora y una de las primeras profesoras del taller de grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), sede: Academia de San Carlos, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Calderón conjugó activismo social y creatividad como miembro del Taller de Gráfica Popular. En este ENSAYO se explora la vida de la artista, su obra y actividad docente. En particular, se analizan tres de las piezas resguardadas por la Academia de San Carlos, que evidencian su lucha en pro de los derechos de la mujer y aportaciones a la gráfica nacional.

## PALABRAS CLAVE

grabado, activismo, memoria, artes visuales, historia de las mujeres, academia

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2024
JULY-DECEMBER 2024

## INTRODUCCIÓN

### Posicionamiento teórico

La figura central de este ENSAYO es Celia Calderón (1921-1969). Grabadora y pintora mexicana que vivió los avatares del México posrevolucionario[1] mientras luchaba por posicionarse como artista tanto en los círculos de legitimación de las artes más tradicionales (museos, galerías, bienales, academias), como en los movimientos sociales liderados por obreros y campesinos. Cada vez que se busca información sobre ella —como sucede frecuentemente con las historias de mujeres artistas— abundan los comentarios sobre su vida personal y trágico suicidio, lo que suele poner en segundo plano sus aportaciones profesionales.

Este trabajo tiene como objetivo analizar a Calderón desde su trayectoria artística y docente, y su rol como maestra de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas ([ENAP], hoy Facultad de Artes y Diseño [FAD] de la Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]) que abrió camino a futuras generaciones de mujeres académicas. En particular, profundizaremos en las tres obras de su autoría que resguarda el Acervo de Dibujo y Estampa (ADYE) de la Academia de San Carlos.

Para abordar la producción de Celia Calderón me apoyaré principalmente en herramientas de análisis historiográfico, en particular, desde la Historia de las mujeres. A partir de los años setenta se gestaron enfoques desde la historiografía y la teoría feminista en torno a la historicidad de las mujeres con lo cual surgieron obras emblemáticas como la *Historia de las mujeres en Occidente,* de Georges Duby y Michelle Perrot (2000) o el revolucionario ensayo de Linda Nochlin (2007), *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (considerado como el inicio de la Historiografía del arte feminista).

Desde entonces han surgido múltiples abordajes teóricos e historiográficos que han hecho análisis más inclusivos, remarcando el lugar de las minorías en la Historia y optando por el cuestionamiento del eurocentrismo en estudios académicos. Si bien, reconozco la importancia de esa producción literaria e incorporo ideas de corte feminista que me parecen pertinentes, el presente ensayo no se podría centrar en los feminismos contemporáneos sin caer en una lectura anacrónica del personaje: una artista mexicana del siglo XX

[1] Se entiende por México posrevolucionario al periodo histórico que comprende de 1917 a 1967, en el cual se reconstruyó el país tras un proceso revolucionario que "implicó la cimentación de un nuevo régimen político que creó las bases para la configuración de un Estado moderno y democrático" (Aguilar y Serrano, 2012, p. 7).

cuya adscripción política era comunista, ideología que pensaba en el feminismo como un fenómeno "pequeño burgués". Como afirma Andrea Giunta:

> Clasificar la obra de todas 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 (Giunta, 2019, p. 78).

Por tanto, este ensayo incorpora una perspectiva feminista pero su objetivo principal es exponer las aportaciones de Calderón en su campo profesional, como grabadora y docente; y las formas en que su arte se convirtió en un arma contra el fascismo, la pobreza y la violencia.[2]

## LAS MUJERES EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Antes de comenzar con la figura de Celia Calderón es necesario brindar breves antecedentes sobre la presencia y actuación de las mujeres en la Academia de San Carlos, ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Este contexto nos demuestra la larga lucha femenina por acceder a la educación artística y, también, el esfuerzo por integrarse a la vida profesional y docente. La institución fue fundada en 1783 bajo orden y auspicio del rey Carlos III de España, a raíz de las famosas "reformas borbónicas" ilustradas. Su propósito fue proveer de una educación artística formal que estuviese de acuerdo con los preceptos filosóficos de la Ilustración y la estética neoclásica a los jóvenes novohispanos. Se trata de la primera escuela y museo de artes establecida en el continente americano (Báez, 2009).

Aunque hay algunos antecedentes de la presencia de mujeres en San Carlos, como podremos ver más adelante, éstas incursionaron de formas limitadas en lo que se consideraba como un "espacio público" que no estaba pensado ni espacial ni académicamente para recibir a alumnas y profesoras. Esto resuena con lo dicho por Bejarano:

[2] Lxs dictaminadores del presente ensayo centraron el grueso de sus observaciones en la aplicación de teorías e historia del feminismo. Este posicionamiento busca ser una respuesta a dichas inquietudes y esclarecer que el foco principal de mi trabajo es la artista y su obra.

