

Programa de doctorado en Arte y Patrimonio



La Agenda Social en el Arte Contemporáneo Mexicano: Teoría, Crítica, Análisis y Estructura del Campo



Doctoranda: Aida Carvajal García

Directores: Dr. Jorge Alberto Hidalgo Toledo

Dra. Pilar García Fernández

Sevilla, 2020



Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla

Programa de Doctorado en ARTE Y PATRIMONIO

Línea de investigación: Teoría, Análisis, Conceptos, Crítica y Difusión en la
Creación Artística y del Patrimonio Cultural

Tesis presentada para la obtención del Título de DOCTORA

**La Agenda Social en el Arte Contemporáneo Mexicano: Teoría,
Crítica, Análisis y Estructura del Campo**

Doctoranda:

Aida Carvajal García

Directores:

Dr. Jorge Alberto Hidalgo Toledo

Dra. Pilar García Fernández

Sevilla, 2020

Dedicatoria

Quiero dedicar esta tesis doctoral que me ha llevado tres arduos años y nueve meses de mi vida a mis queridos padres y hermana, que incondicionalmente me han acompañado en la distancia, acariciando mi alma con sus ánimos y cariño.

A mis pequeñas Mina y Mixtli, por estar presentes en cada tecla y letra puesta en este trabajo y por convertir mi claustro un espacio alegre, inspirador y divertido.

A mi amado esposo, por hacer de México mi segundo hogar; por su ejemplo, su confianza vertida en mí, el amor otorgado, todo lo bueno vivido y lo que está por venir.

Y, sobre todo, quiero dedicar esta tesis a México, que con su especial encanto y sus graves problemas sociales, me ha dado lo que nunca pensé que la vida me podría llegar a dar.

Agradecimientos

A mis directores, Jorge Alberto Hidalgo Toledo y Pilar García Fernández, por su orientación y guía que me llevó a no claudicar.

A mi tutora, Gema Climent Camacho y a los presidentes de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio, Francisco Cárceles y Paco Lara-Barranco, por sus gestión y apoyo en la distancia.

A mi maestra de náhuatl, Verónica Ávila Armenta, por enseñarme a apreciar y valorar la belleza de una flor desde su semilla.

A los artistas, Pablo Casacuevas, Zamer, Luz María Sánchez, Mayra Martell, Rosa María Robles, y los colectivos, Fuentes Rojas, Nos Hacen Falta, Redretro, Lapiztola y la Red Denuncia Femicidio Estado de México, por su atención y por facilitarme la documentación de sus registros.

A la filósofa e investigadora, Sandra Escutia Díaz, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; al crítico de arte, Carlos Blas Galindo, Miembro de la Academia de Artes de México; a Carlos Guevara Meza, director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas; a la periodista, Gabriela Montoya y al director de la Galería MUY, John Burstein, por su disposición, apoyo y aportaciones.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Universidad del Claustro de Sor Juana, a la Universidad Autónoma de Querétaro, al Tecnológico de Monterrey, a la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, a la Universidad Autónoma de Yucatán, a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, a la Universidad Autónoma de Nuevo León, a la Universidad Anáhuac México y Puebla, a la Universidad México

Americana del Norte y a la Fundación Quinta Santa María, por abrirme sus puertas para exponer y compartir conocimientos con sus profesores y alumnos.

A todas las mujeres que participaron en el taller *Exvotos contra la violencia de género*.

A las 550 personas que respondieron la encuesta y todos los artistas y galeristas que participaron en las entrevistas.

A mis alumnos de las licenciaturas en Artes Visuales, Diseño Gráfico, Diseño Multimedia y Comunicación, y a mis compañeros profesores por estos cuatro años de enseñanzas y aprendizajes compartidos.

A la Universidad Anáhuac México por recibirme, confiar en mí y darme la oportunidad de poner en práctica todo el conocimiento adquirido en la Escuela de Arte de Sevilla y las Facultades de Bellas Artes de las Universidades de Granada y Sevilla.

A la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla por sentar las bases de la profesora, artista e investigadora que hoy soy.

Resumen

El Arte Contemporáneo Mexicano fue incorporando en las últimas décadas temáticas y conceptos sociales en sus obras, derivando en la conformación de una *agenda socio-artística* que logra proyectar, a través del trabajo de un grupo de artistas -no siempre dentro del circuito institucionalizado-, las principales problemáticas que afectan al país. La presente investigación indaga, desde la sociología del arte, la estructuración del campo artístico mexicano contemporáneo, la interacción de la dimensión social con la artística, el rol y naturaleza de los actores, consumidores, medios, patrocinadores y promotores, identificando la presencia de múltiples circuitos que luchan entre sí para imponer sus agendas, agencias y tendencias. Se analizaron cuanti y cualitativamente, mediante el uso de instrumentos documentales, encuestas, entrevistas, cuestionarios y observación participante: los modos de producción, la efectividad, rentabilidad, beneficio, legitimidad y autenticidad del *arte social*; el arte como mercancía de las industrias culturales y creativas; el rol de los medios de comunicación en la imposición de las agendas, y el arte como agente de transformación social. De igual forma, se localizó, profundizó y analizó el trabajo de 30 artistas contemporáneos mexicanos del siglo XXI que, a lo largo de su producción, han incorporado las agendas sociales en sus obras. Los resultados obtenidos muestran: la presencia de la *agenda socio-artística* como una nueva iconografía que se está gestando y empieza a ser reconocida en territorios *locales*; la presencia y legitimación de agentes no artísticos (colectivos, activistas, población civil, comunicadores, fundaciones, etc.) produciendo *arte social*; la evidencia de que una parte del *arte social* nace, crece y se consolida fuera del circuito institucionalizado, y el reconocimiento del *arte social* como necesario en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Arte Social, Agenda Socio-Artística, Sociología del Arte, Circuito Artístico, Arte Contemporáneo Mexicano.

Abstract

The Mexican Contemporary Art was incorporating in the last decades thematic and social concepts in his works, resulting in the creation of a *Socio-Artistic Agenda* that manages to project through the work of a group of artists -not always within the institutionalized circuit-, the main problems affecting the country. This research investigates from the Sociology of Art, the structuring of the contemporary Mexican artistic field, the interaction of the social dimension with the artistic one, the role and nature of the actors, consumers, media, sponsors and promoters, identifying the presence of multiple circuits They fight each other to impose their agendas, agencies and trends. They were analyzed quantitatively and qualitatively, through the use of documentary instruments, surveys, interviews, questionnaires, participant observation: the modes of production, the effectiveness, profitability, benefit, legitimacy and authenticity of social art, art as a commodity of cultural and creative industries, the role of the media in the imposition of agendas and art as an agent of social transformation. Similarly, the work of 30 contemporary Mexican artists of the 21st century who throughout their production have incorporated social agendas in their works was located, deepened and analyzed. The results obtained show: the presence of the Socio-Artistic Agenda as a new iconography that is being developed and begins to be recognized in glocal territories; the presence and legitimization of non-artistic agents (groups, activists, civilian population, communicators, foundations, etc.) producing social art; the evidence that part of social art is born, grows and consolidates outside the institutionalized circuit; and the recognition of social art as necessary in contemporary society.

Key words: Social Art, Socio-Artistic Agenda, Sociology of Art, Artistic Circuit, Mexican Contemporary Art.

Resumo

A Arte Contemporânea Mexicana incorporou nas últimas décadas conceitos temáticos e sociais em suas obras, resultando na criação de uma *Agenda Socio-Artística* que consegue projetar, através do trabalho de um grupo de artistas -nem sempre dentro do circuito institucionalizado-, os principais problemas que afetam o país. A presente pesquisa investiga, a partir da Sociologia da Arte, a estruturação do campo artístico contemporâneo mexicano, a interação da dimensão social com a artística, o papel e a natureza dos atores, consumidores, mídia, patrocinadores e promotores, identificando a presença de múltiplos circuitos. Eles lutam entre si para impor suas agendas, agências e tendências. Eles foram analisados quantitativa e qualitativamente, por meio de instrumentos documentais, pesquisas de opinião, entrevistas, questionários e observação participante: os modos de produção, a efetividade, lucratividade, benefício, legitimidade e autenticidade da arte social, a arte como mercadoria das indústrias culturais e criativas, o papel da mídia na imposição de agendas e a arte como agente de transformação social. Da mesma forma, foi localizado, aprofundado e analisado o trabalho de 30 artistas mexicanos contemporâneos do século XXI que, ao longo da sua produção, incorporaram agendas sociais em seus trabalhos. Os resultados obtidos mostram: a presença da *Agenda Socio-Artística* como uma nova iconografia que está sendo desenvolvida e começa a ser reconhecida em territórios *glocais*; a presença e legitimação de agentes não artísticos (grupos, ativistas, população civil, comunicadores, fundações, etc.) que produzem arte social; a evidência de que parte da arte social nasce, cresce e se consolida fora

do circuito institucionalizado; e o reconhecimento da arte social como necessária na sociedade contemporânea.

Palavras chave: Arte social, Agenda Sócio-Artística, Sociologia da Arte, Circuito Artístico, Arte Contemporânea Mexicana.

Tabla de contenido

Índice de Ilustraciones	XXI
INTRODUCCIÓN	XXV
CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	33
1.1. DEFINICIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	33
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	34
1.3. ORÍGENES, ANTECEDENTES Y DEMARCACIÓN DEL TEMA	40
1.4. DELIMITACIÓN DE LA FRONTERA DEL CONOCIMIENTO.....	41
1.5. HIPÓTESIS	43
1.6. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	43
1.6.1. <i>Pregunta central</i>	43
1.6.2. <i>Preguntas específicas</i>	43
1.7. OBJETIVOS	45
1.7.1. <i>Objetivo general</i>	45
1.7.2. <i>Objetivos específicos</i>	45
1.8. METAS CUANTIFICABLES	46
1.9. JUSTIFICACIÓN.....	47
1.10. METODOLOGÍA	48
1.11. BIBLIOMETRÍA	49
1.12. GRADO DE INNOVACIÓN.....	55

CAPÍTULO 2: HISTORIA Y ARTE EN MÉXICO.....	57
2.1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE MÉXICO	58
<i>2.1.1. Los orígenes.</i>	<i>58</i>
<i>2.1.2. La época prehispánica.</i>	<i>59</i>
<i>2.1.3. La Conquista Española: el Virreinato y la Colonia.</i>	<i>62</i>
<i>2.1.4. La Independencia.....</i>	<i>65</i>
<i>2.1.5. El Porfiriato.</i>	<i>68</i>
<i>2.1.6. La Revolución mexicana.</i>	<i>70</i>
<i>2.1.7. El México moderno.....</i>	<i>72</i>
<i>2.1.8. El México actual.</i>	<i>73</i>
2.2. EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DEL ARTE MEXICANO.....	75
<i>2.2.1. De los orígenes al siglo XX.....</i>	<i>75</i>
<i>2.2.2. Movimientos artísticos del siglo XX.</i>	<i>81</i>
<i>2.2.2.1. El arte en la Revolución.....</i>	<i>81</i>
<i>2.2.2.2. El período Posrevolucionario: El Muralismo y otras vanguardias.</i>	<i>84</i>
 CAPÍTULO 3: DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO A LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA. LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y EL CIRCUITO ARTÍSTICO.....	 89
3.1. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LOS GRUPOS, NEOMEXICANISMO Y NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN	89
3.2. LA PLÁSTICA MEXICANA EN EL SIGLO XXI.....	93
3.3. DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	94

3.4.	LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE.....	96
3.5.	LO SOCIAL EN EL ARTE: DIMENSIÓN SOCIAL DEL ARTE.....	97
3.6.	LAS AGENDAS Y EL ARTE.....	102
3.6.1.	<i>Conceptualización de Agenda.</i>	103
3.6.2.	<i>Conceptualización de Agenda Setting y Framming.</i>	104
3.6.3.	<i>Conceptualización de Agenda Artística y Agenda Social.</i>	105
3.6.4.	<i>Conceptualización de Agenda Socio-Artística.</i>	108
3.7.	LA INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO	110
3.8.	EL CIRCUITO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO	112
CAPÍTULO 4: LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA MEXICANA		117
4.1.	CONTEXTO SOCIAL MEXICANO	117
4.2.	AGENDA SOCIAL MEXICANA.....	122
4.3.	LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA MEXICANA: AGENDAS, TEMÁTICAS Y ACTORES	124
4.3.1.	<i>Violencia de género y feminicidio.</i>	125
4.3.1.1.	<i>Mónica Mayer, El tendadero, 1978-2018, performance.</i>	127
4.3.1.2.	<i>Mayra Martell, Ensayo de la identidad, 2005-15, fotografía.</i>	129
4.3.1.3.	<i>Elina Chauvet, Zapatos rojos, 2009-19, instalación.</i>	131
4.3.1.4.	<i>Teresa Margolles, Pesquisas, 2016, instalación.</i>	133
4.3.1.5.	<i>la Red Denuncia Feminicidios Estado de México, Las Enredadas, el Movimiento Popular Revolucionario, CECOS, Madres de Víctimas de Feminicidio en el Estado de México, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente,</i>	

<i>GiiA Red e Hilanderas & Ekléctika Producciones, Rostros de Fuego, del Bordo a la Esperanza, 2016, performance político/videoproducción.....</i>	<i>135</i>
4.3.2. Migración.....	137
4.3.2.1. <i>Ana Teresa Fernández, Borrando la Frontera, 2011-2015, intervención.....</i>	<i>139</i>
4.3.2.2. <i>Guillermo Galindo, Sonic Borders 2, 2011-18, performance/instalación multimedia.....</i>	<i>141</i>
4.3.2.3. <i>Alfredo “Libre” Gutiérrez, Transportapueblos, 2017, instalación escultórica.....</i>	<i>143</i>
4.3.2.4. <i>Erika Harrsch, Under the Same Sky... We Dream, 2017, instalación multimedia.....</i>	<i>145</i>
4.3.2.5. <i>Betsabeé Romero, Tu huella es el camino, Tu Bandera es de Paz, 2017, instalación.....</i>	<i>147</i>
4.3.3. Violencia de Estado.....	149
4.3.3.1 <i>Rafael Lozano-Hemmer, Nivel de confianza, 2015, instalación interactiva.....</i>	<i>151</i>
4.3.3.2. <i>Colectivo Rexiste, Fuiste Tú Duarte, 2015, arte urbano.....</i>	<i>154</i>
4.3.3.3. <i>Colectivo Nos Hacen Falta, ReverdeSer, Huellas de la Memoria, Comité 68, Familiares en Búsqueda de María Herrera, Red de Eslabones por los Derechos Humanos y Plataforma Somos una América Abya Yala, A 10 años de su Guerra Resistimos con la Memoria, 2016, intervención/performance.....</i>	<i>157</i>
4.3.3.4. <i>Redretro México D.F., Estación Destitución, 2016, intervención.....</i>	<i>159</i>
4.3.3.5. <i>Zamer, Serie Zombi. Los aparatos ideológicos del Estado, 2015-17, lingrabado y caligrafía.....</i>	<i>161</i>

4.3.4. Inclusión/exclusión de los pueblos indígenas.....	163
4.3.4.1. <i>Lapiztola, Sembremos sueños y cosechemos esperanzas, 2016, pintura mural.....</i>	<i>165</i>
4.3.4.2. <i>Fernando Palma, Guex Liu, Kuu Ñunro Totlalhuan, 2017, instalación interactiva.....</i>	<i>167</i>
4.3.4.3. <i>Maruch Méndez, Las Tres Niñas, 2015, instalación escultórica... 169</i>	
4.3.4.4. <i>Claudia Fernández, Árbol Cósmico, 2013, instalación.....</i>	<i>171</i>
4.3.4.5. <i>Laura Anderson Barbata, Intervención: Índigo, 2007-2011, performance.....</i>	<i>173</i>
4.3.5. Pobreza y marginalidad.....	175
4.3.5.1. <i>Maya Goded, Plaza de la Soledad, 1998-2001, fotografía.</i>	<i>177</i>
4.3.5.2. <i>Daniel Lezama, La gran noche mexicana, 2005, pintura.....</i>	<i>179</i>
4.3.5.3. <i>Francisco Mata Rosas, Tepito ¡Bravo el barrio!, 2006, fotografía.</i>	<i>181</i>
4.3.5.4. <i>Marco Antonio Cruz, Habitar en la oscuridad, 2011, fotografía.</i>	<i>183</i>
4.3.5.5. <i>Pablo Casacuevas, Tu Basura es Mi Fortuna, 2014, fotografía.</i>	<i>185</i>
4.3.6. Narcotráfico y crimen organizado.....	187
4.3.6.1. <i>Colectivo Fuentes Rojas, Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima un pañuelo, 2011-2019, performance/intervención con bordados sobre tela.</i>	<i>189</i>
4.3.6.2. <i>Luz María Sánchez, Vis. Fuerza [in]necesaria_4, 2018-2019, instalación sonora participativa multicanal.....</i>	<i>191</i>

4.3.6.3. <i>Fernando Brito, Tus pasos se perdieron con el paisaje, 2006-2011,</i> <i>fotografía.</i>	194
4.3.6.4. <i>Pedro Reyes, Palas por Pistolas, 2008-2019,</i> <i>instalación/intervención.</i>	196
4.3.6.5. <i>Rosa María Robles, Navajas, 2007-2019, fotografía/instalación.</i>	198

CAPÍTULO 5: MARCO METODOLÓGICO Y ANÁLISIS DE RESULTADOS..... 201

5.1. METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	201
5.1.1. Materiales y herramientas.	202
5.1.2. Instrumentos de medición.....	205
5.1.3. Tipos de análisis aplicados.	206
5.1.4. Composición psico-demográfica de la unidad de muestreo.	208
5.2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS: EL ARTE SOCIAL EN MÉXICO.....	212
5.2.1. La producción artística mexicana.	215
5.2.2. Finalidad y utilidad del arte social.	219
5.2.3. Efectividad del arte social.	223
5.2.4. Arte y transformación de la realidad.....	227
5.2.5. La agenda socio-artística como la nueva iconografía.....	232
5.2.4.1. <i>De la naturaleza de los actantes.</i>	236
5.2.4.2. <i>De la naturaleza de los consumidores.</i>	240
5.2.4.3. <i>De la naturaleza de los mecenas y promotores.</i>	243
5.2.6. Rentabilidad y beneficio del arte social.....	250

5.2.7. <i>El arte como mercancía de las industrias culturales y creativas</i>	259
5.2.8. <i>La legitimidad y autenticidad del arte social.</i>	263
5.2.9. <i>La difusión del arte social y los nuevos medios.</i>	275
5.2.10. <i>La imposición de las agendas temáticas y tendencias artísticas.</i>	283
CONCLUSIONES	287
LA CONFIGURACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO	287
LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL ARTE MEXICANO	288
LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA COMO NUEVA ICONOGRAFÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO DEL SIGLO XXI	291
LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y LOS PROCESOS DE MEDIACIÓN ARTÍSTICA	292
LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LAS AGENDAS	293
ARTISTAS Y AGENDAS SOCIO-ARTÍSTICAS	294
LAS AUDIENCIAS Y EL ARTE SOCIAL	297
LA FINALIDAD Y UTILIDAD DEL ARTE SOCIAL	298
AGENCIA Y HABITUS	299
PRODUCCIÓN, CONSUMO, COMERCIALIZACIÓN Y RENTABILIDAD DEL ARTE SOCIAL	300
MEDIOS, AGENDAS Y MEDIACIONES	301
BIBLIOGRAFÍA	305
APÉNDICES	349

Anexo 1. Encuesta: La Agenda Social en el Arte Contemporáneo Mexicano	
349	
Anexo 2. Guía de preguntas. Entrevista a profundidad.....	360
Anexo 3. Ejemplo de entrevista a profundidad.....	364
Anexo 4. Ejemplo de entrevista a profundidad.....	372

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1: Dimensiones del estudio.....	49
Ilustración 2: Protocolo de búsqueda de fuentes de información.....	51
Ilustración 3: Proceso para la elaboración de la Ecuación de búsqueda.....	53
Ilustración 4: Ecuación de búsqueda.....	53
Ilustración 5: Distribución de documentos en el tiempo.....	54
Ilustración 6: Recreación de danzas aztecas frente al Museo Nacional de Antropología	57
Ilustración 7: Restos arqueológicos de la ciudad de Teotihuacán.....	61
Ilustración 8: Recreación virtual de la ciudad de Tenochtitlan.....	63
Ilustración 9: Cabeza colosal Olmeca.....	76
Ilustración 10: Monumento a Cuauhtémoc en la avenida Paseo de la Reforma, Ciudad de México.....	80
Ilustración 11: Caricatura de Francisco I. Madero realizada por José Guadalupe Posada.....	83
Ilustración 12: Fragmento del mural <i>El hombre en el cruce de caminos o El hombre controlador del universo</i> realizado por Diego Rivera en 1934.....	85
Ilustración 13: <i>La serpiente de El Eco</i> realizada por Mathias Goeritz en 1953.....	88
Ilustración 14: <i>Me quiero morir</i> obra realizada por Julio Galán en 1985.....	92
Ilustración 15: Movimientos y vanguardias del arte mexicano de los siglos XX y XXI	95
Ilustración 16: Pintura de castas.....	99
Ilustración 17: Tipos de Agendas.....	104
Ilustración 18: Las agendas del arte.....	106
Ilustración 19: Consumo cultural en México.....	111
Ilustración 20: El circuito artístico.....	114
Ilustración 21: Crecimiento poblacional en México.....	118
Ilustración 22: Hablantes de lenguas indígenas.....	119
Ilustración 23: Población por edad y sexo.....	121
Ilustración 24: La Agenda Social Mexicana.....	123