> Las actividades socialmente más valoradas las realizan los varones, constituyen el espacio del reconocimiento, de lo que se ve, de las competencias; por el contrario, las actividades que se desarrollan en el espacio privado, las femeninas, son las menos valoradas socialmente, son las que no se ven ni son objeto de apreciación pública (Bejarano, 2011, p. 61).

La primera noticia de una mujer en la Academia San Carlos data del siglo XVIII, y fue María Guadalupe Moncada y Berrio, quien recibió el nombramiento de académica de Honor y Mérito, además de directora honoraria del ramo de pintura. Como bien dice su título, todo fue honorífico; es decir, no hay pruebas de que haya tenido parte en la vida y decisiones académicas de este recinto. En otras palabras, ni estudió ni trabajó en la escuela. De Moncada se conservan apenas tres pinturas, de las cuales, sólo dos llevan su firma (Velázquez, 2023) lo que denota su permanencia en el espacio privado, sin un sistema de reconocimiento ni visibilidad a su trabajo.

Durante el siglo XIX, de acuerdo con Angélica Velázquez, la participación de las mujeres se puede dividir en dos etapas. La primera fechada en 1848, cuando se comienzan a exhibir sus obras en las exposiciones anuales en las galerías de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes; esto en calidad de "aficionadas, ya que su producción estuvo circunscrita al ámbito familiar y no fue sujeto de compraventa" (Velázquez, 2018, p. 14). La segunda etapa es a partir de 1888 cuando se matricularon a las primeras mujeres como alumnas oficiales, lo que significó la profesionalización de su formación artística. A pesar de lo anterior, las primeras alumnas no tuvieron el mismo acceso que el sector masculino: fueron vetadas de la clase de desnudo masculino y restringidas a las prácticas de paisaje y arte ornamental.

El panorama en el siglo XX es diferente. Vemos a una población femenina en crecimiento y (al menos en papel) sin restricciones en su formación académica. Pero en la práctica, los pasillos de San Carlos y el medio profesional se encontraban llenos de machismos y obstáculos. Como dice Bejarano, "las mujeres que por diversos motivos incursionan en las actividades productivas remuneradas, se enfrentan a un mercado laboral discriminatorio y segregado" (Bejarano, 2011, p. 61). Una y otra vez se localizan casos de sabotajes de comisiones para mujeres artistas, críticas sarcásticas a su trabajo o documentación en la que se les impide integrarse a la planta docente de la escuela (Fuentes, 2022). No deja de ser sorprendente que la primera mujer en tener bajo su tutela un taller fue Lola Álvarez Bravo recién en 1945 (Fuentes, 2022, p. 128), es decir, 162 años después de la fundación de la Academia.

**ALUMNA Y DOCENTE**

Celia Calderón ingresó a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), aproximadamente en 1942. En ese año, la matrícula de estudiantes se contabilizaba en 306 hombres y tan sólo 38 mujeres (Fuentes, 2022, p. 141). Fue alumna de Francisco Díaz de León, Ignacio Rosas, Benjamín Coria y Julio Castellanos. Desde el principio se destacó,

> ... [...] participó en su primera exposición internacional con un óleo exhibido en la Universidad de Texas y obtuvo una beca de apoyo para sus estudios en la Escuela de Artes del Libro (fundada y dirigida por Díaz de León). Para 1946 ingresó como profesora de su alma máter y en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a sus 25 años enseñaba grabado, dibujo y pintura. Fue la segunda mujer en ser admitida en la planta docente de la escuela y la primera al frente de un taller de grabado (Fuentes, 2022, p. 141).

Gracias a una entrevista en 2024 con José de Santiago Silva, quien fuera su colega en la Academia de San Carlos, y a la compilación de testimonios realizada por Comisarenco (2021, párr. 21) sabemos que como profesora fue exigente, comprometida y reservada pero también se aprecia el gran afecto de sus estudiantes, describiéndola como tierna, generosa y metódica en sus enseñanzas. A continuación, nos centraremos en la forma en que Calderón vinculó su vida docente con una profusa producción gráfica, y sus experiencias profesionales como miembro de agrupaciones de artistas y el Taller de la Gráfica Popular (TGP).

**Aportaciones a la gráfica y al arte social**

Al revisar la trayectoria y producción de Calderón identifico dos facetas: la del mercado del arte y la de la protesta. Ella conjugó de forma orgánica ambas, accediendo a casi todos los círculos de legitimación del arte (museos, galerías, bienales, becas, etc.), sin por ello alejarse de su activismo político. Virginia Woolf desde *Una habitación propia* en 1923 decía: “para la mayor parte de la historia, el Anónimo era una mujer” (Woolf, 2017, p. 69). Calderón tomó esta máxima y fue todo menos anónima. En este apartado abordaré su producción gráfica y su vinculación a grupos y causas sociales a través del arte.