Ilustración 25: La Agenda Socio-Artística Mexicana.....	125
Ilustración 26: <i>El tendadero</i>	127
Ilustración 27: <i>Ensayo de la identidad</i>	129
Ilustración 28: <i>Zapatos rojos</i>	131
Ilustración 29: <i>Pesquisas</i>	133
Ilustración 30: <i>Rostrros de Fuego, del Bordo a la Esperanza</i>	135
Ilustración 31: Distribución porcentual de la población migrante internacional....	138
Ilustración 32: <i>Borrando la Frontera</i>	139
Ilustración 33: <i>Sonic Borders 2</i>	141
Ilustración 34: <i>Transportapueblos</i>	143
Ilustración 35: <i>Under the Same Sky... We Dream</i>	145
Ilustración 36: <i>Tu huella es el camino, Tu Bandera es de Paz</i>	147
Ilustración 37: Antimonumento para recordar a los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.....	150
Ilustración 38: <i>Nivel de confianza</i>	151
Ilustración 39: <i>Voz Alta</i>	152
Ilustración 40: <i>Fuiste Tú Duarte</i>	154
Ilustración 41: <i>Fue El Estado</i>	155
Ilustración 42: <i>A 10 años de su Guerra Resistimos con la Memoria</i>	157
Ilustración 43: <i>Estación Destitución</i>	159
Ilustración 44: <i>Zombi. Los aparatos ideológicos del Estado</i>	161
Ilustración 45: <i>Sembremos sueños y cosechemos esperanzas</i>	165
Ilustración 46: <i>Guex Liu, Kuu Ñunro Totlalhuanas</i>	167
Ilustración 47: <i>Las Tres Niñas</i>	169
Ilustración 48: <i>Árbol Cósmico</i>	171
Ilustración 49: <i>Intervención: Índigo</i>	173
Ilustración 50: <i>Plaza de la Soledad</i>	177
Ilustración 51: <i>La gran noche mexicana</i>	179
Ilustración 52: <i>Tepito ¡Bravo el barrio!</i>	181
Ilustración 53: <i>Habitar en la oscuridad</i>	183
Ilustración 54: <i>Tu Basura es Mi Fortuna</i>	185

Ilustración 55: <i>Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima un pañuelo</i>	189
Ilustración 56: <i>Vis. Fuerza [in]necesaria_4</i> (Espacio de Experimentación Sonora)	191
Ilustración 57: <i>Vis. Fuerza [in]necesaria_4</i> (Patio MUAC).....	193
Ilustración 58: <i>Tus pasos se perdieron con el paisaje</i>	194
Ilustración 59: <i>Palas por Pistolas</i>	196
Ilustración 60: <i>Navajas</i>	198
Ilustración 61: Modelo de exploración para el Diseño Metodológico.....	202
Ilustración 62: Fases del proceso de investigación.....	206
Ilustración 63: Diseño metodológico.....	207
Ilustración 64: Sexo de la muestra.....	209
Ilustración 65: Nacionalidad de la muestra.....	210
Ilustración 66: Edad de la muestra.....	211
Ilustración 67: Nivel educativo de la muestra	211
Ilustración 68: Ocupación de la muestra.....	212
Ilustración 69: ¿Existen tendencias o corrientes artísticas en México?.....	213
Ilustración 70: Producción artística mexicana	215
Ilustración 71: Temáticas sociales tratadas por los artistas mexicanos	217
Ilustración 72: Artistas mexicanos que trabajan temas sociales en sus obras	218
Ilustración 73: Artistas militantes o activistas	222
Ilustración 74: ¿Es útil y efectivo el arte social para cambiar algún aspecto de la realidad?.....	225
Ilustración 75: ¿Recuerdas algún proyecto artístico que haya conseguido modificar la realidad?.....	227
Ilustración 76: ¿Cree que es necesario que se siga generando y fomentando el arte social?	232
Ilustración 77: Técnicas y medios más utilizados en el Arte Social.....	233
Ilustración 78: ¿Existe en el arte social una tendencia estilística, iconográfica, simbólica y de apropiación de materiales y técnicas propias de la plástica mexicana?	235
Ilustración 79: ¿Es necesario tener formación artística para producir arte social?.....	239
Ilustración 80: ¿Quién subvenciona los proyectos artísticos sociales?.....	244

Ilustración 81: ¿Es rentable el Arte Social?.....	251
Ilustración 82: ¿Quién se beneficia con el Arte Social?	258
Ilustración 83: ¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?	262
Ilustración 84: Modelo de los Circuitos del Arte Social.....	264
Ilustración 85: ¿Debe un artista cobrar por producir arte social?	267
Ilustración 86: ¿En legítimo que un artista gane reconocimiento por la autoría de su obra si es de índole social?	269
Ilustración 87: ¿El Arte Social debe ser gratis, anónimo y sin ánimo de lucro?	270
Ilustración 88: Modelo de circuitos y receptores.....	274
Ilustración 89: Tabla de medios por los que se informaron las audiencias	276
Ilustración 90: Medios por los que se informaron las audiencias.....	277
Ilustración 91: ¿Quién impone las agendas en el Arte Contemporáneo?	286

INTRODUCCIÓN

Estas prácticas son parte de la materia estética que permite que la política aparezca. Son acciones que toman forma a partir de largos procesos de trabajo colaborativo. No son obras aisladas creadas por un autor o desde el agenciamiento del artista, se trata en realidad de gramáticas, vocabularios y signos que se forman en y desde lo colectivo y que buscan tener efectos desde la urgencia social (Chavez Mac Gregor, Henaro, & Labastida, 2018, pág. 257).

El arte mexicano ha transitado por diferentes etapas desde sus orígenes prehispánicos, en las que pasó de tener una identidad y voz propia hasta sufrir censura e imposición de una plástica que respondía a una cosmovisión y racionalidad diferente al mundo que los hombres mesoamericanos contemplaban. Las miradas se contraponían. En su universo no había cabida para santos, vírgenes, ángeles y pasajes bíblicos. La naturaleza y su diálogo constante fueron borrados por nuevos trazos, matices y colores.

Con la mirada española, el arte mexicano empezó a vivir una lucha permanente por contraponerse y recuperar su esencia. El mestizaje étnico también se vivió en lo cultural y estético. Los criollos buscaban elevar su voz y, con ello, también plasmar su condición en la nueva nación. El arte buscó asimismo independizarse, pero nunca pudo volver a la expresión mexicana original. Se mezclaron culturas, cosmovisiones, estéticas, religiones y tradiciones que enriquecieron no sólo el *pantone*, sino también las temáticas, los pasajes, las técnicas, los símbolos y los personajes. Así, la mirada híbrida se impuso como una forma de independencia.

Después del teocentrismo que impusieron los misioneros en la etapa colonial, el humanismo se filtró a tal grado en la plástica mexicana, que lo sacro y lo mundano convivían con representaciones etnográficas y cuadros costumbristas.

Los movimientos independentistas y las ideas revolucionarias europeas hicieron mella promoviendo la necesidad de instaurar nuevamente una visión propia.

Con el paso de los años, fue renaciendo la necesidad de recuperar las raíces originarias para reconfigurar con ello la identidad del pueblo mexicano ya independiente. La nueva república requería de un nuevo arte.

No fue hasta la Revolución mexicana que el arte cobró vida propia. Se llenó de iconos, alegorías, tópicos, personajes y técnicas que en la actualidad se reconocen como propiamente mexicanos.

Mientras que en la Europa del siglo XX el arte era criticado por su paulatina deshumanización, situación de la cual quiso dejar constancia el filósofo José Ortega y Gasset afirmando: “consistía en eliminar los ingredientes humanos, demasiado humanos y retener sólo la materia puramente artística” (Ortega y Gasset, 2019, pág. 354), en México la dimensión social comenzaba a imponerse en el arte.

En el Arte Contemporáneo Europeo, el hastío y el desdén por el hombre, evitando las realidades y sobrestimando lo estético, fue borrando poco a poco la mirada en el *otro*, dando un fuerte peso a la innovación estética, a la originalidad, a la autenticidad, al hermetismo conceptual, al antirrealismo y a la ruptura. En este arte tenía más peso lo onírico que lo intersubjetivo. Se cambió su sentido trascendente por el del “arte por hacer arte”, generando con ello una estética y un compromiso social despreocupado.

Lo humano poco a poco se desintegró, se atomizó, haciendo que el arte mismo se convirtiera en un vehículo de expresión de minorías para minorías. La fragmentación de la

expresión artística diluyó los grandes temas: los dolores y angustias del hombre. Pesaba más la mirada, el placer y la acción de mirar que aquello que se contemplaba.

El culto al color, la forma, el trazo y el concepto fueron sustituidos por el signo, el cual se estetizó y enfatizó a tal grado que terminó colocándose en el corazón del arte mismo. La comprensión del arte, a partir de este período, se centró en la interpretación del signo, en la descodificación del canon.

La impopularidad de este arte, que también tuvo su gran apogeo en el continente americano, afianzándose en México desde la década de los 60, estaba en la incompreensión y en la falta, para muchos, de un destino esencial. Para algunos, el arte contemporáneo es un arte que perdió el quién y el para qué. A lo representado se le despojó del halo de vida, pues se abordaron conceptos, metáforas, objetos distantes y pasajes vacíos.

El arte contemporáneo, en todas las latitudes, generó sus dinámicas de lectura y, por ende, de consumo. Tan pronto las audiencias, esa minoría alfabetizada en sus patrones, entendieron sus lógicas y racionalidades, terminaron por conformar el circuito y el mercado del arte. Estar en él significa reproducir sus normas y estructuras; implica asumir una agencia y reproducir ciertas prácticas performativas. Salirse del circuito es no estar, o no existir, en el mundo del arte.

En el caso de México, el final del siglo XX no sólo implicó romper con las formas estéticas impuestas por el arte contemporáneo; también implicó romper con el circuito y construir espacios alternos.

Estos circuitos alternativos coexistieron y se retroalimentaron hasta institucionalizarse y, en algunos casos, absorberse guardando su propia “identidad”.

El siglo XXI no sólo ha dado cabida a la multiplicación de las nuevas prácticas y de los circuitos. También dio origen a agentes no necesariamente artistas que, preocupados por

humanizar las artes y recuperar en ellas su dejo de humanidad, han vuelto a las calles, a las fosas, a los basureros, a la escena del crimen, buscando a ese sujeto ausente consumido por el capitalismo, la dinámica salvaje de la modernidad y la aceleración vital fruto de la globalización.

Esta tesis busca indagar en esa expresión social nacida en los nuevos circuitos, que involucra a la masa y la convierte en protagonista. La expresión que retoma la clave de lo humano y evidencia las grandes brechas que dejó a su paso la hipermodernidad.

En los últimos 50 años, México se complejizó de tal manera que los conflictos armados conviven con las crisis económicas, los problemas políticos con las injusticias sociales y la deslegitimación de instituciones con la falta de derechos humanos. México vive hoy la paradoja de ser conocido mundialmente tanto por su gran patrimonio cultural e histórico como por sus graves problemas con el narcotráfico, la migración, los feminicidios, la pobreza, la violencia de Estado y la violación de los derechos humanos.

En esta investigación podrán ubicar a creadores mexicanos que en los últimos 20 años han recurrido al grafiti, a la *performance*, al videoarte y a la instalación para denunciar las nuevas desigualdades, la pobreza existencial y la marginación moral del México contemporáneo.

La exploración en el trabajo de 30 artistas del siglo XXI permitió comprender la rearticulación del campo artístico, sus actores, instituciones, leyes, prácticas, agendas y mediaciones. Conocer la naturaleza del arte mexicano permite conocer la naturaleza de la sociedad mexicana, pues nuevamente estamos ante un espejo social. El arte como antena de su tiempo permite indagar en lo más profundo del ser humano.

Este trabajo se permitió explorar desde los miembros del circuito, sus obras y receptores, el fin y la legitimidad de estas nuevas formas artísticas para entender si son una

moda pasajera o tienden -como se afirma en esta tesis- a convertirse en la nueva iconografía del arte mexicano en el siglo XXI.

Para lograr este cometido, se planteó como pregunta central de investigación si existe una agenda social en el Arte Contemporáneo Mexicano, así como la identificación del campo artístico para comprender quiénes y cómo imponen las agendas.

El primer capítulo permitirá al lector conocer el planteamiento del problema, los orígenes y antecedentes de la investigación, así como la delimitación de la frontera del conocimiento. De igual forma, el lector encontrará las preguntas de investigación y los objetivos, además de la metodología a emplear para atender la hipótesis propuesta. En este capítulo se agrega un ejercicio bibliométrico que justifica la pertinencia de la investigación.

El capítulo dos es una revisión de la panorámica histórica y la evolución artística mexicana. Conocer la dimensión social del arte mexicano desde sus orígenes hasta la actualidad era esencial para entender la gran ruptura que se gestó en el siglo XX. También era importante rastrear sus diversas etapas para conseguir descodificar sus temas e iconografías, logrando con ello desentrañar ese complejo imaginario estético fruto de las continuas hibridaciones y mestizajes culturales. Gran parte de problemas como racismo, clasismo, discriminación, marginalidad y pobreza se gestaron desde la época colonial. Construir socio-críticamente este paralelismo entre historia de México e historia del arte ayudó a perfilar la arqueología del *arte social* del Siglo XXI. Así, en este apartado el lector podrá ubicar los distintos movimientos artísticos mexicanos, sus protagonistas y obras destacadas.

El capítulo tres busca comprender el Arte Contemporáneo Mexicano en su dimensión histórica, estética y sociológica. Registra la evolución de la plástica mexicana de la segunda mitad del siglo XX hasta las dos primeras décadas del siglo XXI para definir sus fases y XXIX

rupturas ontológicas. La tesis se apoya fundamentalmente en la Sociología del Arte para estudiar la construcción del campo artístico. La premisa de esa investigación es que no es posible pensar en el México contemporáneo fuera de las expresiones artísticas. Conceptualizar, comprender, encuadrar y representar simbólicamente los fenómenos complejos como el feminicidio, la migración, la desigualdad o la pobreza es más comprensible si se hace desde las artes. Por ello, se rastreó *lo social* en el arte mexicano para hablar de la dimensión social del arte.

Los estudios culturales y la teoría de la *Agenda Setting* y el *framing* fueron vitales para conceptualizar la noción de agenda y cómo el arte impone sus propias agendas y encuadres de los hechos. Así se identificaron las distintas agendas artísticas y sociales mexicanas. La revisión teórica y conceptual ayudó a la creación de la categoría *agenda socio-artística*. Comprender al circuito del Arte Contemporáneo Mexicano implicaba entender al arte como parte de la industria cultural y creativa en México. Es por ello que este capítulo presenta el estado de los consumos culturales y su relevancia en el país.

El capítulo cuatro es el fruto de la mezcla de investigación de campo y documental para generar con ello un catálogo de 30 artistas mexicanos que han construido la denominada *agenda socio-artística* mexicana. Para lograr esta tipología se analizó el contexto social mexicano. Este apartado dará al lector una perspectiva contextual en temas poblacionales, lingüísticos, etarios y étnicos para comprender el origen de las grandes desigualdades que se viven en materia de derechos humanos, marginalidad, migración, pobreza, narcotráfico, violencia y feminicidios. Con estas agendas identificadas se construyeron seis tipologías (Violencia de género y feminicidios; Migración; Violencia de Estado; Inclusión/exclusión de los pueblos indígenas; Pobreza y marginalidad; y Narcotráfico y crimen organizado) en las que se ubican obras, temáticas y motivaciones de artistas como: Mónica Mayer, Mayra

Martell, Elina Chauvet, Teresa Margolles, la Red Denuncia Femicidios Estado de México, Las Enredadas, el Movimiento Popular Revolucionario, CECOS, Madres de Víctimas de Femicidio en el Estado de México, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red e Hilanderas & Ekléctika Producciones, Ana Teresa Fernández, Guillermo Galindo, Alfredo Libre Gutiérrez, Erika Harrsch, Betsabeé Romero, Rafael Lozano-Hemmer, Colectivo Rexiste, Colectivo Nos Hacen Falta, ReverdeSer, Huellas de la Memoria, Comité 68, Familiares en Búsqueda de María Herrera, Red de Eslabones por los Derechos Humanos y Plataforma Somos una América Abya Yala, Redretro Zamer, Lapiztola, Fernando Palma, Maruch Méndez, Claudia Fernández, Laura Anderson Barbata, Maya Goded, Daniel Lezama, Francisco Mata Rosas, Marco Antonio Cruz, Pablo Casacuevas, Colectivo Fuentes Rojas, Luz María Sánchez, Fernando Brito, Pedro Reyes, y Rosa María Robles. Este capítulo es central para entender el *arte social*, sus temáticas, angustias y motivaciones. El trabajo realizado en este capítulo es central, ya que gran parte de los proyectos identificados no han sido documentados en libros, revistas o catálogos. Muchos de ellos son obras que se encuentran fuera del circuito artístico comercial y por ende, el único registro que existe está en: redes sociales, páginas web del autor o alguna nota periodística que reportó el día de la exhibición pública de la obra.

El capítulo cinco nuevamente es un capítulo construido implementando técnicas mixtas: el análisis de fuentes secundarias, encuestas, entrevistas y cuestionarios. En éste se explica a profundidad el diseño metodológico, los materiales y herramientas, los instrumentos de medición y los análisis aplicados. Se describe con detalle la composición psico-demográfica de la unidad muestral y se presentan los resultados. Estos resultados de investigación han sido presentados bajo los siguientes rubros: la producción artística mexicana; la finalidad y utilidad del arte social; la efectividad del arte social; el arte y la

transformación de la realidad; la *agenda socio-artística* como la nueva iconografía; la naturaleza de los actantes, consumidores, mecenas y promotores; la rentabilidad y beneficio del *arte social*; el arte como mercancía de las industrias culturales y creativas; la legitimidad y autenticidad del *arte social*; la difusión del mismo y los nuevos medios; y la imposición de las agendas temáticas y tendencias artísticas.

Como podrá ver el lector, esta investigación intenta ser, por un lado, un cuadro panorámico del ámbito social y antropológico del Arte Contemporáneo Mexicano y, por otro, un políptico en el que se hace evidente el diálogo entre la sociología del arte, la historia y crítica del arte y la comunicación.

Esta tesis es una invitación a explorar lo más profundo de México, desde sus heridas provocadas y auto infligidas hasta sus glorias compartidas.

CAPÍTULO 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Lo contemporáneo significa producir una geopolítica del presente en la que el arte y sus prácticas se afirman como resguardo y futuro... (...) pensar en lo contemporáneo es apostar por la producción material de historia como la condición necesaria a partir de la cual se coloca un discurso del arte y se define un territorio de visibilidad (Seminario curatorial MUAC (2006-2008), 2009, pág. 27).

1.1. DEFINICIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación tiene por objeto describir el panorama artístico y la naturaleza de las agendas que rigen al Arte Contemporáneo Mexicano en las dos décadas que llevamos del siglo XXI, con el fin de indagar si existen agendas sociales que se adscriben directamente a las problemáticas de la región.

Una de las principales motivaciones es comprender y analizar críticamente la estructuración del campo artístico en México y la vinculación de los miembros del circuito artístico con las necesidades sociales del país.

Otro de los intereses radica en indagar si la *agenda social* es un patrón o una constante que define al Arte Contemporáneo Mexicano y si puede, en alguna medida, incidir en la transformación social de México, o si más bien los artistas contemporáneos se han apoyado en la denuncia social como una vía fácil de financiamiento, comercialización y distribución de su obra respondiendo a la racionalidad de las industrias creativas y culturales actuales.

Se propondrá la creación conceptual de la categoría de *agenda socio-artística* para enmarcar una línea de trabajo en la que se entrecruza la producción, creación, distribución,

difusión y comercialización artística con la identificación, interpretación, visibilización, denuncia y transformación del entorno a través de la inclusión de temas sociales.

El análisis del contexto social mexicano conducirá a identificar las posibles agendas temáticas que están siendo abordadas por la opinión pública mexicana y, por otro lado, si existe correspondencia con las tratadas por los artistas contemporáneos mexicanos.

Compilar a aquellos artistas cuya producción trata, de manera directa o indirecta, algunas de las agendas temáticas que componen la *agenda socio-artística* permitirá dimensionar cuán vasta es la producción artística social en México.

Existe además una preocupación por saber si existe un impacto directo o indirecto de este tipo de producción artística en la sociedad y, en caso de existir, cuál es su nivel de utilidad, rentabilidad y legitimidad.

Por tanto, la investigación permitirá a futuros investigadores del campo artístico indagar, desde una visión socio crítica, la situación del México contemporáneo a través de prácticas y acciones artísticas de autores mexicanos.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El siglo XX en México fue convulso y lleno de cambios y contradicciones, muchas de ellas derivadas de confrontaciones políticas, económicas, científicas, culturales y artísticas. Desde sus inicios, esta nueva etapa arrancó enfatizando las divisiones sociales derivadas de la explotación y la opresión de los grupos campesinos y obreros.

El siglo comenzó con la Revolución mexicana, una confrontación en la que se vieron involucrados los sectores proletarios, burgueses y campesinos. A ésta le siguió la Guerra Cristera como respuesta a la pretensión de limitar y controlar el culto católico en México, lo cual derivó en fuertes oleadas de violencia en el país.

Tras años de luchas internas y desigual desarrollo, se fueron gestando muchas de las instituciones que hasta la fecha perduran. Algunos de los grandes cambios fueron el surgimiento del sistema de partidos, la idea de un proyecto nacional y el intento de ocupar un lugar relevante en el terreno internacional.

Desde los años 20 hasta mediados de los 60 se vivieron momentos de un paradójico desarrollo. El mundo vivía las crisis económicas y sociales derivadas de la Primera y Segunda Guerra Mundial, y México experimentaba un esplendor por la migración urbana, el desarrollo de sus medios de comunicación, el fortalecimiento de algunas industrias, el crecimiento de una clase media letrada, llegando al momento mejor conocido como el “Milagro Mexicano”. Sin embargo, persistieron algunos fuertes problemas sociales que, se pensó, serían subsanados en las primeras décadas, como lo fueron las crisis agrarias, obreras y sindicales, y que terminarían estallando al mezclarse con los movimientos estudiantiles del 68, las expresiones juveniles y el nacimiento de la sociedad civil.

Tras los trágicos acontecimientos de la matanza de Tlatelolco en 1968 y “El Halconazo” en 1971, hubo diversos momentos de represión social, pero también acciones como la petrolización de la economía, la privatización de algunos servicios públicos como la telefonía, la “apertura democrática”, algunas reformas estatales, el nacimiento del Instituto Federal Electoral (IFE) y los gobiernos estatales de oposición. Décadas como la de los 80 y 90 enfrentaron a los mexicanos a fuertes crisis económica, desempleos, deudas bancarias y grandes olas migratorias hacia la frontera con Estados Unidos, así como tragedias sociales como la explosión en San Juanico y el terremoto de 1985.

La entrada de México a la globalización vino de la mano de momentos históricos como la firma del Tratado de Libre Comercio con Canadá y Estados Unidos, la aceleración científica y tecnológica, pero también con la consolidación del poder y la riqueza creciente

del narcotráfico, la corrupción y la delincuencia; el surgimiento del movimiento Zapatista (EZLN), y los asesinatos del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio y del Secretario General del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y cuñado del expresidente Carlos Salinas de Gortari, José Francisco Ruiz Massieu.

El siglo XXI es el siglo del empresariado, la sociedad civil, las organizaciones no gubernamentales, las universidades y las asociaciones civiles. Es el siglo de la batalla contra el narcotráfico y el crimen organizado, de los movimientos LGBT, la violencia de género y los feminicidios, de la reivindicación de los derechos humanos, de las migraciones masivas, de la búsqueda de inclusión por parte de los pueblos originarios al desarrollo nacional, de los múltiples crímenes de Estado, de la batalla por la libertad de expresión y la inmersión digital.

De forma paralela a estos convulsos cambios sociopolíticos, se desarrollaron grandes expresiones artísticas y culturales.

A principios de 1900, durante la Revolución mexicana, artistas de diversas partes de la república comenzaron a expresar a través de técnicas gráficas, en especial el grabado en relieve, su sentir sobre la situación que estaba atravesando el país. Esta visión se manifestó en blanco y negro mediante expresivos trazos que comenzaron a forjar el imaginario iconográfico y simbólico que en la actualidad representa la identidad cultural de México. Figuración e interpretación de una realidad social que se criticó como nunca antes se había hecho. Detrás de tales reclamaciones, casi siempre en clave de humor, se encontraba la firme intención de denunciar la gran desigualdad, el clasismo, la injusticia, el derecho a la propiedad y la distribución agraria que había convertido a los campesinos en esclavos de los caciques.

La inmediatez con la que sucedieron las continuas revueltas campesinas, que paralizaron en cierta medida al país, se sintonizó con la necesidad de crear un arte que pudiese

trabajarse y difundirse de forma rápida, masiva e industrializada. Es por ello que los medios más utilizados fuesen la fotografía y el grabado en relieve, ya que ambas técnicas permitían una rápida producción y reproducción.

El arte de la Revolución tuvo, por tanto, un fuerte carácter periodístico y testimonial, lo que le llevó a tener una estrecha vinculación con los medios de comunicación de la época como el periódico y el cine, que en ese momento estaban viviendo su momento de esplendor. A este período pertenecen los populares personajes de sombrero de ala ancha y bigote tupido, y las célebres alegorías de la muerte también llamadas catrinas, las cuales hacían referencia a las clases sociales altas adineradas y de piel blanca. También en esta época se exacerbaron pasajes campiranos que exaltaban la figura de los charros (hombre rural/vaquero mexicano), los catrines (hombres elegantes de la zona urbana, mayoritariamente de clase alta) y los símbolos patrios, tratando de fomentar un espíritu nacional necesario para unificar a una desencantada sociedad mexicana tras la fuerte crisis que generaron las posguerras.

En el primer tercio del siglo XX se gestó un fuerte movimiento academicista derivado de las nacientes Escuelas de Arte y la influencia internacional de las corrientes de las Vanguardias. Este movimiento, conocido como Muralismo, fusionó la iconografía prehispánica nacional con los elementos contemporáneos de la lucha contra el capitalismo, los movimientos revolucionarios y la ideología comunista, intentando con ello dar voz a los grandes excluidos de la modernidad. Fue un arte mayoritariamente institucionalizado que le dio un lugar internacional a las artes visuales mexicanas. Autores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, conocidos como “Los tres grandes”, realizaron una gran contribución a las artes plásticas, pero también a la construcción de una nueva iconografía, aún vigente en la actualidad.

La interacción de México con el mundo fue muy vasta y constante a partir de este período. En la plástica nacional estuvieron presentes casi todos los movimientos de Vanguardia, así como las tendencias experimentales que dieron origen al Arte Contemporáneo Mexicano. Corrientes artísticas como Estridentismo, Surrealismo, Generación de la Ruptura, Abstraccionismo o Expresionismo marcaron notablemente la plástica que se realizaría hasta finales del siglo.

En la segunda mitad del siglo XX las prácticas artísticas se tornaron más conceptuales. El circuito internacional generó un mercado global en el que empezaron a figurar artistas mexicanos que transitarían por bienales, exposiciones, ferias y congresos. Resuenan en la crítica internacional nombres como el de Gabriel Orozco, Felipe Ehrenberg o Mónica Mayer. Estos años estuvieron cargados de mucha experimentación e intercambio estético con Europa y Estados Unidos, pero con la firme intención de generar una tendencia propia. Los movimientos que se generaron durante este período, en especial la corriente conceptual, son los que siguen resonando hasta la fecha.

Los últimos cuarenta años, correspondientes a las dos últimas décadas del siglo XX y las dos que llevamos del XXI, son los tiempos de los colectivos artísticos, el surgimiento de los movimientos alternativos y el de los circuitos paralelos. Las voces que comenzaron a surgir en los movimientos *underground* y en las nuevas escuelas de arte que proliferaron por el país interactuaron con otras disciplinas y realidades. De este modo fue como se retomaron expresiones más urbanas como el grafiti, la *performance* pública, el videoarte, el *net art*, los recursos multimedia y lo digital e interactivo.

El siglo XXI consolidó el mercado del arte, y en él siguen vigentes expresiones comerciales del siglo anterior. Es en el circuito alternativo donde se manifiestan las nuevas voces y las tendencias emergentes.

Paralela a esta bifurcación se dio el surgimiento de un tercer eje, el del anti circuito, donde artistas, diseñadores, comunicadores, publicistas y cineastas empiezan a convivir y a retomar las crudas problemáticas y crisis sociales que expresaban activistas, grupos de la sociedad civil y movimientos sociales. La interacción los llevó a todos a emplear las técnicas, lenguajes y narrativas artísticas para expresar, en tono de denuncia, su visión del mundo ante temas como la pobreza, la marginación, la desigualdad social, la violencia, el narcotráfico y los efectos de la globalización.

El arte del siglo XXI empezó a desmarcarse del arte soportado únicamente en lo estético, en lo decorativo y en las tendencias de consumo. La plástica mexicana contemporánea retoma la dimensión social no sólo como un contenido temático, sino como un proceso de incidencia social. Esta nueva oleada de autores habla de prácticas artísticas y no de arte; habla de creadores posmediales y no de artistas; habla de intervención, de activismo, *artivismo*, militancia y de transformación social desde el arte.

El México del siglo XXI es un país marcado por graves problemas sociales que no se resolvieron en el siglo anterior. Los efectos de la corrupción, el narcotráfico, la violencia social, las brechas y desigualdades siguen creciendo en un entorno cada vez más urbanizado, mediatizado y globalizado.

En este México cosmopolita, diverso y complejo se han detonado las industrias creativas en los últimos 50 años, ya que es uno de los países con más galerías, museos, centros de exposiciones y academias de formación en el mundo.

Es en este México donde hoy se están abriendo espacios alternos y anti circuitos para denunciar todos sus males y reconstruir todos los tejidos posibles. En ese contexto es donde se ubica el objeto de estudio de esta investigación. Por ello se pretende entender el campo artístico mexicano, conocer a sus actores, sus instituciones, sus reglas; y sus luchas internas.

Por lo mismo se quiere construir un pequeño catálogo que muestre las nuevas voces, sus preocupaciones, intenciones y agendas. Y por ello se quiere conocer la naturaleza de este nuevo *arte social* en todas sus dimensiones, sus aportes, y si es redituable social y disciplinarmente.

Esta investigación quiere profundizar desde el ámbito social y antropológico en el arte mismo. Quiere repensarlo desde su objeto central: las personas y sus preocupaciones, sus miedos y nuevos dolores.

1.3. ORÍGENES, ANTECEDENTES Y DEMARCACIÓN DEL TEMA

México como región conceptual étnico-geográfica de casi dos millones de kilómetros cuadrados, compuesta por 32 Estados y más de 10 grupos indígenas que representan el 14 por ciento de 126 millones de personas, será el centro de esta investigación. Sin embargo, a manera de delimitación disciplinar y temporal se estudiará el contexto del arte mexicano, desde la década de los 70¹ del siglo pasado a la actualidad, y se analizará la producción de los artistas sociales de los primeros años del siglo XXI.

Concretamente, la tesis abarcará casi 50 años de evolución del Arte Contemporáneo Mexicano identificando tendencias y movimientos en todos los medios artísticos. Una hipótesis planteada en torno a la investigación supone que la aproximación al Arte Contemporáneo Mexicano es en sí misma una aproximación a la historia y la agenda social del país, así como una visualización estética de los graves problemas que aquejan al mundo.

Esto se afirma porque los artistas mexicanos, desde principios del siglo XX, viajaron por Europa y varias regiones del mundo vinculándose con los grandes movimientos de

¹ Fecha en la que se considera que se da la transición del Arte Moderno al Contemporáneo.

vanguardia. Los grandes debates artísticos planteados en París, Madrid, Barcelona, Berlín, Florencia, Estados Unidos, Inglaterra y Milán hicieron mella en su trabajo artístico. Al regresar a sus lugares de origen, la mayoría de ellos se tornaron protagonistas de los circuitos locales fungiendo como agentes de ruptura. La gran mayoría intentó quebrantar la tradición e imponer nuevas vibraciones, tradiciones pictóricas, narrativas y lenguajes; también impusieron nuevas temáticas y formas de ver e interpretar la realidad.

Este impulso se hizo más intenso a partir de las crisis sociales que se vivieron desde la década de los 60. Los efectos de los movimientos posmodernos, la visión decolonial, el intento de ganar espacios de representación por parte de las minorías, el confrontar la globalización y los efectos salvajes del capitalismo han propiciado una nueva generación de artistas más vinculados con el contexto social en el que habitan. Su producción artística más un reflejo de su tiempo, es una herramienta para transformarlo. Por tanto, urge dar cuenta del campo artístico mexicano para identificar si se está gestando una última fase del arte contemporáneo o si es el inicio de una nueva etapa del arte.

1.4. DELIMITACIÓN DE LA FRONTERA DEL CONOCIMIENTO

La problemática de esta investigación ha sido abordada de manera lejana, a través de artistas, sociólogos y antropólogos, como la *exotización y sociologización* del arte latinoamericano (Hernández, 2002), los *consumos culturales* (Rosas Mantecón, 2002), *la mercancía cultural* (Appadurai, 1991), *cultura y desarrollo* (Aura, 1999), *consumo y ciudadanía* (García Canclini, 1995), la *producción cultural y artística e inclusión social* (Rosas Mantecón, 2005), *Arte y Globalización* (Guasch, 2016), *deslocalización del arte* (López Cuenca, 2005), *Genealogías del arte contemporáneo* (Repollés Llauradó, 2011), *políticas culturales y crítica*

cultural (Kraniauskas, 2015); *mediaciones y espacios públicos como construcción de sentido* (Gómez Vega, 2012) y *construcción de la desigualdad* (Saravi, 2015).

No obstante, la investigación se adscribe al punto en que convergen la sociología del arte, las consecuencias humanas de la globalización, los Estudios de Recepción, los Estudios Culturales y la teoría del *Agenda Setting* (McCombs, 2006) y el *Media Framing*.

Específicamente, la teoría propuesta por Maxwell McCombs (2003) y Donald L. Shaw (1997) da un lugar preponderante a los medios de comunicación como aquellos actores que inciden y determinan la relevancia que pueden tener ciertos temas y tendencias cuando priorizan, canalizan, organizan y encuadran la información, estableciendo con ello una agenda social.

La palabra agenda proviene del latín *agenda*, 'lo que ha de hacerse' (RAE), por lo que una agenda podría entenderse como una relación ordenada de asuntos o temas compilados que han de tratarse. El arte siempre ha estado regido por agendas: estéticas, religiosas, pedagógicas/alfabetizadoras, políticas y propagandísticas, entre otras.

Las aproximaciones de investigaciones existentes se dan desde la *sociología del arte* (Facuse M. , 2010); *el arte al servicio del pueblo* (Jaramillo, 2019); *las biografías sociológicas de artistas* (Rauschenberg, 2019); *los análisis sociológicos de la estructura y dinámica urbana del mercado del arte* (Rius-Ulldemolins, 2016); *el valor simbólico del arte contemporáneo y la configuración del campo del arte* (Aldaya, 2017); *género y configuración nacional* (Bazzoni, 2019); *protesta e intervención* (Johnson, 2020); *constelaciones performativas* (Fuentes, 2019); *cartografías del arte mexicano* (Cruz-Arzabal, 2018); *neocolonialismo global* (Martinez, 2018); *representaciones de la violencia estructural* (Stone, 2015) y *los espacios alternativos del arte* (Barrios J. , 2004).

En el proceso de búsqueda se identificó la casi total ausencia de documentos científicos que relacionaran la sociología del arte, el Arte Contemporáneo Mexicano y la *agenda socio-artística*.

1.5. HIPÓTESIS

Hipótesis principal: Existe una *agenda socio-artística* en el Arte Contemporáneo Mexicano.

Hipótesis secundaria: La *agenda socio-artística* se perfila como la nueva iconografía del Arte Contemporáneo Mexicano.

Hipótesis Alternativa: Las agendas artísticas del arte contemporáneo están poco vinculadas con las problemáticas sociales y más articuladas con los intereses del mercado artístico.

1.6. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1.6.1. Pregunta central.

La pregunta central de investigación refiere: ¿existe una agenda social en el Arte Contemporáneo Mexicano?

1.6.2. Preguntas específicas.

Esta temática parte de la inquietud científica por saber ¿quién impone las agendas en el arte contemporáneo?, y si éstas son genuinas por parte de los artistas o tienen fines e intereses de diversa índole.

Específicamente, interesa conocer:

- ¿Cuáles son las temáticas tratadas por el Arte Contemporáneo Mexicano?
- ¿Qué técnicas y medios son empleados con mayor frecuencia?
- ¿Existe en el *arte social* una tendencia estilística, iconográfica, simbólica y de apropiación de materiales y técnicas propias de la plástica mexicana?
- ¿Cuáles son las agendas del Arte Contemporáneo Mexicano?
- ¿Dónde se produce y consume el *arte social*?
- ¿Cuántos tipos de circuitos conforman el campo artístico mexicano?
- ¿Quién consume el *arte social* expresado en las obras artísticas?
- ¿Cuál es la finalidad y utilidad de los artistas que tratan temáticas sociales en su obra?
- ¿Deberían ser activistas o militantes quienes tratan temáticas sociales en sus obras?
- ¿Qué se ha logrado con la denuncia expresada en el *arte social*?
- ¿Se modifica la realidad social después de formalizar la denuncia?
- ¿Debe tener un artista social formación académica en artes plásticas o visuales?
- ¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?
- ¿Quién subvenciona a estos artistas?
- ¿Es rentable el *arte social*?
- ¿Quién se beneficia del *arte social*?
- ¿Debe un artista cobrar por producir *arte social*?
- ¿Es legítimo que un artista gane reconocimiento por la autoría de su obra si es de índole social?

- ¿A través de qué medios se difunde el *arte social*?
- ¿Qué relación tienen los nuevos medios con el *arte social*?
- Y, finalmente, si es rentable, útil y necesario este *arte social*.

Estas son algunas de las preguntas planteadas alrededor de este tema de investigación.

1.7. OBJETIVOS

Como consecuencia directa de estas preguntas de investigación se formulan los siguientes objetivos:

1.7.1. Objetivo general.

Evaluar las características de la producción artística mexicana contemporánea para considerar la presencia de una agenda social como eje fundamental de creación en circuitos alternos al institucionalizado.

1.7.2. Objetivos específicos.

- Describir y clasificar las agendas sociales de México.
- Reconocer las temáticas tratadas por el Arte Contemporáneo Mexicano.
- Nombrar las técnicas y medios que son empleados con mayor frecuencia.
- Definir los tipos de patrocinadores del *arte social*.
- Relacionar el *arte social* con las tendencias estilísticas, iconográficas, simbólicas y de apropiación de materiales y técnicas propias de la plástica mexicana.
- Confirmar si el *arte social* es una mercancía más de las industrias culturales y creativas.

- Identificar las agendas en el Arte Contemporáneo Mexicano y quién las impone.
- Explicar el rol de los medios de comunicación en la construcción de *agendas socio-artísticas*.
- Distinguir las agendas de los artistas mexicanos que hacen *arte social*.
- Categorizar los tipos de circuitos que conforman el campo artístico mexicano.
- Investigar las características de los consumidores de *arte social*.
- Analizar la finalidad y utilidad de los artistas que tratan temáticas sociales en su obra.
- Examinar los beneficios del *arte social*.
- Considerar la formación académica del artista social como necesaria o no para producir arte.
- Juzgar la militancia y activismo de los artistas sociales, así como si debe cobrar y ganar reconocimiento por producir su obra.
- Considerar la legitimidad de los artistas sociales.
- Evaluar la intención e impacto de la denuncia social expresada en el arte contemporáneo latinoamericano para evaluar qué hay detrás de ellas y si son genuinas.

1.8. METAS CUANTIFICABLES

Entre las metas de esta investigación están producir: 1) la construcción del planteamiento del problema; 2) la evolución socio-crítica del arte mexicano y la presencia de la dimensión social en éste; 3) la cartografía del circuito artístico mexicano; 4) la teorización del Arte Contemporáneo Mexicano desde la sociología del arte; 5) la conceptualización de la *agenda*

socio-artística mexicana; 6) una tipología de artistas y obras que conforman la *agenda socio-artística* mexicana; 7) encuestas y entrevistas para profundizar en la efectividad del *arte social*.

1.9. JUSTIFICACIÓN

México es un país con graves problemas de desigualdad, migración, marginalidad, narcotráfico, violencia de Estado y feminicidios, entre otros. Muchos artistas han utilizado diferentes medios para expresar, dar a conocer o denunciar estos problemas ante el mundo. En algunos casos, incluso, poniendo su vida en riesgo.

La presente investigación pretende profundizar en el corazón del *arte social* para indagar: 1) qué artistas trabajan estas temáticas; 2) cuál es su intención y cuán legítimo es su trabajo; 3) cuál es la utilidad y eficiencia del arte social para transformar el entorno; 4) qué lugar ocupa el arte social en el circuito artístico, y 5) cuál es la naturaleza social del Arte Contemporáneo Mexicano.

La utilidad de esta investigación radica en: 1) conocer la estructuración del campo artístico mexicano; 2) categorizar a los artistas sociales mexicanos; 3) clasificar las agendas sociales mexicanas; 4) conceptualizar la noción de *agenda socio-artística* mexicana; 5) identificar la naturaleza y rol de los actores, críticos, consumidores, mecenas, promotores y medios de comunicación.

Esta investigación podrá ser de utilidad para sociólogos del arte, historiadores del Arte Contemporáneo Mexicano, críticos de los movimientos socio-artísticos actuales, comunicadores e investigadores de estudios y consumos culturales.

Todo esto con la finalidad de exaltar la función social del arte mexicano, más allá de las imposiciones estéticas y comerciales del circuito artístico institucionalizado, mostrando la utilidad y eficiencia que puede tener el arte para transformar la realidad del país.

1.10. METODOLOGÍA

Se realizará una investigación multidisciplinar de carácter exploratoria utilizando metodologías mixtas de: investigación documental, análisis de contenido, entrevistas a profundidad y construcción y análisis de casos.

El diseño metodológico implica:

- Investigación documental para identificar la agenda de la problemática social en México.
- Entrevistas a profundidad y documentación de artistas, críticos de arte y galeristas para indagar agendas, origen temático, fondo y repercusión de la obra.
- Análisis de contenido de catálogos de museos, galerías y ferias de arte.
- Construcción de tipologías de artistas y mapeos de agendas y tendencias.
- Identificación de *Framming* y *agenda setting* en el arte mexicano, específicamente en la crítica social.

Las dimensiones del estudio que pretende atender esta investigación se ubican en el entrecruce de las siguientes variables:

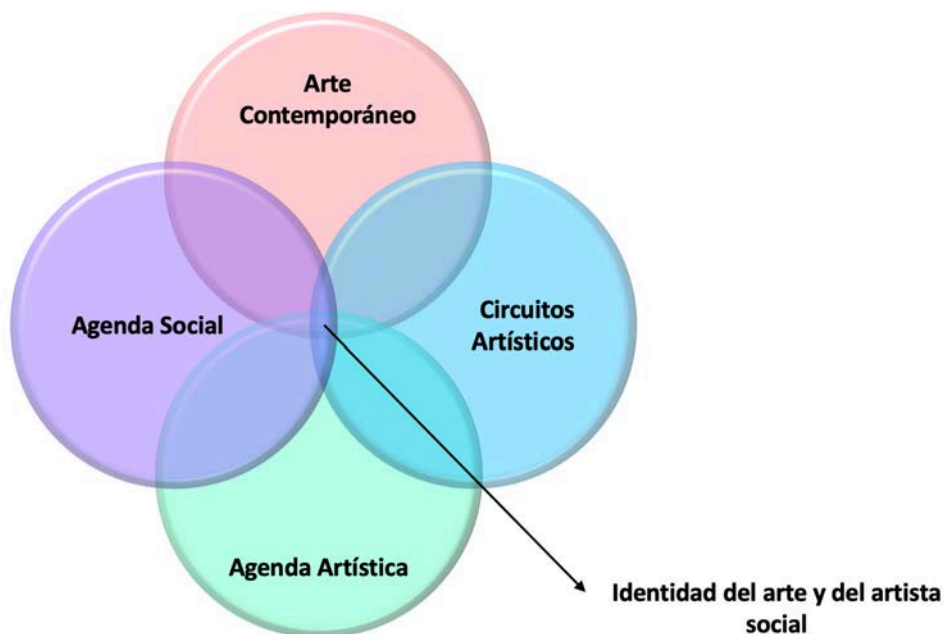


Ilustración 1: Dimensiones del estudio

Fuente: Elaboración propia.

1.11. BIBLIOMETRÍA

Todo trabajo científico de investigación que requiera mostrar lo que se ha avanzado hasta el momento requiere identificar la productividad generada por el campo, de tal forma que esos resultados ayuden a evidenciar la pertinencia y diversidad del proyecto propio.

Para ello se recurre al análisis bibliométrico (Filippo & Fernández, 2002). Éste es una técnica cuantitativa que se apoya en la minería de información y las herramientas informáticas para localizar, en bases de datos, toda información que pueda ser útil para ubicar, procesar, cuantificar, identificar tendencias, medir el impacto de esas investigaciones y evaluar los documentos encontrados.

La bibliometría permite organizar y analizar documentos y grandes volúmenes de información para construir con ello estados del arte y marcos teóricos. Entre los datos

recabados se ubican autores, años de publicación, documentos, país, filiación institucional, idioma e índice H (Sancho, 1990).

En el caso de esta investigación, se recurrió a la búsqueda de documentos científicos y artísticos que permitieran establecer indicadores sobre la cantidad de publicaciones existentes que pudieran servir de antecedentes y fundamentación para el trabajo realizado.