A través de su amplio currículum, se puede ver que Calderón fue una mujer inquieta por conformar o integrarse en agrupaciones de artistas. En 1946 fundó, junto con algunos compañeros, la Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas. Fue miembro fundador tanto de la Sociedad Mexicana de Grabadores (1947) como del Salón de la Plástica Mexicana (1949), espacios que congregaron a creadores y creadoras emblemáticos del arte nacional. A decir de Fernando Gamboa, los miembros del Salón fueron "los 50 mejores pintores, grabadores y escultores de México" (Tibol, 1974). Recordemos que Celia entró en esta categoría a sus apenas 28 años. Acceder a este reconocimiento y compartir un espacio de promoción y exhibición con artistas masculinos consagrados como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco significó romper con un patrón que excluía a artistas mujeres jóvenes. Otro gran reconocimiento fue su beca en la Slade School of Art de Londres, que la proyectó internacionalmente y la convirtió en una de las primeras mujeres artistas en recibir una beca de especialización fuera de México.

Donde encuentro sus mayores contribuciones y esfuerzos es en el Taller de la Gráfica Popular (TGP)[3] al cual se unió en 1952 (Comisarenco, 2021, párr. 13). La necesidad de Calderón por vincularse de forma colectiva se empató con el método de trabajo del taller, como lo podemos ver en sus primeros estatutos (publicados en 1938):

> Este Taller se funda con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, y para ese objeto se propone reunir al mayor número de artistas alrededor de un trabajo de superación constante, principalmente a través del método de producción colectiva.
>
> Toda producción de los miembros del Taller sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera a favorecer a la reacción o al fascismo (Estatutos del TGP, en García y Oles, 2008, p. 22).

Las técnicas más usadas en el TGP fueron la litografía, el grabado en metal, la xilografía y sobre todo el linóleo. Mientras que

[3] La creación del TGP se remonta a 1933, cuando David Alfaro Siqueiros propuso la apertura de un Taller-Escuela de Artes Plásticas (TEAP) en el marco de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Dos años después, se desprendió una rama para grabado llamada Taller Editorial de Gráfica Popular, mismo que comenzó sus labores en 1937 (ya sin incluir en su nombre lo *editorial*) con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal acompañados por Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, entre otros.

los formatos fueron: hoja volante, folletos, mantas para manifestaciones, publicaciones periódicas y carteles. De acuerdo con Humberto Musacchio, "se observa en muchos grabados del Taller una franca disposición a distribuir en las reducidas dimensiones de la hoja volante los elementos de la gran composición propia del mural" (Musacchio, 2007, p. 25). Estos procesos de producción, materiales, soportes y temáticas serán adoptados en las obras de Calderón, como veremos en las piezas del Acervo de Dibujo y Estampa (ADyE).

En cuanto a sus temáticas, sus miembrxs apoyaban las causas obreras y campesinas. Estaban, en su mayoría, afiliadxs al Partido Comunista Mexicano. Durante sus primeros años mantuvieron buena relación con los gobiernos posrevolucionarios, en particular con el cardenista, para el cual produjeron obra propagandística. Sin embargo, esto decayó con Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y se rompió totalmente con Miguel Alemán Valdés (1946-1952).

Calderón ingresó al TGP en 1952, periodo de gran reconocimiento internacional para el taller, pero de crisis internas y un claro estancamiento en temas y representaciones (Musacchio, 2007, p. 50). Al parecer, los conflictos entre lxs miembrxs comenzaron cuando la agrupación ganó el Premio Internacional de la Paz ya que se otorgó la presea a "Leopoldo Méndez y colaboradores"; esto desagradó a lxs integrantes pues se ignoró el carácter colectivo del taller y se dio el protagonismo a Méndez. Otra situación que añadió tensión en el grupo fue la prohibición de propaganda de cualquier tipo, en muros de la capital —a iniciativa de Ernesto P. Uruchurtu, regidor de la ciudad de México—, lo cual limitó la difusión de su obra. Hasta ese entonces, según Juan de la Cabada, los carteles del TGP "amanecían pegados por toda la ciudad y frecuentemente eran retirados de la pared por manos anónimas que después los fijaban en algún hogar proletario" (Musacchio, 2007, p. 25).

A pesar de esta división interna, los principios y trabajo colectivo del Taller atrajeron a la joven grabadora, quien en 1958 declaró:

> Lo que a mí me llamó la atención, lo que me hizo ingresar fue la finalidad del TGP que consiste en unir el arte al vivir del pueblo. Además, un artista no debe estar produciendo solo; yo lo hice y comprendí que estaba mal. Para mí no fue determinante la presencia en el TGP de personalidades prominentes, aunque reconozco que he aprendido mucho a través de la obra de esas personalidades (Tibol, 1957, p. 13).