Inspirada en la metodología desarrollada por Clara López Gualdrón, Catalina Ortega Zambrano y Ruth Zárate Rueda (López Gualdrón, Ortega Zambrano, & Zárate Rueda, 2018) es que se propone un análisis bibliométrico.

Protocolo de búsqueda de fuentes de información	
Idioma	Español-Inglés
Ventana de tiempo	2000-2019
Términos	Arte contemporáneo, Arte Contemporáneo Mexicano, sociología del arte, agenda social, arte social, agenda socio-artística, artistas mexicanos del siglo XXI, Contemporary art, Mexican contemporary art, sociology of art, social agenda, social art, socio-artistic agenda, Mexican artists of the 21st century
Tipo de documentos	Artículos, libros, capítulos de libros, conferencias, journals, notas periodísticas
Bases de datos	Scopus
Campos de búsqueda	Título, Resumen, palabras clave

Áreas de conocimiento	Artes, Humanidades, Ciencias Sociales, Ciencias humanas, Sociología, Sociología del Arte
Criterios de inclusión o exclusión	<ul style="list-style-type: none"> - Publicaciones que no tengan como tema central el objeto de investigación - Área de estudio - Año de publicación

Ilustración 2: Protocolo de búsqueda de fuentes de información

Fuente: Elaboración propia basada en (López Gualdrón, Ortega Zambrano, & Zárate Rueda, 2018).

El análisis de estos datos arrojó un factor estadístico para medir la actividad científica y artística relacionada con el objeto de estudio. Con ello se analizó cuántos documentos existen, el tipo de publicaciones generadas, tipo de medios empleados para difundir tendencias e innovaciones al respecto. La construcción de esta primera tabla permitió clarificar la búsqueda que se quería emprender. Para construir la ecuación de búsqueda y capitalizar las bases de datos a las que tenía acceso esta investigadora, se diseñó la tabla 2. Para ello se usaron los indicadores: idioma, periodo de tiempo, bases de datos, campo de búsqueda, conceptos individuales, combinaciones y número de publicaciones identificadas.

Proceso para la elaboración de la Ecuación de búsqueda	
Idioma	Español-Inglés
Ventana de tiempo	2000-2019
Bases de datos	Scopus
Campos de búsqueda	Título, Resumen, palabras clave

Categorías conceptuales individuales	Arte contemporáneo, Arte Contemporáneo Mexicano, sociología del arte, agenda social, arte social, agenda socio-artística, artistas mexicanos del siglo XXI, Contemporary art, Mexican contemporary art, sociology of art, social agenda, social art, socio-artistic agenda, Mexican artists of the 21st century
Combinaciones	No de documentos
“Arte contemporáneo”	101
“Arte contemporáneo” OR “Arte Contemporáneo Mexicano”	87
“Arte contemporáneo” OR “Arte Contemporáneo Mexicano” AND “sociología del arte” AND “agenda social”, AND “arte social”, AND “agenda socio-artística”, AND “artistas mexicanos del siglo XXI”	13
“Arte Contemporáneo Mexicano” AND “sociología del arte”	2
“sociology of art”	173

“Mexican contemporary art” AND “sociology of art”	87
“Contemporary art” OR “Mexican contemporary art” AND “sociology of art” AND “social agenda” AND “social art” AND “socio-artistic agenda” AND “Mexican artists of the 21st century”	3
Total de documentos	466

Ilustración 3: Proceso para la elaboración de la Ecuación de búsqueda

Fuente: Elaboración propia basada en (López Gualdrón, Ortega Zambrano, & Zárate Rueda, 2018).

La producción científica identifica ascendía a un total de 466 documentos, varios de los cuales se repetían en la combinación de conceptos, por lo que se acotó aún más la búsqueda construyendo la fórmula:

<p>“Arte contemporáneo” OR “Arte Contemporáneo Mexicano ” AND “sociología del arte” AND “agenda social”, AND “arte social”, AND “agenda socio-artística”, AND “artistas mexicanos del siglo XXI” OR “Contemporary art” OR “Mexican contemporary art” AND “sociology of art” AND “social agenda” AND “social art” AND “socio-artistic agenda” AND “Mexican artists of the 21st century”</p>
--

Ilustración 4: Ecuación de búsqueda

Fuente: Elaboración propia basada en (López Gualdrón, Ortega Zambrano, & Zárate Rueda, 2018).

De la que resultaron 173 documentos, cuya producción se ha desarrollado mayoritariamente del 2000 a la fecha, siendo el 2018 el año de mayor producción con 19 documentos, 2015 con 18; 2012 y 2019 con 16; 2010 y 2014 con 12; 2017 con 11; 2007 con 8 al igual que 2013; 2004 y 2005 con 7; 2009, 2011 y 2016 con 4; 2000, 2002, 2003 y 2008 con 2. Los 19 restantes fueron textos elaborados previo al año 2000.

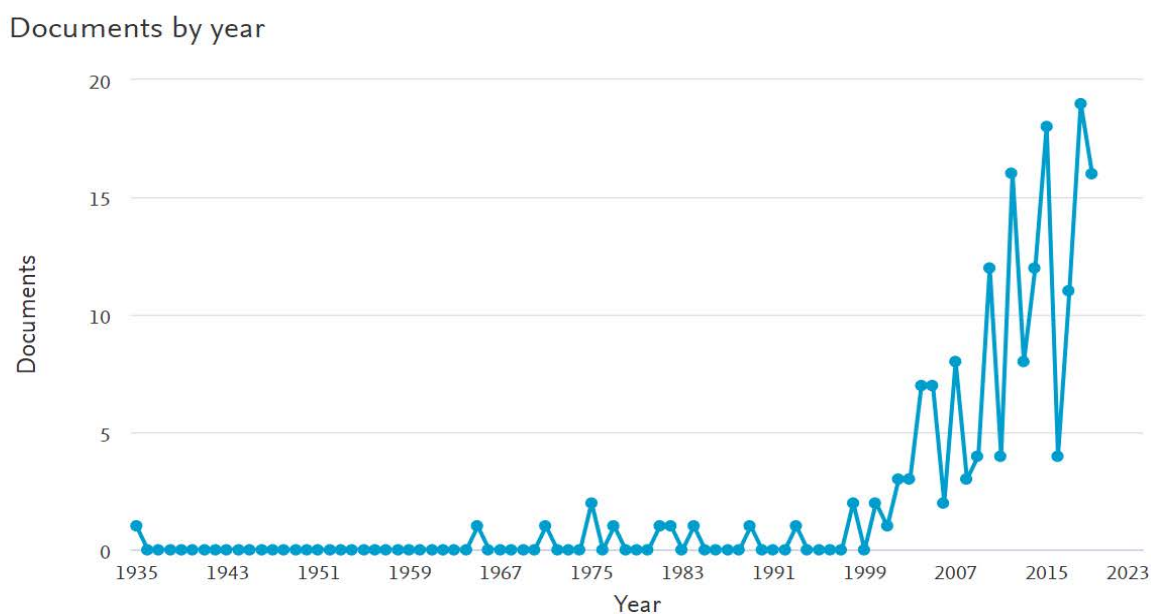


Ilustración 5: Distribución de documentos en el tiempo

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al origen de los documentos destacan Reino Unido (30 documentos), Estados Unidos (27), Francia (14), Australia (12), Rusia (10), Alemania (9), España (9), Brasil (5), Canadá (5), Suiza (5), México (1), y el resto están distribuidos en otros países.

El 25.9% de las publicaciones están adscritas a las Artes y humanidades, 3.8% las Ciencias económicas; 2.9% la Psicología y el 61.9% a las Ciencias Sociales.

Este análisis nos permite dar cuenta de la gran área de oportunidad que tiene un trabajo de investigación de esta naturaleza al entremezclar disciplinas como las artes, la sociología del arte, la historia y las humanidades y así pensar en el estudio interdisciplinar de un objeto complejo como el Arte Contemporáneo Mexicano y las *agendas socio-artísticas*.

1.12. GRADO DE INNOVACIÓN

Recientemente se ha criticado al circuito artístico denunciando la mercantilización del arte y la apuesta de artistas y galeristas por convertirse en marcas y celebridades, con la única finalidad de amplificar la industria cultural, de la cual su fin último pareciera ser el hiperconsumo. No obstante, existe un vacío en la crítica hacia los artistas que hacen denuncia social.

La innovación de esta investigación está en:

- Identificar las múltiples agendas artísticas que imperan en el Arte Contemporáneo Mexicano;
- Identificar la agenda de la problemática social en México vista desde el arte;
- Conceptualizar, teorizar y tipificar el *arte social* mexicano;
- Indagar si la agenda social del arte va en correlación directa con las necesidades sociales;
- Averiguar el impacto de dicha denuncia y documentar dichos casos;
- Identificar el origen del *arte social* en México y, por último,
- Desarrollar un trabajo de investigación multidisciplinar entre sociología, arte, filosofía y comunicación.

CAPÍTULO 2: HISTORIA Y ARTE EN MÉXICO

...Cuando muere una lengua, ya muchas han muerto y muchas pueden morir. Espejos para siempre quebrados, sombra de voces para siempre acalladas: la humanidad se empobrece (Leon-Portilla, 2010).



Ilustración 6: Recreación de danzas aztecas frente al Museo Nacional de Antropología

Fuente: Elaboración propia.

2.1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE MÉXICO

La historia de México está configurada por sucesivas etapas, entre las cuales se encuentra un período que supuso el choque cultural más importante en la historia de la humanidad: el descubrimiento y colonización del continente americano.

Varios autores coinciden en dividir la historia de México en las siguientes grandes etapas:

- Los orígenes
- La época prehispánica
- La Conquista Española: el Virreinato y la Colonia
- La Independencia
- El Porfiriato
- La Revolución mexicana
- El México moderno
- El México actual

2.1.1. Los orígenes.

Las principales teorías sobre los primeros pobladores del continente americano nos señalan a varias tribus provenientes del noreste asiático (entre ellas, ascendentes de los mongoles) que, aprovechando las condiciones climáticas de hace 50000 años, fueron cruzando sobre el agua helada del Estrecho de Bering hasta penetrar a lo que hoy conocemos como Alaska (Cosío Villegas, 2001). Estas tribus fueron distribuyéndose por el continente americano, poblándolo de norte a sur a través de asentamientos nómadas. Hallazgos como el del recinto arqueológico de Tlapacoya, en el Estado de México; el Hombre de Tepexpan, en Ciudad de

México; o el asentamiento en el Valle de Tehuacán, Puebla, sitúan a los primeros pobladores del país hace aproximadamente 20000 años.

Estos primeros hombres se organizaban a través de clanes, en asentamientos nómadas cuya ubicación dependía de la época del año y del clima. En ocasiones se relacionaban con clanes vecinos para organizar cacerías, intercambiar abastos o formar alianzas mediante matrimonios entre algunos de los integrantes de ambos clanes.

Ya en este período, el hombre, además de recolectar frutos silvestres, practicaba el cultivo del maíz y el frijol, cazaba pequeños animales y labraba obsidiana logrando un gran desarrollo en los utensilios y figurillas de cerámica. Además, el hallazgo de enterramientos y evidencias de rituales da cuenta de la existencia de alguna proto-religión.

2.1.2. La época prehispánica.

El gran paso del nomadismo al sedentarismo lo dio, hacia el 1500 a.C., la que conocemos como cultura Olmeca, que se asentó en la zona costera del Golfo de México. A los olmecas² se les considera la cultura madre de la civilización mesoamericana³. Esta cultura se caracterizaba por el uso común de las terrazas agrícolas, el cultivo de frijol, el juego de pelota de hule y los sacrificios por extracción del corazón (Escalante Gonzalbo, 2009).

Por los niveles estratigráficos en los que se descubrieron los restos de la cultura Olmeca, podríamos decir que nos encontramos ante la más antigua civilización del mundo prehispánico, principalmente debido al gran desarrollo de las construcciones de sus primitivas ciudades, así como los primeros templos piramidales. Ciudades que, se cree,

² Nombre acuñado posteriormente en idioma náhuatl, cuyo significado es “habitante del país del hule”.

³ Refiriéndose a Mesoamérica como la región cultural compuesta por el istmo de Tehuantepec, la región mayense de la península de Yucatán y Guatemala.

podieron albergar alrededor de 500000 habitantes. Además de lo anterior, algunas investigaciones indican que fueron los olmecas los primeros en utilizar el cero, y no los mayas, como se suele creer.

Desde un punto de vista artístico, conocemos esta etapa como periodo preclásico (2500 a. C.-200 d. C.), en la cual abundan figurillas cerámicas antropomorfas de tema animalístico y cabezas colosales talladas magistralmente. Especialmente en las cabezas se pueden señalar rasgos orientalizantes, que muchos historiadores determinan como mongoles: cabeza gruesa, mejillas generosas, ojos almendrados y rasgados en sus extremos, nariz chata y boca de labios gruesos y comisuras muy hundidas.

Los utensilios cerámicos, en su mayoría ornamentados con formas y color, fueron encontrados por toda Mesoamérica, lo cual nos hace pensar que, además de ser un pueblo en cierta medida invasivo, su principal modo de subsistencia era el comercio. Todo ello supuso una gran influencia sobre el resto de los pueblos que, con el tiempo, terminarían por eclipsar el esplendor de esta gran civilización.

Los teotihuacanos tomaron el relevo de los olmecas superándolos en cuestiones urbanísticas, hasta tal punto que muchos historiadores coinciden en afirmar que jamás se alcanzará en el mundo prehispánico tal envergadura urbana y social. Teotihuacán⁴ no sólo fue la ciudad de los grandes templos, como la Pirámide de la Luna o la del Sol⁵, sino que supuso todo un centro religioso y ceremonial que se desempeñó como el eje principal de las peregrinaciones mesoamericanas. Sobre sus ruinas floreció la cultura Tolteca, y posteriormente la última gran civilización prehispánica: la Mexica.

⁴ Según el idioma náhuatl clásico significa “la ciudad de los dioses” y en el náhuatl de Texcoco “lugar donde abunda la energía”.

⁵ Esta última superada en tamaño sólo por la pirámide de Cholula, Puebla y la de Tonina en Chiapas.



Ilustración 7: Restos arqueológicos de la ciudad de Teotihuacán

Fuente: Elaboración propia.

Los aztecas⁶ o mexicas encontraron su tierra prometida, según su profecía, en la laguna de Texcoco, fundando Tenochtitlan⁷ a principios del siglo XIV. Ésta fue parcialmente cubierta formando un islote central y chinampas⁸ alrededor, dispuestas en canales paralelos y perpendiculares y, sobre ellas, edificaciones de piedra, a modo de una Venecia precolombina.

⁶ En náhuatl significa “los que provienen de Aztlán”, que a su vez hace referencia al “lugar de las garzas”.

⁷ Según el náhuatl clásico significa “lugar donde abundan las tunas sobre las piedras”.

⁸ Balsas cubiertas de tierra, generalmente rectangulares, construidas para cultivar o extender el territorio firme.

2.1.3. La Conquista Española: el Virreinato y la Colonia.

Hacia mediados del siglo XVI, Tenochtitlan pudo llegar a tener aproximadamente 200000 habitantes⁹. La vida de la ciudad giraba en torno al islote central, donde se encontraban los principales templos dedicados a los dioses Huitzilopochtli y Tláloc, además de palacios de gobierno y estancias residenciales. Esta jerarquización urbanística tenía su correspondencia con la jerarquía social, en cuyo vértice piramidal se situaba el *tlatoani* o emperador. Muy cerca estaba el sacerdote, quien se ocupaba, además de las labores religiosas y astronómicas, de sanar e instruir al pueblo.

El *tlatoani*, que debía formarse como militar y sacerdote, era, por tanto, un hombre de letras y de la guerra. A través de extensas campañas militares, los aztecas se hicieron con el dominio de Mesoamérica, convirtiéndose en el gran imperio Mexica, con la excepción de algunos casos como el de los mayas, que con su ejército hicieron frente a los temibles guerreros águila y ocelote. El resto del territorio fue sometido y obligado a pagar tributo al imperio. Así, no es de extrañar la inconformidad de muchos pueblos que posteriormente, como fue el caso de los tlaxcaltecas, se aliarían con Hernán Cortés y sus hombres para derrocar al *tlatoani* Moctezuma II, cuyo reinado coincidió con la llegada de los españoles.

Moctezuma II, que para muchos historiadores suele tener una imagen negativa por su supuesta debilidad y sumisión ante los invasores (Delgado de Cantú, 2006), actuó ante tal situación con la prudencia requerida y en congruencia con sus creencias religiosas, dado que, según la interpretación que obtuvo de algunos de sus sueños anteriores a la llegada de los

⁹ Cálculo estimado por el investigador mexicano Eduardo Matos Moctezuma.

españoles a las costas veracruzanas, llegó a pensar que Cortés podía ser el dios Quetzalcoatl¹⁰.

Ante la indecisión y la duda del imperio Mexica, el bando de Cortés, engrosado por la incorporación de algunos pueblos indígenas, mantuvo el paso firme y, tras negociaciones infructuosas, un 13 de agosto de 1521 la ciudad de Tenochtitlan cayó en manos de los españoles, con lo cual el gran imperio de Mesoamérica llegó a su fin.



Ilustración 8: Recreación virtual de la ciudad de Tenochtitlan

Fuente: (MXCity, 2019).

¹⁰ Deidad prehispánica representada de forma antropomorfa y como “la serpiente emplumada”.

La corona española decidió fundar en ese mismo lugar la “Nueva España”, enterró una mayor superficie del lago y utilizó las piedras de las principales edificaciones mexicas para nuevas construcciones que dieron forma a lo que posteriormente sería el centro histórico capitalino, destacando edificaciones como la Catedral o el Hospital de Jesús, el primero en América Latina.

Bajo el nombre de la Colonia, o Sociedad Colonial, el Reino de España comenzó a operar en el Nuevo Mundo desde su nueva capital, otorgando a sucesivos nobles españoles el título de virrey, quien debía actuar en representación de los reyes.

En un principio, los conquistadores asumieron el monopolio de la nueva región, asignándose tierras y el servicio de una cantidad determinada de indios; situación que con los años la Corona fue regulando y erradicando en virtud de favorecerse a sí misma.

Los indígenas, los naturales de la región, fueron obligados a convertirse al catolicismo y a hablar el idioma castellano, ya que su religión e idioma fueron considerados productos del diablo. Para ello se organizaron varias misiones llegadas de España, como las franciscanas, dominicas y agustinas. A pesar de la conversión religiosa y lingüística de los indígenas, quedaron relegados a trabajos forzados, como en la explotación de las minas de plata, en las plantaciones de grandes latifundios y, en el mejor de los casos, al servicio doméstico en las casas de los españoles. Esta situación no pasó desapercibida para misioneros como San Bernardino de Sahagún que, además de ser un acérrimo estudioso de la lengua náhuatl, escribió la *Historia general de las cosas en la Nueva España*, en la que denunció ante la Corona de España los abusos de los españoles hacia los indios.

La sociedad, por tanto, estaba dividida en dos clases sociales: los ricos, españoles, y los pobres, nativos. A finales de la sociedad colonial surgió una modesta, pero poderosa, clase social: la clase media, formada principalmente por criollos¹¹ y algunos mestizos.

Cabe destacar el esplendor que tuvieron en este período las artes plásticas, en las que se imitó a los grandes maestros de la pintura del Barroco español, como Zurbarán y Murillo, y la arquitectura colonial, construida con piedra volcánica y cantera, y ornamentada con finísimas tallas.

2.1.4. La Independencia.

A finales del siglo XVII, algunos miembros de la última orden religiosa de la Iglesia católica en llegar, los jesuitas, sobre todo los nacidos en la Nueva España, comenzaron a acercarse a la causa de los indígenas, los marginados, a tal grado que los llegaron a considerar como sus pares, en contraposición al cada vez más pronunciado alejamiento de los peninsulares¹² aburguesados y del país español, al que dejaron de llamar patria. Se sintieron mexicanos y, como tal, reclamaron los derechos del territorio. En 1767, Carlos III desterró a los jesuitas de todos los dominios españoles, ante la confusión de la clase media, identificada con sus ideales de ruptura con España (Rodríguez O & MacLachlan, 2001).

A principios del siglo XIX, los principios ideológicos de la Revolución francesa calaron profundamente en la clase media, potenciando el sentimiento y necesidad de libertad e independencia de la Corona española, que ya a finales del siglo anterior, de mano de los jesuitas, comenzó a germinar. Este sentir se oponía radicalmente al de los conservadores

¹¹ Español o europeo nacido en alguna región hispanoamericana.

¹² Ciudadano hispanoamericano nacido en España o Europa.

peninsulares, ya que para ellos la independencia de España supondría la pérdida del estatus y de los privilegios que gozaban desde los comienzos de la Colonia. Por tanto, comenzó a reinar un ambiente de conspiración hacia la Corona en varias ciudades que hoy configuran la zona del Bajío de la república mexicana.

La madrugada del 16 de septiembre de 1810, Miguel Hidalgo y Costilla, criollo ex jesuita y cura del pueblo de Dolores, en el actual estado de Hidalgo, sacó a los presos de la cárcel y, en su lugar, obligó a ocupar las celdas a las autoridades españolas con el apoyo de un ejército de indígenas y criollos; prosiguió con una misa e incitó a los feligreses a que se uniesen a la causa de erradicar al gobierno español (Cosío Villegas, 2001). Mientras tanto, en el resto del país, surgieron insurrecciones en distintas ciudades alentadas por el cura Hidalgo, que para entonces contaba con un ejército de 100000 hombres. También emitió varios decretos, entre ellos la abolición de la esclavitud.

De forma simultánea a la lucha interna contra el gobierno virreinal, se estaba conformando un congreso de diputados, que terminarían por reunirse en la ciudad de Cádiz en 1811. Los diputados mexicanos eran criollos, eclesiásticos y jóvenes de clase media que luchaban contra la abolición de castas, igualdad jurídica de españoles e hispanoamericanos, industrialización, educación y libertad de imprenta. Estas exigencias se incorporaron a la Constitución de 1812, que reemplazó la soberanía del rey por la de la nación. Esta constitución fue publicada, jurada y promulgada públicamente en México por el virrey Venegas en 1813. La Constitución de Cádiz sólo estuvo vigente un año, ya que españoles y criollos ricos se opusieron.

José María Morelos y Pavón y sus seguidores se propusieron darle a México una nueva constitución política. Reunieron al denominado Congreso de Anáhuac, conformado por intelectuales criollos que anduvieron peregrinando por la situación política hasta

publicar, en 1814 en Apatzingán, una nueva constitución inspirada en la francesa de 1793 y la española de 1812. Con ello, México pretendía adentrarse a una nueva era de libertades dadas por un gobierno republicano centralista dividido en tres poderes: legislativo, ejecutivo y judicial. No obstante, la nueva constitución nunca entró en vigor.

En 1820, Fernando VII restableció la Constitución de Cádiz y con ello molestó a los peninsulares y aristócratas criollos en México, quienes apoyaron a Agustín de Iturbide como primer emperador de México. Éste lanzó el Plan de Iguala o de las Tres Garantías: “religión única, unión de todos los grupos sociales e independencia de México con monarquía constitucional” (Cosío Villegas, 2001, p. 91).

El 28 de septiembre de 1821, tras firmar con el virrey Juan O’Donojú el Tratado de Córdoba y ratificar el Plan de Iguala, Iturbide nombró al primer gobierno independiente. Con este hecho se consuma la independencia. Una nueva Patria, que se anunciaba como el establecimiento del imperio más rico del globo, empezó a poblar los sueños de los intelectuales mexicanos, quienes esperaban que derivara de este momento histórico una nación que fomentara la agricultura, la ganadería, el comercio, la educación y la salud, sin atender los grandes vacíos que dejó la larga lucha armada de independencia.

México, en aquel entonces, ya era el país más grande de hispanoamérica, considerando que en 1822 se habían adherido las provincias centroamericanas, mismas que se independizaron en 1823. En 1824, se proclamó una nueva independencia y derivó de ella un proceso electoral que concluyó con la elección de Guadalupe Victoria, primer presidente de México.

La joven nación se formó entre cambios estructurales; tratados territoriales, como el de Guadalupe Hidalgo (Firmado por Antonio López de Santa Anna) con el que México se desprendió del territorio de Texas, Nuevo México y Nueva California; un espíritu unificador;

el destierro de muchos españoles, y luchas de poder entre la masonería escocesa y yorkina. En sus primeros 30 años tuvo más de cincuenta gobiernos.

Cabe destacar, para fines de esta investigación, que durante este período se reorganiza la academia y la escuela de pintura, que con el tiempo daría lugar a la Academia de San Carlos.

2.1.5. El Porfiriato.

Como consecuencia de la división territorial, los conservadores y los partidarios de la independencia, los liberales, mostraron su preocupación por el futuro de México. Los conservadores retomaron con más fuerza su convicción de que alguna Corona europea debía reinar para velar por los intereses del país, mientras que los liberales preferían a intelectuales de la propia tierra, entre los que destacaba la figura del jurista oaxaqueño Benito Juárez, que llegaría a ser el primer presidente indígena de la república. Antes de ello, como ministro de la Suprema Corte de Justicia, elaboró en 1859 las Leyes de Reforma, que determinarían la nacionalización de los bienes eclesiásticos, el cierre de conventos, el matrimonio y el registro civil, la secularización de los cementerios y la supresión de fiestas religiosas (González L. , 2001).

El clima de inestabilidad y los enfrentamientos entre liberales y conservadores se acrecentó tras la imposibilidad de hacer frente a la deuda exterior debida al empobrecimiento consecuente del largo período de guerrillas internas. Este conflicto se saldó con el exilio de Benito Juárez a los Estados Unidos; el ofrecimiento, por parte de los conservadores, de la Corona de México al candidato que ofrecían los franceses, y a la promesa, por parte de los últimos, de abonar la deuda exterior a España e Inglaterra.

El candidato, un aristócrata de Viena llamado Maximiliano de Habsburgo y archiduque de Austria, se convirtió, gracias a la determinación de Napoleón III y a la presión del bando conservador, en el segundo y último emperador de México, el cual fue coronado junto a su esposa Carlota de Bélgica un 10 de abril de 1864 en la Catedral capitalina. Maximiliano terminó siendo una decepción para los conservadores y una gran sorpresa para los liberales, pues demostró ser un ferviente defensor de la causa indígena, llegando a afirmar que “eran lo mejor de México”, además de re-decretar las leyes de sus “enemigos” liberales. Esto causó gran desazón al bando conservador que lo hizo emperador, a tal punto que, apenas tres años después, presionaron a Francia para que retirase sus tropas de México, y el 15 de mayo de 1867 fue fusilado en el Cerro de las Campanas, en Querétaro, junto a sus generales Mejía y Miramón, por orden de Benito Juárez a su regreso del exilio como presidente de la república.

Después de un largo estadio de inestabilidad, México encuentra la paz bajo el gobierno de otro oaxaqueño: Porfirio Díaz, un hombre más de campo que de letras, pero que consiguió durante más de 30 años que en el país reinara la estabilidad, el florecimiento económico y llegara a México la modernización.

Paradójicamente, a su entrada al gobierno por un golpe de Estado en 1876, Díaz demostró con sus acciones la necesidad de una *inter* y una *exa* comunicación de México con el mundo. La potencialización del ferrocarril, caminos y carreteras, sistemas portuarios, bancas, telégrafo, servicio postal y telefónico en gran parte del territorio llevaron al país a salir de la era agrícola y pasar con gran fuerza a la era industrial.

Como consecuencia de todo este auge que apuntaba a grandes beneficios, se generaron, por otra parte, grandes desigualdades con costos sociales muy altos como la

explotación indígena, la apropiación de tierras y la censura de medios de comunicación que sólo permitía hacia el exterior la imagen de bienestar y avance.

2.1.6. La Revolución mexicana.

Los grandes momentos de desarrollo, generados por los siete periodos de reelección de Porfirio Díaz, habían provocado un cansancio inminente y un hartazgo político en la población. Obreros y campesinos soñaban con desplazar los abusos de poder.

La aparente movilización de México hacia el desarrollo desatendió muchos aspectos económicos, como que el 40 % del país perteneciera a 840 hacendados, o que tan sólo una persona como el General Terrazas poseyera un predio con más de 24 millones de hectáreas, o que la iglesia y el clero conservador estuvieran entre los grandes latifundistas del país. No es gratuito ni casual que la agricultura se encontrara en decadencia y en manos de unos cuantos, o que la Revolución mexicana estuviera marcada por un fuerte anticlericalismo.

El capital que impulsó el supuesto desarrollo económico, mayoritariamente de inversión extranjera, fue lo que realmente importó a Porfirio Díaz. Entre franceses, norteamericanos e ingleses se distribuyeron la riqueza nacional.

La división social estaba muy marcada: latifundistas, caudillos políticos, miembros del clero, empresarios extranjeros, burgueses y, en la base de la pirámide, campesinos y obreros, que se llevaron la peor parte, sin protección, con jornadas de explotación y viviendo paupérrimas condiciones, inferiores a la de los siervos medievales.

El país se centralizó y reinó en él la tiranía, la injusticia y el despojo. Poco a poco, fueron surgiendo grupos de oposición que buscaban un cambio social. Entre éstos estaban los grupos anarquistas como *Regeneración*, los círculos liberales, el comunismo anárquico y

el Partido Liberal Mexicano. Todos, en su condición clandestina, empezaron a buscar el fin de la dictadura, apostando por el voto libre y la no reelección, aspectos contenidos en el Plan de San Luis Potosí (Ulloa, 1997).

Hombres como Francisco I. Madero lucharon contra los abusos del Porfiriato y el fraude electoral generado en las elecciones de 1910 y movilizaron al pueblo a armarse. Le siguieron Pascual Orozco, Francisco Villa, Álvaro Obregón, Rómulo Figueroa, Pablo González y Emiliano Zapata.

Díaz terminó por dejar la presidencia y exiliarse en Francia. Madero ocupó la presidencia y posteriormente fue asesinado por el mismo ejército porfiriano. Victoriano Huerta se hizo violentamente del poder y esto llevó al General Venustiano Carranza a buscar restaurar el orden. Sin embargo, la lucha tenía en el fondo algo más que el componente político, ya que entre las grandes dolencias estaba el movimiento agrario que había movido a Emiliano Zapata a sumarse a la lucha y proponer el plan de Ayala, teniendo como simpatizante a Pancho Villa.

La lucha revolucionaria se mantuvo por más de una década y estuvo plagada de caudillos, huelgas obreras, reformas agrarias, formulación de la Constitución de 1917 y reivindicación de muchas necesidades sociales que habían sido desatendidas (Silva Herzog, 1995).

En este periodo revolucionario México buscó, como uno de los resultados del aprendizaje de su libertad, sus formas de expresión: el nacionalismo y el romanticismo, que intentaban crear un proyecto de nación. Se intentó buscar una nueva estética que estuvo soportada por los modernistas (Martínez, 1997).

Como consecuencia de la Revolución, hubo un cambio en la propiedad de la tierra, atención de las demandas laborales y una conciencia nacional claramente proyectada en las

voces y pinceles de artistas como Siqueiros, Rivera, Clemente Orozco; el Ateneo de la Juventud; la Generación del 15 y el nacionalismo cultural emprendido por José Vasconcelos; la Escuela Mexicana de Pintura; la poesía de los contemporáneos; los estridentistas y los agoristas, y la novela de la Revolución.

2.1.7. El México moderno.

Diez años después de luchas internas se inició la reconstrucción nacional. La supuesta época de paz estuvo seguida por la intención de renovar el país y sus instituciones. Se trató de atender el tema de la tierra impulsando su distribución, se organizaron sindicatos y se ofrecieron cargos públicos a los dirigentes obreros. Buscando generar un sistema de partidos, se conformó el Partido Nacional Revolucionario, hoy Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Se inició un proceso de reconstrucción económica apoyado en las nuevas organizaciones populares y expropiando el petróleo. Figuras como el General Lázaro Cárdenas intentaron acabar con las injusticias sociales y desarrollar la economía equilibrando las políticas sociales. Presidentes como Miguel Alemán se propusieron crear riqueza para dejar atrás la crisis que provocó la Revolución.

En esta etapa reformista renació la educación, la cultura, la banca y la agricultura. De 1940 a 1970, México procuró la consolidación y modernización del país apostando por el crecimiento económico sostenido y definido, de modo que la lucha armada se cambió por la lucha política y económica (Gonzalez Navarro, 1976).

Sin duda, la economía progresó, como también los desequilibrios sociales en una lógica piramidal donde floreció la explosión demográfica y, con ello, la desatención de temas vinculados con la educación y la salud.

Movimientos culturales como el realismo social, los colonialistas, la filosofía de lo mexicano, la generación del 50, la atmósfera cultural de los años 60, el *Boom* latinoamericano, el movimiento del 68 y Tlatelolco¹³, el surgimiento de la nueva narrativa, el movimiento de la Onda y las formas expresivas posmodernas de los años ochenta y noventa hicieron eco en los artistas contemporáneos.

2.1.8. El México actual.

Las últimas décadas han estado marcadas por los años de crisis económicas, el surgimiento de movimientos paramilitares, la transición democrática y la alternancia de partidos. Nombres como los de los presidentes Carlos Salinas de Gortari, Ernesto Zedillo, Vicente Fox, Felipe Calderón o Enrique Peña Nieto llevan tatuados una serie de problemáticas sociales como desarrollo urbano, migración, medio ambiente, pobreza y desigualdad social, movimientos sociales, luchas de género, apertura global y relaciones internacionales, seguridad nacional, narcotráfico, feminicidios, crimen y violencia. Todas ellas inciden de manera directa en las expresiones culturales y las nuevas formas de construcción de identidad. En el México actual siguen resonando los efectos de la matanza de Tlatelolco (1968), “El Halconazo” (1971)¹⁴; la caída del sistema y el consecuente fraude electoral de

¹³ Matanza de más de 300 estudiantes en la plaza de Las Tres Culturas, ordenada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz. Conflicto derivado de una discusión estudiantil y la marcha conmemorativa por el triunfo de la revolución cubana, reprimidas ambas por la policía (Campos & Toledo, 1986).

¹⁴ Asesinato de más de 120 jóvenes estudiantes por parte del grupo paramilitar identificado como Los Halcones, acaecido el jueves de Corpus Christi, ordenado aparentemente por el entonces presidente Luis Echeverría.

1988, que llevó al poder a Carlos Salinas de Gortari; el levantamiento armado del movimiento zapatista, en 1994, entre la población indígena de Chiapas; el asesinato del candidato a la presidencia de la república Luis Donaldo Colosio (1994); la devaluación del peso y crisis económica de 1994, al inicio de la presidencia de Ernesto Zedillo Ponce de León; la caída del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el triunfo electoral de Vicente Fox Quezada (2000), con la esperanza de la transición democrática después de 71 años de gobierno del PRI; la declaración de la llamada Guerra contra el Narcotráfico durante la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa (2006); las reformas estructurales (2013); la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, en el estado de Guerrero (2014); el ascenso al poder del presidente estadounidense Donald Trump (2014) y sus ataques a las políticas migratorias y el Tratado de Libre Comercio (Gassire Gallegos, S/F).

Los últimos 20 años del México actual se han caracterizado por luchas sociales, la falta de continuidad en programas sociales, la falta de concordia, las manifestaciones colectivas y la falta de justicia y atención a las demandas educativas, indígenas y migratorias. La acumulación de estos dolores y resentimientos en la población han lastimado profundamente el tejido social (Zermeño, 2012).

La llegada a la presidencia en diciembre de 2018 de Andrés Manuel López Obrador, candidato de izquierda, tras más de una década de contienda política, es el reflejo simbólico de la búsqueda de otros caminos posibles para atender la falta de oportunidades y las injusticias sociales. No obstante, las voces se han radicalizado, violentado y fragmentado. Con esto podemos advertir que México no sólo ha sido un crisol de razas y expresiones, sino fruto de muchas luchas y contradicciones. Es el resultado de muchas generaciones buscando la apertura democrática y la igualdad social. México es hoy un hervidero de voces creativas,

de instituciones pujantes y sujetos hambrientos por el cambio social y por colocar al pueblo mexicano en el corazón de la mirada global.

2.2. EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DEL ARTE MEXICANO

En el presente apartado se presenta una revisión crítica de la evolución del arte mexicano desde sus orígenes hasta el siglo XXI con la finalidad de comprender la dimensión social del arte mexicano, así como para identificar los elementos identitarios que permanecen hasta el surgimiento del actual arte social.

2.2.1. De los orígenes al siglo XX.

El Arte Prehispánico tuvo su origen y desarrollo en las culturas que comprendían Mesoamérica, que geográficamente ocupaba la región comprendida desde el México central hasta el meridional.

Aunque hay vestigios anteriores al 1500 a. C., los olmecas son considerados como la cultura madre de la civilización mesoamericana, por lo que numerosos historiadores dan inicio al Arte Prehispánico a partir de esta fecha, dividiendo el mismo en cuatro períodos: Preclásico, Clásico, Epiclásico, Clásico Tardío y Posclásico.

Las primeras manifestaciones artísticas más notables estaban conformadas por utensilios cerámicos ricamente ornamentados y figurillas antropomorfas, femeninas y masculinas, de pequeño tamaño. Las femeninas solían representar la fertilidad mediante la exageración anatómica de las curvas en la parte inferior del torso, y las masculinas encarnaban a guerreros.

Dado que los olmecas eran un pueblo comerciante, estas expresiones artísticas se extendieron rápidamente por las principales ciudades mesoamericanas como Teotihuacán, Monte Albán y, en el sur, por las mayas. En una etapa posterior tallaron esculturas de cabezas colosales en piedra y establecieron las primeras tipologías de templos, arquitectura civil y urbanismo. Del mismo modo que en la primera etapa, su influencia se extendió por los principales focos culturales desde el Bajío¹⁵ hasta Guatemala (Tajonar, 2003).

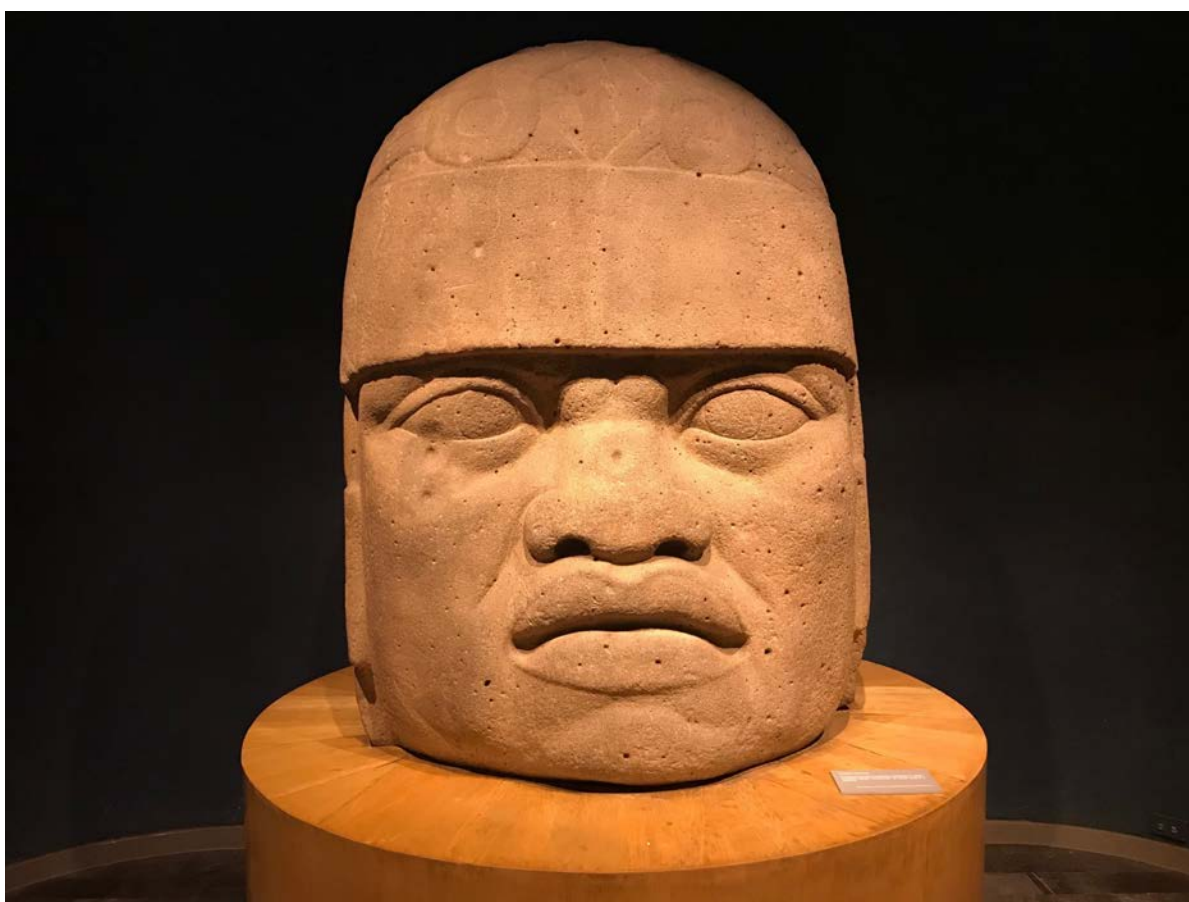


Ilustración 9: Cabeza colosal Olmeca

Fuente: Elaboración propia.

¹⁵ Zona centronorte de México.

El Arte Prehispánico, en todas sus manifestaciones, se encuentra fuertemente ligado a la religión, a la cosmovisión de los diversos pueblos mesoamericanos y a la arquitectura religiosa y civil. Entre las técnicas más notables se encuentra la talla en piedra, destacando la tridimensionalidad lograda en los relieves y el colosalismo, la expresividad y el preciosismo de las esculturas exentas. La cerámica, al ser una de las manifestaciones más antiguas, tuvo un gran desarrollo técnico y cromático en toda Mesoamérica (Escalante, 2000).

La pintura, en cambio, se trabajó en menor medida que la escultura, reduciéndose su producción a la decoración de templos, edificios civiles y policromía de esculturas, aunque se mostró de un modo mucho más interesante en los códices realizados por los *tlacuilos*¹⁶, ofreciéndonos sobre papel amate representaciones puramente conceptuales y simbólicas. En esta misma línea cabe destacar el arte de la plumaria, realizado por *amantecas*¹⁷ con plumas de quetzales¹⁸, ofreciendo una viveza cromática nunca vista en el mundo conocido (Piña Chan, 2015).

En síntesis, el arte de los pueblos mesoamericanos es un arte utilitario al servicio de la religión y supone una extensión de la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos.

La llegada de los españoles marcó un punto de inflexión en la plástica que se había desarrollado en la región hasta entonces. Lo que sucedió en los siglos posteriores fue una singular hibridación y un sincretismo entre ambas culturas que se fue diluyendo con el paso del tiempo.

Los encargados de dar seguimiento al arte y escribir este nuevo capítulo, denominado Arte Colonial, serán los frailes de las diferentes órdenes provenientes de España.

¹⁶ Escribas aztecas que realizaban los códices.

¹⁷ Artesanos aztecas dedicados al arte de la plumaria.

¹⁸ Pájaro originario de América Latina de plumaje exótico.

Franciscanos, dominicos y agustinos fueron enviados por la Corona para evangelizar a los indios e instruirlos en las nobles artes europeas. Este mestizaje artístico y cultural no fue fácil en un principio debido al fuerte arraigo de los indígenas a su religión, a su forma de concebir el mundo y plasmarlo. Para ello se instauraron las primeras escuelas de oficios en la antigua Tenochtitlan, denominada ahora la Nueva España. En ellas los indios, además de estudiar castellano y la nueva religión, aprendían nuevas narrativas copiando xilografías provenientes de Europa y reproducciones de pinturas de maestros sevillanos. De esta manera, motivos ornamentales prehispánicos se mezclaron con los hispánicos, así como se integraron los nuevos cánones en cuanto a la representación de la figura humana. Se prefirió la talla en madera para esculturas de santos y retablos, a las que aplicaban la técnica del estofado y la policromía al óleo. Los *amantecas* continuaron realizando el arte de la plumaria debido a lo exótico de la técnica. Los *tlacuilos* fueron instruidos en el óleo para realizar pinturas murales y nuevos códices para facilitar a los naturales la conversión. Los arquitectos de los antiguos templos y los frailes trabajaron codo con codo para edificar iglesias, monasterios y catedrales. En menos de 10 años, estas escuelas se fueron replicando y distribuyendo por diferentes partes del México de entonces, institucionalizando el arte de la Colonia.

Aunque cada orden tenía sus preferencias ornamentales, se respetaron en la medida de lo posible la iconografía y los planos de las construcciones religiosas europeas. Empero, el hibridismo fue inevitable. Fue muy frecuente, desde mediados del siglo XVI hasta finales de éste, encontrar en esculturas y pinturas religiosas elementos simbólicos provenientes de ambas culturas, así como modificaciones en las plantas de las iglesias, en las que a menudo se ampliaron las naves laterales para poder acoger a la cada vez mayor comunidad indígena conversa (Nava & Palacios, 2006).