La participación de Calderón en los distintos proyectos del TGP ha quedado registrada en publicaciones y catálogos de exposiciones. Destaca la carpeta colectiva titulada *Grabados del Taller de la Gráfica Popular* (1956). En ella, además de una selección de impresiones de cada integrante —que incluyen una obra de Celia Calderón—, Andrea Gómez, miembro de la agrupación, inmortalizó una asamblea del taller en la cual aparece Calderón tomando la palabra. Quizás Gómez buscó evidenciar la dinámica de trabajo del TGP, en la cual se reproducían formas horizontales de organización y toma de acuerdos.

Si bien las crisis de egos y posturas políticas eran comunes dentro del taller, a nivel internacional el TGP tuvo una verdadera época dorada en la cual recibió múltiples invitaciones para exponer en países europeos, sudamericanos y aquellos que iban más allá de la llamada "cortina de hierro". Gracias a esto Calderón pudo asistir a la República Popular de China en 1957 donde, nos dice Aguilar (2021):

> ... [...] visitó los talleres de los más importantes artistas de la época con quienes realizó algunos proyectos. Celia quedó encantada del gran colorido característico del grabado y la pintura chinas, que influirían desde entonces en su obra tanto pictórica como gráfica. En su estancia en China, expuso su obra en el Centro de Artistas de Pekín (Aguilar, 2021, p. 32).

De este periodo es la estampa de Celia Calderón, *Niñas chinas* (1958), en la cual se observa una clara influencia de la estética de la revolución cultural maoísta. De acuerdo con José de Santiago Silva, quien estaba familiarizado con su trabajo en el taller de San Carlos, la grabadora trajo consigo una prensa especial desde China en la cual se podía aplicar color local en la estampación a partir de distintas planchas (De Santiago, comunicación personal, 2024).

Por otro lado, en la mesa redonda organizada por Raquel Tibol, en la celebración de los 20 años del TGP encontramos un debate entre Leopoldo Méndez y Calderón, en el cual, ella pone como ejemplo el sistema de estampación chino para lograr impresiones a color de gran calidad y en masa:

> En China algunos grabadores han criticado el hecho de que otra persona nos hiciera las copias, pues sostenían que la mano del impresor cambia la calidad. ¿Será por pereza que damos a hacer las copias? Debemos reconocer que la misma mano da cierta uniformidad a nuestros trabajos.

> [...]
> En China existen casas de reproducción, pero muchos grabadores hacen solos sus copias, de ahí que hayan logrado mejorar el sistema. He visto cómo uno de ellos hacía en dos días alrededor de 200 copias a color con 15 planchas (Tibol, 1957, p. 9).

Este testimonio nos muestra el impacto que tuvo dicha estancia en su producción y docencia. A diferencia de otros profesores, quienes abordaban de forma superficial todas las técnicas de estampación con sus estudiantes, Calderón se enfocaba en sólo un tipo, permitiendo su perfeccionamiento. Esta grabadora contribuyó en la gráfica mexicana con la introducción de la estampa a color a la manera china (De Santiago, comunicación personal, 2024).

Para 1963, entre lxs miembrxs del Taller se habían acrecentado las diferencias políticas y económicas. Adolfo Quinteros fue relevado por el primer (y único) comité femenino, dirigido por Celia Calderón, Elizabeth Catlett como secretaria general y, como tesorera, Mercedes Quevedo. Musacchio dice al respecto:

> La energía del comité, al que apoyaba Elena Huerta, levantó las finanzas, se pagaron rentas atrasadas y la tienda del Taller se veía surtida y activa. Como en los viejos tiempos, se volvieron a hacer carteles para organizaciones sociales, destacadamente la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMM), a la que pertenecían varias de las mencionadas.
>
> Las tensiones políticas continuaron expresándose en el taller, que prácticamente había abandonado el trabajo colectivo y en el que era inexistente la crítica colegiada. Otra vez la institución estaba en una profunda crisis, lo que confirmó la renuncia del comité femenino (Musacchio, 2007, p. 38).

Finalmente, la artista abandonó el Taller en 1965. Según Abad y Pérez:

> Esto se debió a que el entonces coordinador general del Taller, Luis Arenal, organizó un desayuno para el expresidente López Mateos, con el fin de "agradecerle los beneficios que hizo a la organización durante su mandato" y pedirle apoyos. Esta iniciativa, de acuerdo con sus críticos, fue realizada sin consultar a la asamblea del grupo y representaba la pérdida de independencia económica. Esto provocó, finalmente, el declive paulatino pero incontenible del TGP como organización de crea-

> ción colectiva y acrecentó la división interna (Abad y Pérez, 2018, anexo 8).