A principios del siglo XVII, el arte y el urbanismo de las ciudades más desarrolladas del territorio mexicano ya se habían desmarcado del peso y la inercia de los siglos y respiraban un cada vez mayor ambiente europeo. La disposición urbanística de las ciudades correspondía a planos regulares que emulaban la arquitectura de la capital, la Nueva España. En el plano artístico, la pintura empezó a tener un mayor impacto gracias al naturalismo logrado por los pintores novohispanos, que comenzaron a observar las formas del pintor de moda en Europa, Pedro Pablo Rubens, sin abandonar la influencia de la escuela sevillana de Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo.

Lo que sucedió a este arte en los siglos posteriores fue un progresivo alejamiento del indigenismo a favor de las tendencias surgidas en Europa: el Barroco, el Neoclasicismo y el Romanticismo. El arte seguía estando al servicio de la Iglesia y del virrey, y de ciertas modas que, por exóticas y en algunos casos, como la pintura sobre biombo¹⁹, por la practicidad de la amplitud que permitían, imperaron en el siglo XVIII, utilizándose en mayor medida que el tradicional lienzo.

No fue hasta finales del siglo XIX, durante el Porfiriato, en la búsqueda de la conformación del naciente Estado nación, que el arte comenzó a forjarse su propia identidad nacional, fundamentándola en las raíces prehispánicas, principalmente en las aztecas.

Fue así como se recuperó la figura del *tlatoani*²⁰ Cuauhtémoc, último emperador mexica asesinado por los españoles al resistirse a la conquista, elevando ahora su estatus a la categoría de héroe nacional. Se erigieron numerosos monumentos, tanto en la Ciudad de

¹⁹ Conjunto de pantallas articuladas de origen japonés, cuyos lados se ornamentaban.

²⁰ Emperador mexica.

México como en el resto de la república mexicana, con la imagen de un Cuauhtémoc victorioso cual emperador romano.



Ilustración 10: Monumento a Cuauhtémoc en la avenida Paseo de la Reforma, Ciudad de México

Fuente: Alejandro Linares García.

En el terreno pictórico también se recurrió a esta temática, con cierto eclecticismo estético y prefiriéndose el óleo sobre lienzo o tabla. Temas más dramáticos, como las escenas del martirio de Cuauhtémoc ante Cortés, comenzaron a filtrarse en la alta aristocracia y los círculos intelectuales, así como el tema de *lo indio*. Sin embargo, lo que subyacía tras esta innovación temática era una acción propagandística para generar un sentimiento patriótico ante el desánimo e inestabilidad generados por la pérdida territorial del período anterior (G. Revilla & Garcia Barragan, 2006).

Todo ello queda reforzado por la paradójica política de exterminio de ciertas comunidades indígenas con el fin de expropiar su territorio.

2.2.2. Movimientos artísticos del siglo XX.

2.2.2.1. El arte en la Revolución.

Durante la Revolución mexicana (1910-20), el país y sus instituciones se vieron sumidos en un caos generalizado, aunque ello no supuso un impedimento para el surgimiento de nuevas manifestaciones y narrativas en el arte, que ahora estuvieron más vinculadas a los medios de comunicación de la época: la prensa, el grabado, la fotografía y el cine (Locke, Adrián; Royal Academy of Arts (Londres), 2013).

Por primera vez podemos hablar de artistas militantes que nos mostraban aquello que pudieron presenciar en primera persona. Unos, desde el exilio, rendían cuentas de su visión sobre la situación política del país, y otros permanecieron en sus lugares de trabajo narrando del mismo modo la situación que les tocó vivir *in situ*. Al último grupo pertenece el caricaturista y grabador José Guadalupe Posada, cuyo trabajo generó una importante

influencia, tanto en artistas posrevolucionarios como en aquellos que pretendían resemantizar esa identidad nacional originada en el período anterior.

Posada era un caricaturista de origen humilde y, como tal, quiso exaltar y poner en evidencia el clasismo y la injusticia social que se forjó en el período del Porfiriato. Trabajó en varios periódicos dirigidos a la clase trabajadora, criticando la política de la época a través de caricaturas en grabados al aguafuerte. Lo anterior debido a exigencias editoriales, ya que ofrece la posibilidad de generar un mayor número de reproducciones a menor costo (Sánchez González, 2013).

Uno de sus géneros más fecundos fue la representación de la muerte encarnando a personajes de la política, de la alta sociedad, populares y anónimos. En ellas se desacraliza a la muerte misma, otorgándole una resignificación satírica y cotidiana. A través de una calavera personificó, en una de sus más célebres caricaturas, al que posteriormente sería presidente de México, Francisco I. Madero, opositor del gobierno de Porfirio Díaz. En la caricatura, Posada pone de manifiesto su discrepancia con los ideales revolucionarios de Madero ya que, paradójicamente, es de origen burgués. El protagonista aparece parodiado a través de un esqueleto vestido de campesino (sarape, huaraches y sombrero de paja), portando una botella de aguardiente de la destilería de su familia terrateniente y su característico bigote y perilla. Con ello Posada se mofa de los antisistema que beben del sistema mismo. Otra de sus más aclamadas creaciones fue *la calavera garbancera*, también llamada *catrina*, en la que hace una profunda crítica sobre los indígenas de clase alta que repudiaban su propia identidad imitando el modo de vida europeo.

Estas representaciones de calaveras o *catrinas*, provenientes de la cultura prehispánica y los altares de muertos, en la actualidad han perdido su contexto original, reconociéndose a

nivel mundial como un elemento identitario mexicano, llegando incluso a convertirse en un producto más de la sociedad de consumo.

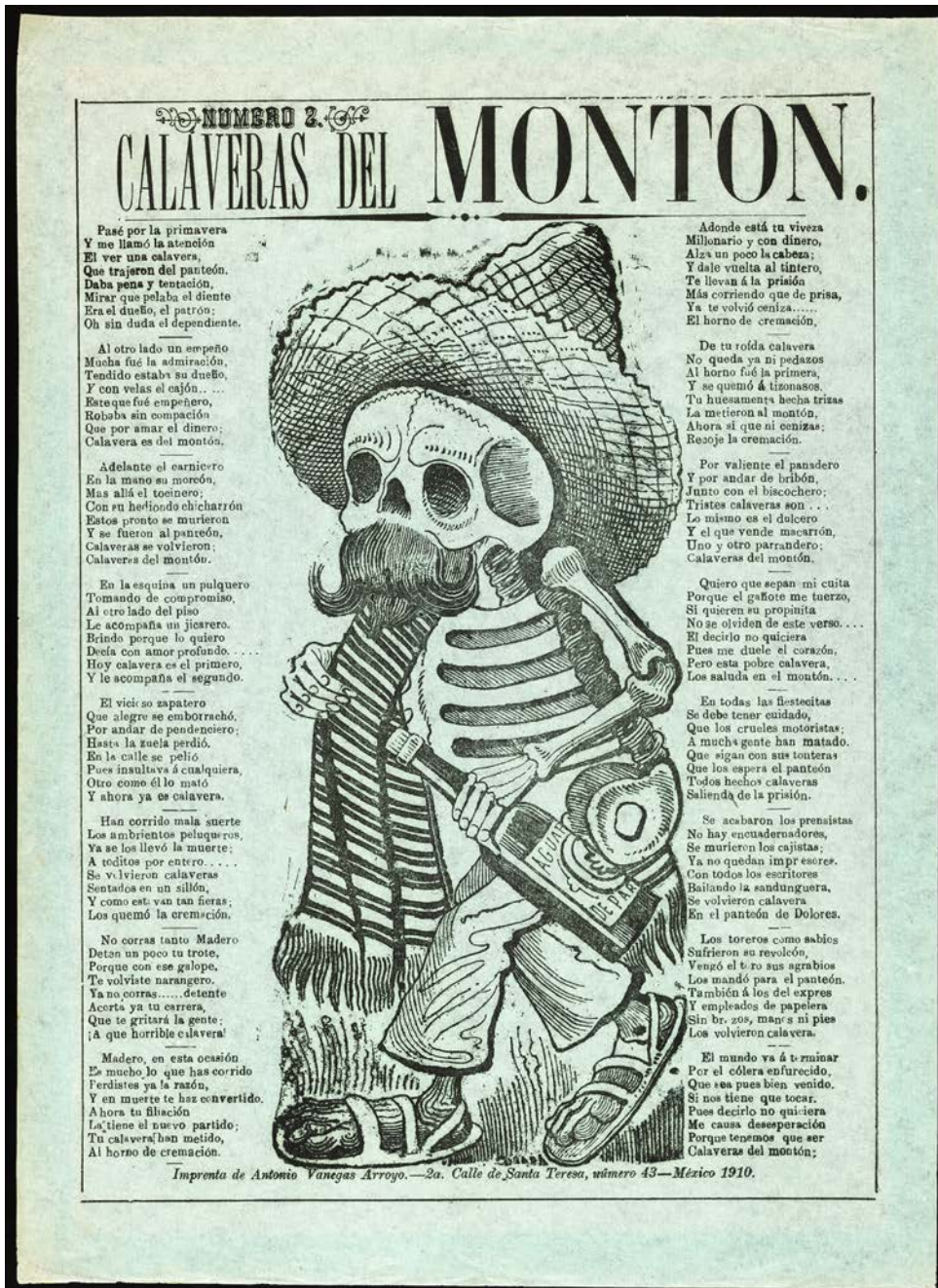


Ilustración 11: Caricatura de Francisco I. Madero realizada por José Guadalupe Posada

Fuente: (Posada, 1939).

En este período la fotografía vivió un gran apogeo. Se tomaron un sinnúmero de imágenes de la Revolución mexicana: guerrillas, personajes relevantes y anecdóticos, cadáveres, motines, horrores y desastres. La fotografía, a diferencia de la caricatura, no ofrecía una ironía extra a la que de por sí figuraba en las instantáneas, sino que nos brinda un acercamiento a la realidad que estaba acaeciendo y, sin duda, supuso un primer acercamiento al género del fotoperiodismo mexicano.

Durante la Revolución, aunque el arte se gestó como tal en el seno del conflicto, tardó una década en asimilarse (Altenberg, 2013). No fue hasta después de 1920, tras finalizar el conflicto, que una institución como la Academia de San Carlos dejó de lado esa visión historicista y romántica de un pasado lejano e instauró un arte más comprometido con su historia inmediata y con la nueva realidad mexicana, además de nuevas temáticas y estilos. Estas nuevas vanguardias artísticas se vieron fortalecidas por el empleo de otros lenguajes y narrativas propias de los medios masivos emergentes de la época: cine, prensa, fotografía y el diálogo con otras expresiones artísticas como la poesía, música o el teatro.

2.2.2.2. El período Posrevolucionario: El Muralismo y otras vanguardias.

Una vez concluida la revolución, México gozó de cierta estabilidad institucional mientras se recuperaba de la crisis económica y política en la que se vio sumida durante diez años. El presidente Álvaro Obregón y su secretario de educación pública, José Vasconcelos, implementaron nuevas políticas sociales y culturales en las que la educación y el mestizaje florecerían a través de las artes.

Fue la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP) el organismo mediante el cual se fundaron nuevos centros escolares y se comenzó a contratar a artistas, ahora intelectuales y en muchos casos militantes de la revolución, que se encargarían de aleccionar

al pueblo, en su mayoría analfabeto, con el mismo método usado por los misioneros para evangelizar a los naturales: mediante pinturas murales.

Entre las temáticas más recurridas se hallan las de crear un nuevo enfoque racial contrapuesto al colonial, en el que se mostrase orgullo por el pasado indígena y la garantía del mestizaje como una beneficiosa simbiosis cuyo producto resultante otorga una mayor riqueza cultural y racial (Martín Lozano, 2000).



Ilustración 12: Fragmento del mural *El hombre en el cruce de caminos* o *El hombre controlador del universo* realizado por Diego Rivera en 1934

Fuente: Elaboración propia.

Otra de las temáticas predilectas en esta etapa fue la de replantear ciertos acontecimientos de la historia de la conquista desde la visión de los vencidos. Aunque, sin

duda, el tema más recurrido fue la exposición de los ideales sociales del movimiento proletario que se forjó en la revolución, y que puso en diálogo la era agrícola con la industrial. En síntesis, todas estas temáticas constituyen una nueva identidad nacional, más próxima a lo que significa ser mexicano en estos días.

Aunque varios artistas destacaron en este período, tan sólo los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron considerados como “los tres grandes” del Muralismo. Tanto fue así, que ellos mismos efectuaron los encargos más ambiciosos por parte de la SEP.

La paradoja de esta etapa es que se logró que una expresión de tradición burguesa en México, como la pintura, se convirtiera en el vehículo de expresión de las clases marginadas por la modernidad, de ahí la fundación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México. Las expresiones de muchos muralistas se tornaron más radicales debido a la ideologización de sus obras y la militancia en el Partido Comunista Mexicano (PCM), labor que combinaban con sus quehaceres artísticos (Souter, 2014).

A la par del Muralismo emergieron otros movimientos de vanguardia que rechazaron esta nueva identidad nacional y abogaron por un arte más global, como fue el caso del Estridentismo. Este movimiento se inspiró en dos manifiestos: el primero de ellos paradójicamente elaborado por el muralista Siqueiros, y el último por el poeta Manuel Maples Arce (Sánchez Soler, Guerrero, & Dechant, 2010). La nueva corriente congregó a varias disciplinas artísticas, como la literatura y las artes visuales, que bebían del Futurismo italiano en cuanto a la fascinación por las nuevas tecnologías de la época vistas como vehículos hacia la modernización, pero además tuvieron como centro de inspiración lo urbano, en concreto la Ciudad de México y sus monumentos que operaban como

exoesqueleto de la nueva era. Para esta vanguardia el objeto se convirtió en el protagonista frente a un sujeto que quedó desplazado y reducido a un mero elemento anecdótico.

El Surrealismo llegó a México de la mano de André Breton, uno de los padres del Surrealismo, a finales de los 30. Atraído por la cultura y tradiciones del país desde su niñez, Breton sembró la semilla del subconsciente freudiano entre algunos de los pintores mexicanos. El Surrealismo invirtió la mirada de fuera hacia dentro, dejando a un lado el colorido de las problemáticas sociales y las grandes ciudades para centrarse en los oscuros abismos de subconsciente humano.

Las obras dejaron de ser referencias contextuales para explorar el orden de lo simbólico, lo onírico, lo místico, lo alquímico y el yo simbólico. En esta línea se encontraba la pintora de caballete Frida Kahlo, cuyas narrativas se anclan mayoritariamente a las referencias expresivas del surrealismo, aunque siempre se desligó del movimiento.

Las tres figuras más sobresalientes y prolíficas del Surrealismo mexicano fueron Remedios Varo, Leonora Carrington y María Izquierdo (Susan Fort, Arcq, Geis, & Ades, 2012).

Algunos historiadores denominan la Generación de la Ruptura o Contracorriente a aquellos artistas y movimientos surgidos cronológicamente de forma paralela al Muralismo o en años posteriores. Aunque las líneas temporales y las demarcaciones estilísticas no están del todo claras, debido a que varios artistas pertenecieron a la vez a diferentes movimientos (Estridentismo, Surrealismo e incluso Muralismo), todos tenían algo en común: la reacción al hegemónico arte social que eclipsó durante varias décadas el resto de las manifestaciones surgidas a partir de 1920. Otra de las vanguardias que tuvo su homóloga en México fue la Abstracción y el Expresionismo Abstracto, que comenzó aproximadamente a mitad de siglo y se extendió, a través del Neoexpresionismo, hasta finales de los 80. Destacó en ambos

movimientos mediante la pintura el artista Gunther Gerzso, uno de los pioneros de la abstracción en la plástica mexicana (Gerzso, 2000).

La escultura, por su parte, experimentó un gran florecimiento en la última etapa abstracta gracias a la visión monumental del artista alemán Mathias Goeritz, afincado en el país desde 1949. Goeritz supuso un punto de inflexión en las obras tridimensionales realizadas hasta tal fecha. Debido a la influencia que la Bauhaus ejerció en él, integró acertadamente la escultura con la arquitectura, creando espacios en los que se genera una síntesis visual entre ángulos, composiciones y cromatismos (Goeritz & Cuahonte, 2015). La tendencia abstraccionista, en especial la geométrica, tuvo un fuerte arraigo en la plástica mexicana, llegando a perdurar hasta la actualidad.



Ilustración 13: *La serpiente de El Eco* realizada por Mathias Goeritz en 1953

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 3: DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO A LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA. LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y EL CIRCUITO ARTÍSTICO

...no se pueden identificar las formas del llamado arte público con las esculturas o los monumentos, sino con prácticas artísticas que de otra forma interactúan con el asunto público tanto en lo político como en lo social. En este sentido, el arte público está vinculado con las formas de producir lugares, de ocupar el espacio y de generar situaciones. En su significado amplio, habremos entonces de entender que el arte público tiene que ver con la intervención en el espacio de intercambio social o político, ya sea a través de objetos materiales volumétricos o por medio de la realización de acciones, o intervenciones, en el espacio político y social (Barrios J. , 2014, págs. 7-8).

3.1. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: LOS GRUPOS, NEOMEXICANISMO Y NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN

En 1968 México fue sede de las olimpiadas, coincidiendo en los meses anteriores a su inauguración con una manifestación pacífica estudiantil contra la represión y el abuso de las autoridades estatales. Estudiantes y profesores de la ENAP y la ENPEG La Esmeralda participaron de forma activa utilizando técnicas gráficas de guerrilla como carteles, panfletos, pancartas y pintura mural. Las acciones se realizaron de forma anónima y se distribuyeron por el campus de la UNAM y por colonias cercanas.

Muchos artistas reconocidos pertenecientes a movimientos de vanguardia mostraron su apoyo a las protestas estudiantiles, a la vez que absorbieron los nuevos medios de expresión que utilizaban los jóvenes.

Las protestas culminaron el 2 de octubre de 1968 con un saldo de alrededor de 300 estudiantes, profesores y trabajadores abatidos a manos del ejército del presidente Gustavo Díaz Ordaz. Dicho momento histórico es conocido como La Matanza de Tlatelolco.

Lo que siguió a estas expresiones fue una cohibida, temerosa y forzada tendencia a la abstracción geométrica de vuelta a las galerías hasta la aparición, en la década de 1970, de los Grupos.

La mayoría de los colectivos artísticos o Grupos²¹ que se formaron en la década de los 70 surgieron como reacción a la abstracción y a la antigua “Escuela Mexicana” albergadas y promovidas por el Estado y las galerías. Algunos de los más destacados fueron: Grupo 65, Arte Otro, Los Hartos, Grupo Marco, No Grupo, Peyote y la Compañía, Arte Aquí (Plan Tepito), Taller de Arte e Ideología, Grupo Mira, Germinal, Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro, Polvo de Gallina Negra, entre otros (García & García Murillo, Grupo Proceso Pentágono, 2015). En un principio fueron rechazados, en su gran mayoría, por el circuito artístico, a pesar de que se gestaron en el seno de la ENAP y la ENPEG La Esmeralda. Los Grupos realizaron nuevas propuestas en el panorama artístico nacional y, al no estar subvencionados por el circuito, recurrieron a expresiones de bajo costo como *performances*, instalaciones y obras conceptuales. La crisis política, económica y cultural que se estaba viviendo en aquel entonces los llevó a abordar problemáticas sociales que criticaban fuertemente al *establishment*. Derivado de estos colectivos, se comenzó a gestar una estrecha vinculación entre la agenda artística y social (Álvarez, y otros, 2014).

Hacia la década de los 80, el hartazgo y descontento por parte de las nuevas generaciones de artistas con la herencia aún vigente de los muralistas y sus tendencias

²¹ Colectivos artísticos mexicanos surgidos a raíz de los movimientos estudiantiles del 68.

estéticas e iconográficas, así como con el geometrismo, las abstracciones y el informalismo convertidos en expresiones meramente decorativas, impulsó a una generación de artistas a crear un nuevo espacio de reflexión. Esta década se caracterizó por dar voz a los marginales, excluidos y rechazados sociales tales como el arte barrial, lo *naco*, lo *kitsch*, lo *queer*, la baja cultura, lo iconoclasta y los homosexuales. Todo ello, en síntesis, reflejaba la nueva identidad de lo mexicano: la hibridación cultural (Barrios & Mercado, 2014).

Era tan necesaria la configuración estética de una nueva identidad mexicana que los artistas de la época se hicieron de sus propios iconos nacionales. Un caso particular es el rescate de la figura de Frida Kahlo (no de su obra), ya que simbolizaba la identidad quebrada, la homosexualidad, lo andrógino, lo tradicional, lo *kitsch*, lo racial, el folclor, el coqueteo entre lo global y lo *glocal*, la vida atormentada, lo espiritual y lo mundano: lo neomexicano.

Estas expresiones artísticas rayan en la irreverencia, el humor negro y la ironía, empleando el erotismo y el sarcasmo con la intención de provocar y confrontar los valores estéticos y morales del espectador. Es el caso de la obra de Rolando de la Rosa, en la que expone a la Virgen de Guadalupe con el rostro y senos desnudos de Marilyn Monroe, lo cual desató una manifestación masiva de católicos por el fuerte atentando provocado desde el arte contra lo más profundo de la fe de los mexicanos (Barajas, y otros, 2014).

Destacan notablemente en este periodo artistas tales como el neoindigenista de la escuela oaxaqueña Francisco Toledo; la fotógrafa exploradora de lo híbrido Graciela Iturbide; el iconoclasta Enrique Guzmán; el confrontador pintor Germán Venegas; pero sobre todo sobresalieron Nahúm B. Zenil y Julio Galán por crear una plástica que sintetizó los nuevos valores y preocupaciones de la generación. El arte empieza a manifestarse como una forma de resistencia hacia lo establecido. Algunos artistas de los grupos y colectivos anteriores también transitaban por estas expresiones artísticas.



Ilustración 14: *Me quiero morir* obra realizada por Julio Galán en 1985

Fuente: (Hexe, 2017).

Tras la desolación generada por las pérdidas humanas y estructurales como consecuencia del sismo de 1985, todo el desarrollo que se creía afianzado en el país quedó en entredicho, lo cual provocó la necesidad de repensar y restablecer sus instituciones. Prueba de ello fue el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el sur de México, en enero de 1994, que denunciaba la pobreza y marginalidad en la que vivían los grupos indígenas; la crisis económica, y la pérdida de poder del partido hegemónico por 70 años. Lo anterior llevó a México a un período de reconfiguración (Henaro, 2016).

El arte en este periodo podría considerarse ecléctico, ya que la tendencia neomexicanista aún seguía teniendo fuerza, llegando a consolidarse. Resurgía el neoconceptualismo retomado de Los Grupos, además de la emergencia de otros artistas que,

absorbiendo las tendencias extranjeras, hicieron que el arte mexicano tuviese representación en las Bienales Internacionales.

Los artistas conceptuales de este periodo tomaron como principal referencia a Marcel Duchamp y sus *ready-made*, por lo cual se sirvieron de un sinfín de objetos de diversa índole para, en algunos casos, provocar perplejidad al espectador, habituado por lo general a realizar un rápido reconocimiento de la significación de la obra. Artistas como Abraham Cruzvillegas y Gabriel Orozco son dos grandes exponentes de esta tendencia (Oles, 2015).

La copia y las apropiaciones, tanto de obras y símbolos locales como extranjeros, también supusieron una vertiente productiva a la que muchos artistas se sumaron. Cabe destacar que en este período, como en la década anterior, muchos de ellos transitaron por varias corrientes en el mismo espacio de tiempo.

Se siguieron realizando *performances* y comenzaron a hacerse un importante lugar en el medio las instalaciones y los videoartes (Braungart, y otros, 2010).

3.2. LA PLÁSTICA MEXICANA EN EL SIGLO XXI

En las casi dos décadas que llevamos de siglo, algunos de los medios de expresión empleados en el último cuarto del siglo anterior como la instalación, la *performance*, la fotografía y el arte conceptual, continuaron siendo utilizados por artistas emergentes, ahora consagrados, que comenzaron a ser considerados más allá de sus fronteras. La globalización mediática hizo que muchos de ellos comenzaran a incluir en sus prácticas nuevas tendencias, procedentes de Europa y Estados Unidos, como las *videoperformance*, el arte urbano o el arte digital y virtual.

Otro hecho que favoreció la incorporación de nuevos medios y una mayor apertura temática fue el surgimiento de espacios expositivos alternativos, como la galería de arte

Kurimanzutto, establecida en el año 1999, y la fundación Jumex Arte Contemporáneo, en el año 2001. Estos nuevos espacios permitieron a artistas locales proyectar obras que manifestasen inquietudes actuales al margen de los dictados del mercado artístico.

Algunos de los temas abordados corresponden a problemas y preocupaciones motivados por la sociedad actual, entre los que se encuentran el feminismo y los cuestionamientos de la feminidad; el machismo y el patriarcado; la diversidad social y cultural, regionalismos, fragmentación y mestizaje; la violencia social, económica y política; muerte y vida, paz y guerra (Argüello Grunstein, 2006).

Entre los artistas de este período que han tenido un mayor reconocimiento internacional destacan los nombres de Gabriel Orozco, Minerva Cuevas, Rafael Lozano-Hemmer, Teresa Margolles, Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega y Carlos Amorales. Sin embargo, lejos de los focos mediáticos de las bienales y ferias de arte transnacionales, podemos encontrar: 1) expresiones genuinas, híbridas y disruptivas que generaron nuevos circuitos artísticos de difusión, comercialización y exhibición; 2) la conformación de nuevos colectivos artísticos que operan tanto como gestores culturales como organizaciones de la sociedad civil; 3) plataformas socio-digitales para la difusión artística y netartivismo.

3.3. DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Cuando se habla de arte contemporáneo hay que tener en cuenta los dos criterios que generalmente se utilizan para definirlo: 1) las manifestaciones artísticas surgidas durante el siglo XX. Algunos autores ubican su comienzo a principios de siglo, con la aparición de las primeras vanguardias artísticas; otros, sin embargo, subrayan su inicio tras la segunda guerra mundial, de la mano de las segundas vanguardias, y un último sector considera que fue el

posmodernismo el precursor de “lo contemporáneo”. 2) Las manifestaciones artísticas realizadas en la actualidad, generalmente en consonancia con las tendencias vigentes del momento.

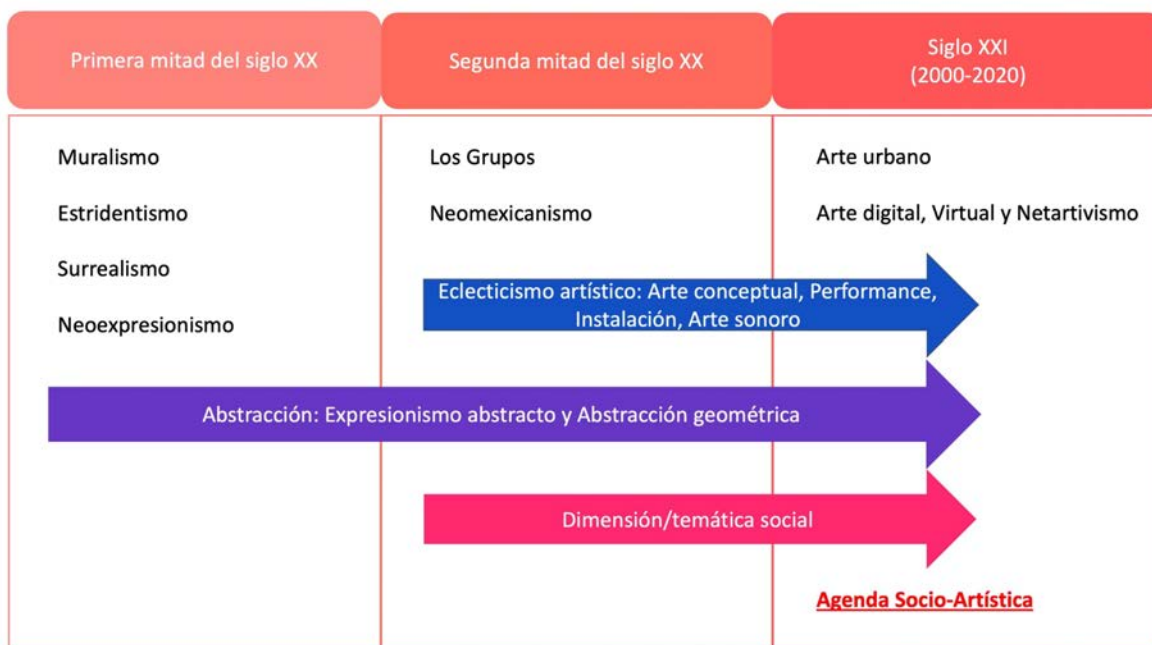


Ilustración 15: Movimientos y vanguardias del arte mexicano de los siglos XX y XXI

Fuente: Elaboración propia.

El objeto de estudio de la presente tesis doctoral son las prácticas artísticas y temáticas abordadas por autores mexicanos a lo largo de las casi dos décadas que llevamos del presente siglo, por lo cual estaría enmarcada dentro de la segunda definición conceptual, siempre y cuando se tenga en cuenta que muchas de las acciones desarrolladas en la actualidad pertenecen a movimientos surgidos en el siglo anterior, como son arte conceptual, arte sonoro, instalación, *performance* o arte digital, entre otros, también denominados contemporáneos por otros autores.

3.4. LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

La sociología del arte estudia la construcción del campo artístico a través de las perspectivas teórico-metodológicas de las ciencias sociales. Entendido el arte como un producto generado por el hombre y puesto en circulación a través de los circuitos oficiales, alternativos y clandestinos de las industrias culturales y creativas, en la presente tesis se ha buscado identificar a los actores, las instituciones, las agendas, agencias, acciones performativas²², productos, producciones, la dimensión social de las obras, el arte y su relación con la vida social y aquellos que conforman el campo del arte contemporáneo en el México del siglo XXI.

La sociología del arte contemporáneo ha sido tratada ampliamente en Estados Unidos y Europa en los últimos 30 años por sociólogos como Nathalie Heinich (Heinich, 2010), Bruno Péquignot (Pequignot, 2011), Jacques Leenhardt (Facuse, Venegas, & Leenhardt, 2017), Jean Pierre Esquenazi (Esquenazi, 2006) y, particularmente en el caso de América Latina, Marisol Facuse (Facuse M. , 2010).

¿Es posible pensar el México contemporáneo fuera del campo artístico? ¿Qué rol ha desempeñado el arte para conceptualizar, comprender, encuadrar y representar simbólicamente fenómenos tan complejos como feminicidios, migración, desigualdad o pobreza? ¿La producción artística y la interacción entre artistas, temáticas, instituciones y fuerzas políticas permiten entender la complejidad social de manera interna y externa?

Esta corriente disciplinar permitió identificar la manera en que las obras de arte mexicanas actuales intentan representar y simbolizar grandes conflictos humanos, más allá

²² En palabras del filósofo del lenguaje John Langshaw Austin, las acciones performativas refieren a los actos del habla, es decir, la capacidad del lenguaje para realizar una acción (L. Austin, 2008).

del componente estético y sensible que solía tratar el arte en otros períodos. Asimismo, ayudó a comprender la estructura de los circuitos artísticos, las motivaciones, intencionalidad, causas, efectos, consumos, impactos, fuerzas y tensiones, modos de adquisición y legitimación y comportamiento del mercado que denotan la incorporación del México contemporáneo a la sociedad del hiperconsumo.

Gracias a esta perspectiva teórica, se pudo identificar la manera en la que opera el circuito comercial en México y la conformación de circuitos paralelos donde existe una gran resonancia de la dimensión social del arte, fuera de los estándares de producción-consumo-desecho-reciclaje-reproducción-consumo.

El arte contemporáneo, en sus procesos de mediación social, ha empleado estrategias mediáticas para colocar en la arena pública temas de discusión encuadrados bajo perspectivas ideológicas diversas, buscando notoriedad, debate, acuerdos, o simplemente denunciar. Ello hace referencia a la perspectiva tomada de la sociología de la comunicación y la *agenda setting*, ya que el arte ha buscado construir sus propias agendas.

3.5. LO SOCIAL EN EL ARTE: DIMENSIÓN SOCIAL DEL ARTE

El arte fue inicialmente una cuestión de minorías para minorías, después de minorías para mayorías y nosotros estamos iniciando una nueva era en la que el arte es una empresa de mayorías para mayorías (Alcántara, s.f.).

La dimensión social estuvo presente en el arte desde sus orígenes, como se puede apreciar tanto en las manifestaciones artísticas del paleolítico, en las que el hombre prehistórico realizaba pinturas y esculturas con las que, hoy se cree, ejercían rituales mágico-religiosos

para fomentar una mejora en sus condiciones de vida, como propiciar la caza o acrecentar la fertilidad y con ello la descendencia, como en las obras de arte callejero, efectuadas en las últimas décadas en los lugares más inusuales del entorno urbano para expresar inconformidad y malestar ante la injusticia social. Ambos ejemplos nos aportan información y contexto sobre la relación del hombre con su entorno, tipo de sociedad, estructuras y clases sociales, modos de producción, formas de consumo y su cosmovisión y cosmogonía en función del momento que le tocó vivir.

En cuanto al arte mexicano particularmente, se puede apreciar en todas sus etapas un fuerte componente social a través de sus diferentes expresiones.

Los pueblos mesoamericanos llevaron a cabo numerosas manifestaciones artísticas a través de la escultura, cerámica y pintura, mediante las cuales podemos conocer sus creencias religiosas, su estrecho vínculo con la naturaleza, sus configuraciones identitarias frente a las culturas foráneas, su visión mística y guerrera, su jerarquía social, sus sistemas matemáticos y astronómicos y sus avances científicos y culturales. Las temáticas sociales eran reflejadas a través de complejas narrativas de carácter axiológico, moral y normativo que, al igual que en otros momentos de la historia universal del arte, tenían una fuerte naturaleza pedagógica y nemotécnica.

Tras la llegada de los españoles en 1492, se inició una nueva etapa en la plástica mexicana que intentaba fusionar principalmente lo indio con lo europeo, incorporando elementos de las culturas china, filipina y africanas que se estaban arraigando en la Nueva

España. El mestizaje marcó no sólo lo biológico, social y espiritual, sino también lo artístico.

Esto se constata claramente en las pinturas de castas²³.



Ilustración 16: Pintura de castas

Fuente: (Navarro Hernández, 2015).

²³ Pinturas realizadas en el S.XVIII, en las cuales aparecen todas las mezclas de razas originadas en el Nuevo Mundo.

Otras expresiones de la época aludían a una retórica cristiana y tenían un carácter catequético, pero también mezclaban costumbres, vida y vivienda tanto europeas como indígenas y mestizas. Algunas obras llegaron a expresar problemas de la nueva sociedad colonial como la economía y vida mercantil; el trabajo en las nuevas ciudades; la propiedad de la tierra; el clasismo, el racismo y la distribución de la riqueza; los fenómenos naturales; así como rebeliones, situaciones políticas y rivalidades económico-políticas con España.

Lo social en el arte virreinal cumple con un registro notarial y periodístico de la época (Leon-Portilla, 2013).

El arte del México independiente quiso reflejar estética y socialmente el nacimiento de una nueva nación: la identidad naciente basada en un gran interés por el espíritu de conciencia de lo propiamente mexicano, resaltando el gusto por monumentos históricos de personajes indígenas célebres con un exaltado sentido nacionalista. Este arte tuvo por objeto configurar o reescribir una nueva historia del país mezclando antiguos y nuevos símbolos, así como validando viejos y nuevos héroes. Lo social de este arte está impregnado de un fuerte carácter historicista (Manrique, 1991).

Durante la época de la Revolución surgió un arte de denuncia que evidenciaba la estructura, actores y contradicciones del conflicto. Las brechas existentes entre la clase burguesa, obrera y campesina fueron retratadas por artistas de clase humilde con una nueva estética muy alejada de los cánones marcados por la corriente aristocrática vigente hasta el momento. Fue un arte altamente sociológico y de profundidad casi filosófica, que invitaba a reflexionar sobre la nueva condición mexicana que se adentraba violentamente a la modernidad. Podríamos decir que esta etapa supuso para el arte mexicano una vanguardia de ruptura y parteaguas que influenciaría a la siguiente generación de artistas. Este fenómeno

artístico se gestó en el ámbito mismo de lo social, lo político y lo cultural, siendo ahí donde se dio su incidencia y renovación (Azuela de la Cueva, 2005).

Avanzado el siglo XX y sus vanguardias artísticas como el Muralismo, Estridentismo y Surrealismo, se aprecia, por un lado, un marcado interés por la posibilidad de un renacimiento enfatizando la búsqueda de las raíces culturales propias y, por otro, un notorio academicismo, fruto del conocimiento surgido en las aulas y la influencia de los movimientos europeos y posteriormente estadounidenses. El arte de las vanguardias dejaba entrever las posiciones intelectuales y partidistas, y en ocasiones prevalecía lo político sobre lo estético. La búsqueda y conquista del espacio público, el acercamiento a nuevas audiencias y la democratización del arte nos hablan de un México deseoso de abrirse al mundo (Schwartz, 2006).

La dinámica del país en la segunda mitad del siglo XX llegó a complejizarse en gran manera debido a las dictaduras centro y sudamericanas; las persecuciones y masacres a estudiantes y obreros por parte del gobierno mexicano; el boom latinoamericano; la incorporación de México a la Posmodernidad; la sociedad de consumo y las dinámicas globalizadoras. Todo ello está ampliamente reflejado en las expresiones artísticas de las transvanguardias, de las que resultaron múltiples mezclas, estilos y la fragmentación en diversos grupos y colectivos artísticos que empezaron a combinar arte, diseño, comunicación, consumo popular, nuevos lenguajes visuales y propuestas conceptuales. La denuncia social en el denominado arte contemporáneo se hizo más evidente, convirtiéndose en muchos casos en activismo. Paradójicamente, todas estas acciones supusieron el momento en el que se configuró el circuito artístico actual.

El siglo XXI en México se caracterizó por la búsqueda de la transición democrática, los conflictos económicos, políticos y sociales que derivaron en una serie de problemas

sociales tales como los miles de asesinatos generados por la lucha contra el crimen organizado y el narcotráfico, los feminicidios, la injusticia social, la pobreza y la desigualdad, entre otros. Esta nueva realidad social motivó a muchos artistas a mostrar la cruda situación que estaba atravesando el país y la angustia generalizada ante la impunidad y la falta de soluciones por parte de las instituciones. Algunos artistas, en algunos casos militantes y activistas, fueron tocando poco a poco de manera incipiente estas agendas hasta generar pequeñas corrientes a las que se fueron adhiriendo artistas de otros movimientos. En poco tiempo, lo social en el arte mexicano comenzó a tener una mayor presencia en la esfera pública, institucionalizándose y representando al arte del país en ferias y bienales internacionales (Barrios, y otros, 2012). En las dos últimas décadas del siglo XXI hay, por un lado, una fuerte industria creativa y cultural que no siempre atiende a las temáticas sociales y, por otro, el surgimiento de circuitos paralelos más cercanos a los movimientos sociales que al arte mismo.

3.6. LAS AGENDAS Y EL ARTE

Desde la sociología de la comunicación y el periodismo se ha tratado de entender el poder que tienen ciertos actores (los medios de comunicación) para influir en la percepción, valoración y decisión de las personas. Los medios, como interfaces de mediación e interpretación de la realidad, suelen reflejar los temas que más inquietan, interesan y gustan a la sociedad. Desde la aparición de la propuesta teórica de Maxwell McCombs y Donald Shaw en 1972, se identificó que los medios de comunicación suelen destacar temáticas y problemáticas que terminan determinando la agenda pública. A esta posición teórica la denominaron la *agenda setting*. Existe una relación de dependencia entre las distintas

agendas (política, social, religiosa, etc.), la agenda mediática y la agenda pública; de esta manera se diseminan los poderes institucionales, individuales y mediáticos, incidiendo todos ellos en la opinión pública (Mourao & Bruheim, 2012).

Traspolando esta visión a la sociología del arte, las instituciones artísticas, los artistas y los medios especializados tienden a reproducir de igual forma agendas muy similares, ya que utilizan criterios parecidos en la selección de temáticas, contenidos y estructuración informativa para la generación de tendencias, modas y movimientos.

Por tanto, la presente investigación retomó esta perspectiva teórica porque permite comprender tanto los principios estructurales del circuito artístico, su relación con los medios de comunicación y los comunicadores/artistas, como las funciones comunicativas (informativas, interpretativas, persuasivas y de *agenda setting*) que terminan definiendo la opinión pública en la esfera del arte. A continuación se detallan estas relaciones.

3.6.1. Conceptualización de Agenda.

La palabra agenda, según la define la Real Academia de la Lengua Española, proviene del latín *agenda*, 'lo que ha de hacerse', por lo que una agenda podría entenderse como una relación ordenada de asuntos, temas, programas, discusiones, actividades y objetivos ideológicos compilados que han de tratarse en la esfera pública.

Existen agendas políticas, sociales (Sen, 1999), culturales, educativas (Ashford, Clifton, & Kaneda, 2006), mediáticas (McCombs & Shaw, 1993) y artísticas.

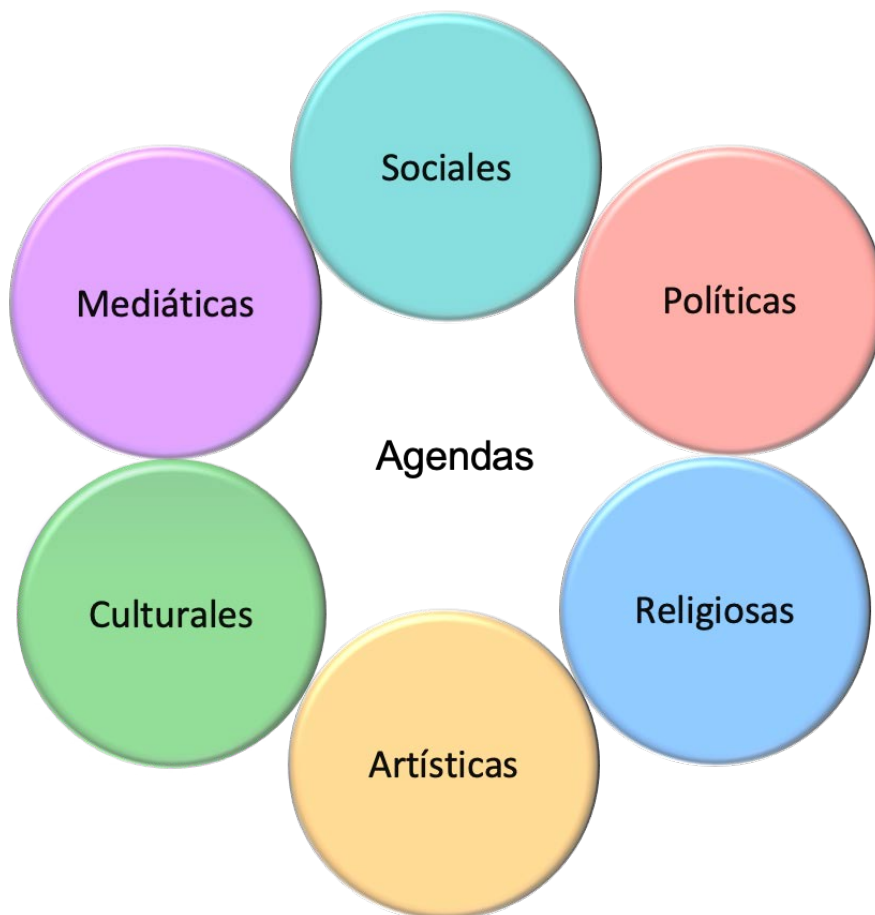


Ilustración 17: Tipos de Agendas

Fuente: Elaboración propia.

3.6.2. Conceptualización de *Agenda Setting* y *Framming*.

Como se señaló anteriormente, la perspectiva teórica que orienta esta investigación parte de la *agenda setting* propuesta por Maxwell McCombs (McCombs & Luna Pla, 2003, pág. 17) y Donald L. Shaw (McCombs, Lewis Shaw, & H Weaver, 1997), la cual establece que los medios de comunicación (y en nuestro caso, los artistas y el circuito artístico) son los que determinan la importancia que tienen los hechos sociales mediante la priorización, canalización, organización y encuadre dado a cada noticia, estableciendo con ello una *agenda social*.

La noción de *agenda* parte de la construcción teórica que comprende una serie de objetivos anclados a postulados ideológicos para detonar una conversación pública. En ese contexto, Amartya Sen afirmó en 1999 que la *agenda pública* es un eje fundamental para la construcción de una democracia ciudadana (Sen, 1999), ya que permite a los mismos aprender unos de otros y ayuda a la sociedad a formar sus valores y prioridades. Bajo esta óptica, la idea de *agenda* es la de debate público, intercambio de información, opiniones y análisis, así como de formas de mirar y encuadrar un hecho social.