Posteriormente el Taller se concentró en ventas y subastas de archivo. En 1973 parte de sus materiales fueron donados a la Academia de artes, sin embargo, de acuerdo con Abad y Pérez (2018), hasta 2010 su acervo continuaba en manos de la Asociación Civil del TGP, sin acceso ni inventario público. A pesar de esta falta de accesibilidad, tanto la colección del TGP como la obra gráfica de Calderón se puede apreciar en otros repositorios, tales como el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE), el Museo de Arte Moderno (MAM), el Museo Blaisten y el Acervo de Dibujo y Estampa (ADYE) de la antigua Academia de San Carlos.

A continuación, analizaré cómo su participación en el TGP se refleja en tres piezas del ADYE.

## CELIA CALDERÓN, MEMORIA Y COLECCIÓN EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Las ideas en torno de los movimientos sociales y los principios estéticos compartidas por el ADYE pueden apreciarse en tres obras de Celia Calderón, resguardadas en las colecciones de la antigua Academia de San Carlos: *No queremos vivir así*, *Retrato de niña* y *Tehuanas* (todas sin fecha).[4] Aunque no se cuenta con información sobre la manera en que las piezas se incorporaron al acervo, cabe inferir que la artista las donó a su alma máter, ya que ésta era una práctica común entre profesores y profesoras y estudiantes. A continuación, analizaré, cómo su presencia en este acervo institucional contribuye a un proceso de inclusión en la memoria de esa comunidad universitaria.

Di Liscia plantea lo siguiente:

> ¿Cómo se constituye una cultura de las mujeres dentro del patriarcado? Lugar tradicional en el que los significados se han creado dentro de relaciones de subordinación, donde ha sido difícil elaborar términos propios. [...] La cultura se crea, recrea y almacena, se guarda a partir de códigos particulares, aprendidos y recurrentemente enseñados en la socialización. Los estudios de la memoria articulan lo individual y lo social, puesto que remiten a lo que la sociedad ha plasmado en el pa-

[4] Para este apartado se consultó el Acervo de Dibujo y Estampa de la antigua Academia de San Carlos, en la Facultad de Artes y Diseño, y el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, ambos de la UNAM.

> sado en una persona, cómo y qué le ha enseñado, cómo la ha condicionado o qué le ha posibilitado recordar, cómo significa el presente a partir de lo vivido.
>
> La socialización supone procesos de inclusión y exclusión (de significantes, de símbolos, de espacios, de proyecciones y proyectos) en relaciones de poder más o menos explícitas. Así, la memoria es el resultado de específicas y particulares posibilidades de ser, de recordar, construye y se construye a partir del autorreconocimiento y valoración. Esto último es particularmente relevante al estudiar memorias de mujeres (Di Liscia, 2007).

Como lo comenté en la introducción de este ENSAYO, los estudios sobre historia de las mujeres y, específicamente, la historia de las mujeres en el arte, han contribuido a la valoración de miembros mujeres como creadoras y no únicamente como "musas" o modelos. Esto también ha llevado a que museos alrededor del mundo organicen exposiciones temporales o incorporen a exhibiciones permanentes obras ejecutadas por artistas mujeres (ejemplos de ello son el Museo del Prado, en España, o la última remodelación del Rijksmuseum, en Países Bajos). En aquellos espacios se está buscando "crear, recrear y almacenar" la memoria sobre las productoras y gestoras de artes y cultura; aunque hay que aclarar que esos proyectos son insuficientes como lo transmiten las estadísticas de Giunta (2019, pp. 35-65).

En el ámbito de los acervos existen iniciativas para "despatriarcalizar el archivo", en las que se crean fondos documentales sobre mujeres y disidencias sexuales. En el aspecto teórico me apoyaré de algunos puntos del documento *Manifiesta para despatriarcalizar el archivo* (2020) —escrita en el marco de la Cátedra Internacional Inés Amor, promovida por la UNAM— así como de los preceptos y trabajo colectivo del TGP para abordar las obras del ADYE. En el punto 5 de la *Manifiesta* leemos:

> Nombremos a quienes han sido despojadas de sus nombres. Busquemos la constelación de nombres debajo del nombre pronunciado, ahí donde se diluye el individuo, el autor, la jerarquía. (Descentrar, apagar la figura dominante). Nombremos también aquellas otras labores que parecen anónimas, las de los cuidados, las que ponen el cuerpo y su energía vital para procurar que las cosas pasen, para sostener el acto creativo y la vida misma.

El proceso de configuración de una colección responde a la valoración y formación de "constelaciones de nombres". La presencia de piezas de Calderón en una colección universitaria visibiliza y da importancia a su quehacer artístico y docente dentro y fuera de la institución. Pero también, en las piezas de Calderón hay una afrenta a las jerarquías, apaga "la figura dominante" y destaca esas "labores que parecen anónimas".

En el grabado al linóleo *No queremos vivir así* (s. f.) (Figura 1), se representa a un par de jóvenes sometidos por un soldado; la composición es original en cuanto a su perspectiva: del opresor sólo se aprecia una bota y la culata del fusil plantada en el suelo, mientras que los oprimidos son el foco principal de la obra, en cuclillas y con la mirada baja. En el Taller, Celia pudo conjugar su perspectiva crítica con su maestría técnica. Aquí los protagonistas no son los soldados sino aquellos que quieren silenciar.



FIGURA 1. Celia Calderón. *No queremos vivir así* (s. f.). Linoleografía: 65 x 49.5 cm. Colección FAD-UNAM (Fotografía: Andrés Martínez Ortiz, 2023; cortesía: FAD-UNAM).

Asimismo, en la colección de estampa de San Carlos se encuentran ejemplares de las litografías *Retrato de niña* (s. f.) (Figura 2) y *Tehuanas* (s. f.) (Figura 3). En la primera se aprecia una niña indígena con trenzas y rebozo, la atención se centra en su rostro, salpicado de tonos azulados que contrastan con su piel morena y grandes ojos negros. Por su parte, en la segunda obra hay un grupo de tres mujeres tehuanas captadas en medio de sus actividades cotidianas, resaltan sus figuras sobre un fondo blanco sin contexto; una de ellas permanece sentada mientras que las otras dos sostienen y acomodan cestas de mimbre.



FIGURA 2. Celia Calderón. *Retrato de niña* (s. f.). Litografía: 57.5 x 44.5 cm. Colección FAD-UNAM (Fotografía: Andrés Martínez Ortiz, 2023; cortesía: FAD-UNAM).



FIGURA 3. Celia Calderón. *Tehuanas* (s. f.). Litografía: 66 x 50 cm. Colección FAD-UNAM (Fotografía: Andrés Martínez Ortiz, 2023; cortesía: FAD-UNAM).

En ambas imágenes vemos el interés de Calderón por representar a mujeres indígenas en su vida cotidiana; lo cual contrasta con la producción de otros y otras artistas miembros del TGP en cuyas láminas se representan grandes acontecimientos como huelgas, mítines o propaganda antifascista. La grabadora, en cambio, se aproxima a la intimidad, a "las que ponen el cuerpo" con sus cuidados, maternidades e identidades. Esta ausencia de un paisaje o trasfondo —poner el dramatismo en personajes aislados— fue punto de debate en el Taller, como quedó asentado en la mesa de los 20 años del TGP, moderada por Raquel Tibol. María Luisa Martín, grabadora del mismo taller, defendió ese tipo de composiciones:

> ... [...] no creo que para expresar lo popular sea necesario poner detalles secundarios de paisaje. [...] Ahí está la *Niña de la basura* de Andrea Gómez, no tiene nada alrededor, pero la figura en sí es muy expresiva y retrata a una niña con mentalidad de mujer, una niña sin infancia que tiene que trabajar para vivir, con su tristeza de ser adulto, con mentalidad adulta; ahí el retrato no necesitó del paisaje. [...] Creo que debemos evitar actitudes sectarias; a veces se puede decir todo con una cabeza o una figura de un obrero, sin tener que poner detrás la fábrica. Lo que importa es no inventar a ese obrero, sino haberlo visto, haberlo estudiado (Tibol, 1957, p. 12).

En palabras de Calderón, en el TGP no sólo se identificaron con los problemas de estos sectores "sino que aprendimos a verlos para representarlos" (Tibol, 1957, p. 11). Es decir, el contacto directo con las comunidades fue esencial para bocetar y sensibilizarse de sus luchas. Uno de los medios para dicha convivencia fueron las prácticas escolares exclusivas para mujeres que organizaba la grabadora con alumnas de San Carlos; De Santiago (comunicación personal, 2024), recuerda en especial una en la que fueron a pueblos indígenas de Oaxaca a tomar apuntes y pintar, cabe mencionar que estaban financiadas por la Secretaría de Marina (SEMAR).

Podemos identificar en Calderón iniciativa, inspiración y compromiso con las causas de mujeres e infancias. Muestra de ello está en su obra, en la cual explora la representación del cuerpo, cotidianidad e identidades femeninas. Al igual que en la gráfica del ADyE, apreciamos varias piezas cuyas protagonistas son niñas. Llama la atención el título de una de sus pinturas expuesta en la Galería Arte Moderno (1950), *Se emborrachó y me pegó* (s. f.) realizada en técnica mixta. De ella no queda registro fotográfico en el folleto de la exposición (no se conoce su destino o estado actual), pero

nos da cuenta de su interés en abordar temas sobre la violencia y condición socioeconómica de las mujeres.

Sabemos que Calderón vinculó su compromiso social más allá de las aulas y su producción. Formó parte de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (UNMM), órgano derivado del Partido Comunista Mexicano (PCM); cuyo objetivo, según Lau Jaiven era luchar para resolver "realmente" los problemas de la mujer. Añade que "eran útiles para armar manifestaciones y conseguir que mujeres de las delegaciones asistieran a plantones y marchas" (Lau Jaiven, 2014, p. 179). Delia Selene de Dios (integrante de la UNMM en el siglo XX) compartió su testimonio con Lau Jaiven:

> Lográbamos mucha audiencia ya que mujeres del Taller de la Gráfica Popular como Elvira Gazcón, Adela Gómez, incluso después Fanny Rabel, unas grandes mujeres artistas que alimentaban a la Unión para que hiciéramos el llamamiento al resto de las personas y trabajábamos con campesinas, con mujeres obreras con las gentes de zonas urbanas. Muchas cosas hacíamos (Lau Jaiven, 2014, p. 178).

En 1968 la UNMM se identificó con el movimiento estudiantil que agrupó exigencias de distintos sectores sociales pero que impactó particularmente en las universidades públicas; San Carlos fue una de las sedes de producción propagandística, involucrándose tanto estudiantes como profesores (De Santiago, comunicación personal, 2024).

Las miembros de la unión participaron activamente en las manifestaciones y difundieron el pliego petitorio de estudiantes a través de volantes. Está documentada su participación en la marcha del lunes 30 de septiembre (que fue desde el Monumento a la Madre hasta la Cámara de Diputados, en la Ciudad de México) a la que asistieron "cinco mil mujeres, muchas de ellas madres de familia (trabajadoras, oficinistas, campesinas, intelectuales, maestras, profesionistas, artistas, amas de casa)" (Oikión, 2018, p. 75) para denunciar la brutalidad policial y exigir la liberación de estudiantes encarcelados.

No tenemos registro de la participación de Celia Calderón en el movimiento, sin embargo, puede que haya estado presente por vía de la UNMM. De cualquier forma, el trágico desenlace de la masacre del 2 de octubre significó un duro golpe para toda la comunidad universitaria con compañerxs y maestrxs asesinadxs, perseguidxs o privadxs de su libertad. Las obras que realizó en su último año de vida (1969) son oscuras y enigmáticas, en el Archivo Fotográfico

Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, existen registros de dibujos de paisajes lúgubres y áridos, y rostros femeninos inexpresivos. Con un panorama en el que se vaticinaba la Guerra Sucia en México y la decadencia del comunismo en la Unión Soviética. En medio de este pesimismo, Calderón decide suicidarse en un salón de la Academia de San Carlos.

Su presencia en el Acervo de Dibujo y Estampa de la antigua Academia de San Carlos, aunque limitada a tres estampas, es contundente. Además de desplegar una maestría técnica en el grabado en linóleo y la litografía, son muestra de las inspiraciones y preocupaciones que acompañan el arte de Celia Calderón: la vida y lugar de las mujeres y la búsqueda de una vida digna para todxs.

## CONCLUSIONES

Celia Calderón fue una artista y grabadora mexicana, que se formó y prosperó en un entorno institucional que históricamente ha sido excluyente con las mujeres. Destacó como alumna y docente a través de su producción de alto nivel y compromiso con sus estudiantes. Calderón fue, ante todo, una luchadora social. Encontró en la gráfica el medio para difundir sus ideales y defender a grupos minoritarios y marginados. En sus obras y acciones como artista, maestra, compañera de lucha y amiga vemos a una mujer talentosa, intelectual y sorora.

Además de la marca indeleble en sus colegas y estudiantes, esta artista nos dejó con el testimonio de su praxis artística en tres obras gráficas resguardadas en el ADYE de su alma máter. Su presencia en la colección de estampa invita a que el estudio de las mujeres artistas continúe desarrollándose dentro y fuera de las instituciones.

Ante lo que planteo en este ENSAYO formulo la siguiente pregunta: ¿Cómo recordar a Celia Calderón? Una mujer que, aunque incursionó en todos los círculos de legitimación de las artes (museos, bienales, galerías, escuelas de artes), mantuvo siempre un principio de lealtad al trabajo en colectivo como miembro del Taller de la Gráfica Popular. La posible respuesta se podría encontrar en sus dos grandes pasiones: como compañera de las luchas de los grupos marginados y una grabadora comprometida con su producción y actividad docente.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2024
JULY-DECEMBER 2024

**AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (PAPIIT-DGAPA). Esta es una investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IG400121 Digitalización, investigación, conservación y difusión de las colecciones de la antigua Academia de San Carlos en el marco de la "nueva normalidad".

**REFERENCIAS**

Abad, A. y Pérez I., S. (2018). *Estampa y lucha. El Taller de la Gráfica Popular (1937-2017)*. Museo Nacional de la Estampa.

Aguilar, E. y Serrano, P. (2012). *Posrevolución y estabilidad. Cronología (1917-1967)*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Aguilar, J. (1 de junio, 2021). Celia Calderón: las vetas de una pasión. *La Huella*, *Revista de los Aconteceres del Grabado en la Actualidad* 3, 27-36. https://issuu.com/serigraphos/docs/revista_la_huella_3_#google_vignette

Báez, E. (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 1781-1910. ENAP.

Bejarano, Z. M. (2011). Entre lo público, privado y doméstico: mujeres bajo un techo de cristal. *Revista GénEros* 36, 60-68. bvirtual.ucol.mx/url.php?u=http~3A~2F~2Fbvirtual.ucol.mx~2Ftextoscompletos.php~3Fexacto~3D1~26categoria~3D1~26campobuscar~3D1~26id~3D3217~0D~0A~20

Despatriarcalizar el archivo. (2020). *Manifiesta para despatriarcalizar el archivo* [página web]. https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta

Comisarenco, D. (2021). Celia Calderón: unir el arte al vivir de las mujeres. *Amerika: Mémoires, identités, territoires*, 22. https://doi.org/10.4000/amerika.13970

Di Liscia, M. H. B. (2007). Memorias de mujeres. Un trabajo de empoderamiento. *Política y cultura,* 28, 43-69. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422007000200003&lng=es&tlng=es.

Duby, G. y Perrot, M. (2000). *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols. Taurus Minor/Santillana.

Fuentes, E. (2022). *Trayectoria de la mujer en la Academia de San Carlos. Siglos XVIII, XIX y XX: modelo, alumna, docente y artista*. Facultad de Artes y Diseño-Universidad Nacional Autónoma de México.

Galería Arte Moderno. (1950). *Cuatro pintoras mexicanas: Celia Calderón, Juana Olivos, Fanny Rabinovich y Paulina Trejo* [folleto]. Galería Arte Moderno.

García, P. y Oles, J. (2008). *Gritos desde el archivo. Grabado político del Taller de Gráfica Popular*. Centro Universitario Tlatelolco.

Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.

Lau Jaiven, A. (2014). La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas entre el comunismo y el feminismo: Una difícil relación. *La Ventana. Revista de Estudios de Género. 5*(40), 165-185. https://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v5n40/v5n40a7.pdf

Lagarde, M. (1992). Enemistad y sororidad. Hacia una nueva cultura feminista. *Isis Internacional*, 17. https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/Enemistad-y-sororidad.pdf

Musacchio, H. (2007). *El Taller de Gráfica Popular*. Fondo de Cultura Económica.

Museo Blaisten. (s. f.). *Celia Calderón, 1921-1969* [página web]. Colección Blaisten. https://museoblaisten.com/Artista/84/Celia-Calderon

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero K. y Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Universidad Nacional Autónoma de México-Programa Universitario de Estudios de Género/Universidad Iberoamericana.

Oikión, V. (2018). Resistencia y luchas femeniles. La Unión Nacional de Mujeres Mexicanas en el verano del 68: una historia desconocida. *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación*, *8*(17), 55-84. https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/10

Taller de Gráfica Popular. (1956). *Grabados del Taller de Gráfica Popular: 23 grabados y litografías de cada uno de los componentes de* TGP. Taller de Gráfica Popular.

Tibol, R. (1957). *20 años del Taller de Gráfica Popular*. Artes de México.

Tibol, R. (1974). *Homenaje a los miembros fundadores Salón de la Plástica Mexicana* [página web]. Instituto Nacional de Bellas Artes. https://salon-delaplasticamexicana.inba.gob.mx/2014-01-20-19-04-02.html

Velázquez, A. (27 de septiembre, 2023). *María Guadalupe Moncada y Berrio: ¿primera pintora mexicana?* [conferencia magistral]. Museo Foro Valparaíso.

Velázquez, A. (2018). *Representaciones femeninas en la pintura del siglo* XIX *en México: ángeles del hogar y musas callejeras*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Planeta.

JULIO-DICIEMBRE 2024
JULY-DECEMBER 2024

## SOBRE LA AUTORA

**Angélica Ortega Ramírez**
Coordinación de Investigación, Difusión y Catalogación de Colecciones (CIDyCC),
Facultad de Artes y Diseño (FAD),
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México
angortegaramirez@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0233-463X

Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), maestra en Artes Visuales por el Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Actualmente cursa el Doctorado en Artes y Diseño en la UNAM. Se desempeña desde hace más de 10 años en la curaduría y producción de museos y exposiciones. Sus líneas de investigación son: Historia del coleccionismo, Proveniencia artística, Historia de la Academia de San Carlos, Dibujo y Estampa. Es técnico académico del Acervo de Dibujo y Estampa en la antigua Academia de San Carlos, de la FAD-UNAM, donde es responsable de la investigación y preservación de más de 49 000 bienes patrimoniales. Ha sido autora y coautora en múltiples publicaciones académicas.