La *agenda pública* es definida en el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo como “el rango efectivo de opciones del que disponen los ciudadanos y constituyen un componente central de la organización democrática” (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2004, pág. 50).

Por tanto, toda *agenda* se manifiesta en el orden conversacional, en la esfera comunicativa, en la *praxis* pública y como herramienta indispensable para el progreso, como lo señala Habermas al afirmar que se construye una nación de ciudadanos que “encuentran su identidad no en la comunidad étnico-cultural, sino en la práctica de los ciudadanos que ejercen activamente sus derechos democráticos de participación y comunicación” (Habermas, 1998, pág. 5).

3.6.3. Conceptualización de Agenda Artística y Agenda Social.

En esta investigación se postula que algo similar a la construcción de agendas mediáticas ocurre en el ámbito artístico; siendo en muchas ocasiones los críticos de arte, galerías, ferias, subastas y demás actores del circuito artístico quienes imponen *agendas* sobre las temáticas y tendencias que abordan los artistas.

La construcción de agendas no es un tema exclusivo de los medios. El arte siempre ha estado regido por agendas: estéticas, religiosas, pedagógicas, alfabetizadoras, políticas y propagandísticas, entre otras.



Ilustración 18: Las agendas del arte

Fuente: Elaboración propia.

Por tanto, el arte es también un vehículo para la construcción de ciudadanía crítica al priorizar, encuadrar, denunciar y generar conciencia de los problemas del país.

De ahí que en esta tesis se pretenda dar forma a la *agenda socio-artística* a partir de la categoría de *agenda social* en el arte. Particularmente en esta última se hace referencia al compromiso social con lo político, que tiene su origen en mostrar los diversos problemas que impactan a una comunidad y que exigen una respuesta por parte de los distintos sectores y

actores. En algunos casos, esos problemas se evidencian por el inconformismo y desacuerdo en la opinión pública.

En la actualidad, gran parte de las temáticas que configuran las agendas sociales están determinadas por organismos internacionales cuya mirada desarrollista apuesta por el cambio sostenible. Tal es el caso de la ONU, que ha establecido en 2015 17 ejes de trabajo, como son:

1. Fin de la pobreza
2. Cero hambre
3. Salud y bienestar
4. Educación de calidad
5. Igualdad de género
6. Agua limpia y saneamiento
7. Energía asequible y no contaminante
8. Trabajo decente y crecimiento económico
9. Industria, innovación e infraestructura
10. Reducción de las desigualdades
11. Ciudades y comunidades sostenibles
12. Producción y consumo responsables
13. Acción por el clima
14. Vida submarina
15. Vida de ecosistemas terrestres
16. Paz, justicia e instituciones sólidas
17. Alianza para lograr los objetivos

Estos objetivos globales, planteados a 15 años, en algunos casos son coincidentes con las políticas y prioridades locales. No obstante, en muchos casos la racionalidad que los mueve es de orden económica y no social.

En las últimas décadas, estas prioridades y preocupaciones se han filtrado en la acción artística por compromisos sociales personales de algunos artistas, pero también como resultado de la resonancia que estos temas tienen en los medios y la opinión pública.

3.6.4. Conceptualización de *Agenda Socio-Artística*.

Desde mediados del siglo pasado el arte se transformó, en palabras de Theodor Adorno, en una “Industria cultural (Horkheimer & Adorno, 2007, pág. 184)” en la que *las agendas* empezaron a ser establecidas, en su mayoría, por *el circuito artístico* (galeristas, curadores, críticos, artistas, mecenas y compradores, medios especializados, ferias, expos, bienales, convocatorias y académicos).

En este *capitalismo artístico* la oferta y la demanda generan, desechan y reciclan temáticas, artistas y agendas²⁴. Particularmente en la década de los noventa, ante el cierre de los circuitos *mainstream* (Martel, 2012, pág. 392) a las nuevas expresiones, muchos artistas, en un acto de resistencia, abrieron circuitos alternativos e independientes (Montero, 2014), así como nuevas agendas al margen de esa racionalidad imperialista cultural.

Una de las agendas que cobró gran notoriedad fue *la social*, en la que los artistas -en algunos casos- activistas y militantes utilizaron diversos medios de expresión (pintura,

²⁴ Estas instituciones de creación y difusión artística, que conforman el *circuito artístico*, la gran mayoría de las veces determinan la agenda atendiendo a las necesidades del mercado que ellos mismos crean, más que a las necesidades sociopolíticas de los países donde están establecidas, misma situación que ocurre en México. Existen algunos artistas que, rompiendo la lógica discursiva del *circuito*, establecen sus propias agendas o retoman problemáticas sociales, usando el arte, en ocasiones, como vehículo de denuncia social.

instalación, fotografía, *performance*, vídeo y las nuevas tecnologías emergentes) para evidenciar desde problemáticas recogidas en agendas de la ONU, como la hambruna, hasta cuestionamientos sobre la violencia de género, sexualidad, religión y fundamentalismos, entre otros.

En primera instancia, estas manifestaciones tenían un fuerte carácter moralista y fueron reforzadas por el nivel de implicación ideológica de sus autores. La *denuncia social*, debido a su alto impacto, llamó la atención del *círculo*, el cual la engulló, recicló y, finalmente, desechó. A principios del 2000, esta agenda tuvo gran presencia en ferias de arte contemporáneo de todo el mundo. No obstante, en la actualidad se redujo a un porcentaje mínimo, quedando la relación entre el arte y lo social-político reducida a una actividad militante del artista y de algunas pocas instituciones que apoyan estas agendas por la posición ideológica de sus directivos.

En el caso del México contemporáneo, existe una *agenda social* marcada por la desigualdad, la migración, el narcotráfico y, en fechas recientes, la violencia de género y los feminicidios. Desde la década de los sesenta han surgido artistas y movimientos mexicanos preocupados por atender, denunciar y cuestionar estas problemáticas.

Entiéndase entonces la *agenda socio-artística* como la apropiación de diversos actores (publicistas, activistas, comunicadores, artistas) de medios artísticos para abordar temáticas sociales en circuitos comerciales, alternativos y digitales, con la finalidad de generar presencia, conciencia, opinión pública y cambio en las dimensiones sociales, culturales, económicas y políticas.

3.7. LA INDUSTRIA CULTURAL EN MÉXICO

La Cultura, desde su conceptualización por la Escuela de Frankfurt, particularmente los trabajos de Theodor Adorno, Walter Benjamin y Max Horkheimer, fue vista como una industria que, al igual que los demás componentes de la sociedad industrial, cumplía con ciclos como producción, distribución, exhibición, comercialización y consumo. El arte no ha estado al margen de esa racionalidad capitalista. Hoy, los artistas identifican tendencias, producen obra, la presentan en ferias y exposiciones con la expectativa de comercializarla y que sea consumida. El arte, por lo tanto, también es parte de la lógica del mercado.

La cultura se ha convertido en una industria tan prolífica que en México, según los últimos informes de consumo cultural, representa cerca del 3,2% del Producto Interno Bruto (PIB), lo que equivale a 1 216 917 millones de pesos; asimismo, es un sector que generó en 2017 un total de 2 225 415 empleos, de los cuales el 40% fueron ocupados por mujeres y un 60% por hombres (INEGI, 2017).

En cuanto a la contribución del porcentaje del PIB separado por áreas, encontramos en menor porcentaje el rubro “Música y conciertos”, con un 1,1%; seguido por “Artes visuales y plásticas”, con un 1,3%; “Patrimonio material y natural” con un 1,6%; “Libros, impresiones y prensa”, con un 3,5%, y “Formación y difusión cultural en instituciones educativas”, con un 4,6%. “Artes escénicas y espectáculos” se sitúan por encima del 5%, alcanzando el 5,5%. Los cuatro últimos rubros que suponen una mayor aportación son “Diseño y servicios creativos”, “Producción cultural de los hogares”, “Artesanías” y “Medios audiovisuales”, con un 8,2%, 18,6%, 18,8% y 36,8%.

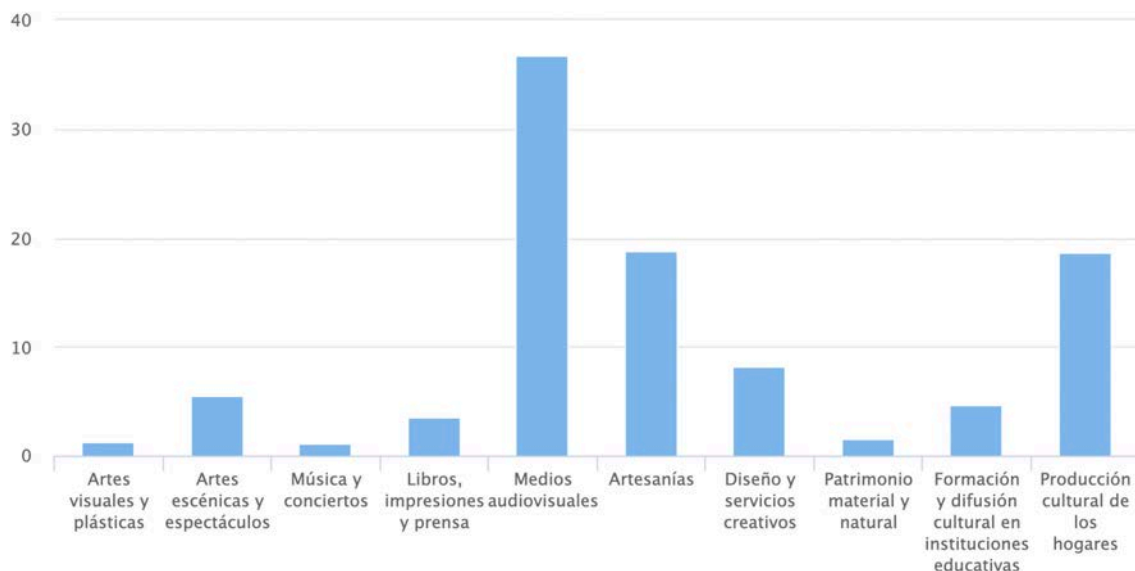


Ilustración 19: Consumo cultural en México

Fuente: (INEGI, 2017).

En función del aporte económico del sector de la cultura por mercado, las artes visuales aportaron 7999 millones de pesos, las artes escénicas y espectáculos 36 361 millones y los medios audiovisuales 244 807 millones de pesos. 80,1% del gasto en cultura estuvo financiado por los hogares, el 3% por los Gobiernos estatales, 6,7% por el Gobierno federal y 5,4% por Sociedades no financieras.

Según el Informe *Módulo sobre eventos culturales seleccionados MODECULT*, realizado por el INEGI (2019), el 57,8% de la población mayor de 18 años asistió a algún evento cultural en los últimos doce meses. La proporción de hombres es ligeramente mayor (59,3%) que la de las mujeres (56,4%) en esta asistencia. El 79,2% de los asistentes cuenta con algún grado de educación media y el 59% alcanza un grado de educación superior. El 26,2% dijo haber asistido a una exposición de artes plásticas y visuales (49,9% mujeres; 50,1% hombres); 14,2% dijo haber asistido 4 o más veces durante el último año, 9,9% tres veces; 26% dos veces y 49,9% una sola vez en un año. El 44,6% se enteró de los eventos por

internet, 36% por televisión, 19.6% a través de carteles y folletos y 19,3% por una recomendación personal.

En promedio, en la Ciudad de México y zona metropolitana la asistencia a exposiciones de artes plásticas fue de 2,9 veces al año, 2,8 en el caso de espectáculos de artes visuales y 3 veces a museos. En promedio, las personas gastaron \$148,9 pesos en ingreso a museos, \$135,1 en exposiciones de artes plásticas y \$179,4 en espectáculos de artes visuales. Al 27,7% de la población le interesaría estudiar artes visuales, 0,9% estudió artes y 0,3% se encuentra estudiando actualmente arte (Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, 2016).

Aun cuando en México existe una gran oferta y diversidad cultural, los mercados artísticos están muy fragmentados y son las vinculaciones establecidas por micro nichos y nano audiencias las que estimulan más la creación y multiplicación de los espacios y los consumos. Es notorio que el gasto en artes visuales y plásticas sigue siendo muy bajo (1.2%), y que el consumo cultural, específicamente de las artes plásticas y visuales, es propio de un micro nicho y de una élite especializada.

3.8. EL CIRCUITO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO

El arte contemporáneo, más que una categoría conceptual para definir a un movimiento particular de artistas con una unidad estética, pareciera referirse a un circuito comercial, creativo, estético, académico y teórico con múltiples agendas de adscripción, construcción creativa, adjudicación y pertenencia ideológica y, en especial, prácticas de consumo.

El arte, en sí mismo, es más que el producto concreto del trabajo de un artista; es un proceso dialéctico derivado de la relación artista-circuito-agendas-identidades y consumos.

Las relaciones entre las instituciones de difusión (circuito artístico) y el arte derivan en la creación de un ecosistema sustentable, centralizado, monopólico y elitista fundamentado en los principios básicos del capitalismo salvaje, global, profundo y corporativo. El arte contemporáneo se ha convertido en un laboratorio para la construcción de consumos simbólicos, que van de la mano de la reconfiguración de la cultura y los nuevos significados sociales y capitales simbólicos negociados entre el artista y el consumidor de arte. No es gratuito que Adam Lindermann (2013) se refiera a este momento histórico de la cultura y el arte como el gran momento de la explotación del mercado del arte, en el que la interacción entre el artista, el crítico de arte, el marchante, el asesor artístico, el coleccionista, el experto de las casas de subasta, el profesional del museo (directores, comisarios, curadores) y los medios de comunicación está más orientada por la compra, venta e inversión que por la identidad misma del arte.

En ese complejo campo de acción también se entrelazan los nuevos dispositivos de reflexión estética, el cambio de canon, la hibridación entre el arte refinado cultural y la acción política, los sentidos teóricos, los espacios sociales reactivados, la teoría pública, la academia y las teorías contemporáneas, la globalización crítica, la emergencia del sur, la cultura contemporánea (Medina, 2015), todo lo cual genera identidades híbridas en los artistas que se han reordenado en este proceso de convergencias culturales múltiples, gestando un nuevo contrato social. Los artistas, hoy, se encuentran negociando sus identidades, configurando sus prácticas performativas y renfocando sus posiciones ideológicas. La identidad del artista²⁵ y su adscripción a alguna agenda son formas de diálogo social.

²⁵ Dicha lucha radica entre hacer arte o vender arte.



Ilustración 20: El circuito artístico

Fuente: Elaboración propia.

El nuevo contexto social que se vivía en América Latina durante la primera mitad del siglo XX influyó de manera drástica en el trabajo de muchos artistas mexicanos, afirmando el eje arte/política como el EJE sobre el cual se encaminó la acción creativa. El artista pasó de ser un agente expresivo a un agente militante. Movimientos como el Muralismo, la Generación de la Ruptura, el Surrealismo mexicano, la Transvanguardia o Nueva Imagen, el Realismo Social, el Nacionalismo, el Nuevo Realismo, el Neo-Expresionismo, el Neomexicanismo, el Arte Destructivo, el Arte Conceptual, los Postmodernos, los

Folkloristas, el Hiperrealismo, la Nueva Imagen, la Neofiguración y el Arte Crítico retoman la inestabilidad política y social como fuente inspiradora de la producción plástica, donde lo global y lo local se hibridaron.

El componente social se fue incorporando en el arte latinoamericano y mexicano, apropiándose de materiales y recursos expresivos y técnicos y renovando, en algunos casos, los procesos artísticos locales. Lo artísticamente correcto fue desterrado, los lenguajes se contaminaron con el virus social y se cuestionó la presencia material del arte, al arte como mercancía y, por ende, la industrialización cultural. El arte se convirtió en un lienzo reflexivo, en una expresión crítica muy ligada a los estudios culturales y los códigos de comunicación. Específicamente, la vinculación entre *agenda social* y *arte* ha sido planteada desde los *espacios de producción y exhibición artística* (Huerta & De la Calle, 2007, pág. 114), el *consumo cultural* (Sunkel, 2006) y los *movimientos sociales e imaginarios artísticos* (Daza, Hoetmer, & Vargas, 2012). Particularmente en México, el arte contemporáneo se encuentra en consolidación al convivir con circuitos que consumen formas muy tradicionales de expresión artística. Entre las tendencias que hoy podemos encontrar en ferias de arte contemporáneo, como Zona Maco en su edición de 2019, figuran: Expresionismo, Abstracción Geométrica, Cubismo, Arte Objeto, Arte Cinético, Op art, Arte Conceptual, Surrealismo e Hiperrealismo, entre otros. De las cuales, un porcentaje mínimo de obras referían temáticas sociales.

Es notorio que, en contraposición al circuito tradicional y *mainstream* del arte, han surgido múltiples espacios alternativos que cuestionan las formas expresivas actuales y los modos de proceder de los miembros de tal circuito. Es ahí donde se han hecho notorias nuevas temáticas, técnicas, prácticas y formas de expresión vinculadas a los grandes temas sociales

que aquejan al país. Por ello, esta investigadora se ha cuestionado el origen de tales agendas artísticas, su naturaleza, impacto y repercusión en el circuito.

Una nueva historiografía, procesos de mediación, prácticas referenciales, líneas curatoriales, agendas emergentes y políticas de reflexión postcolonial se hacen necesarias para comprender el campo artístico contemporáneo mexicano.

Mientras que una parte del *circuito* reconoce y admite que es necesario que el arte se haga eco de la realidad social, las estadísticas señalan lo contrario, pues la agenda social cuenta con una participación casi inexistente en los eventos artísticos más importantes. A todo ello hay que sumarle que son pocas las instituciones que abiertamente prestan sus espacios para efectuar, desde el prisma del arte, proyectos que denuncien los problemas sociales. Cabe pensar, como se señaló anteriormente, que *lo social* ya no es rentable para el *circuito*, lo cual deja en claro que su relación es más económica que social-política.

CAPÍTULO 4: LA *AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA* MEXICANA

El discurso estético y carácter subversivo del grupo se manifestaron por medio de la experimentación, el uso de materiales ajenos al medio pictórico tradicional y la investigación en torno a nuevas formas de presentación, circulación del arte y comunicación con los públicos. Con ambientaciones, instalaciones y gráfica, el trabajo de Grupo Proceso Pentágono resignificó la práctica artística como un proceso de trabajo colectivo y como motor de la transformación social por medio de la denuncia. Fue pionero del “movimiento de los grupos” —fenómeno surgido a finales de los años setenta que se caracterizó por una efervescencia de colectivos artísticos con énfasis en la experimentación y la crítica social (García, Introducción, 2015, págs. 7-8).

4.1. CONTEXTO SOCIAL MEXICANO

El contexto social mexicano es el de las grandes brechas y agendas pendientes, muchas de ellas entendidas como condiciones estructurales aparentemente naturales y otras como que, de no ser atendidas tienden a convertirse en graves problemas sociales. Entre sus grandes brechas divisorias están las de edad, género, urbanización, culturas originarias, diversidad étnica y religiosa, empleo, educación, cultura, consumos culturales y migración. Urge atender dichas problemáticas antes de que algunas de ellas se conviertan en serios problemas sociales. De ahí la necesidad de construir agendas sociales de intervención artística²⁶.

Es importante puntualizar que México es un país del continente americano situado en el norte, con una superficie continental de 1 964 375 Km² distribuida en 31 estados, 2 452

²⁶ A esto es lo que la autora denomina *agenda socio-artística*.

municipios, 187 904 localidades y su capital, la Ciudad de México (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2016).

Según el Consejo Nacional de Población, cuenta con 119 938 473 habitantes y 29 549 893 viviendas. De acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2015, hay un equilibrio de género en el que 51,4% son mujeres y 48,6% hombres, con una tasa de crecimiento poblacional de 1% en los últimos años.

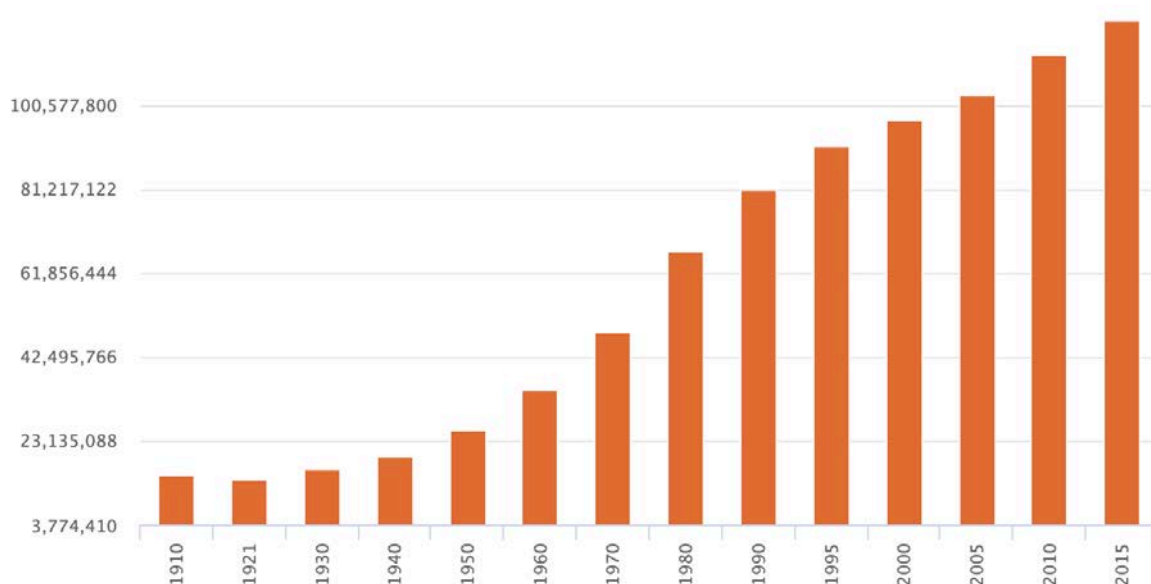


Ilustración 21: Crecimiento poblacional en México

Fuente: (INEGI, 2015).

76,5% de la población radica en zonas urbanas y 23,5% en zonas rurales. Esto nos refiere a un país que se ha urbanizado en los últimos 50 años. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2016). El estilo de vida urbano tiene una afectación directa al considerar los bienes simbólicos y el acceso a la cultura como parte de la canasta básica de una familia.

El idioma oficial es el español, aunque en todo el país se hablan más de 21 lenguas indígenas, especialmente en los estados de Oaxaca y Chiapas. Las lenguas indígenas más habladas son náhuatl y maya; las lenguas más habladas por los indígenas que no hablan español son Tzotzil y Tzeltal. En 2015, 6,6 personas de cada 100 habitantes hablaban lengua indígena (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2010).

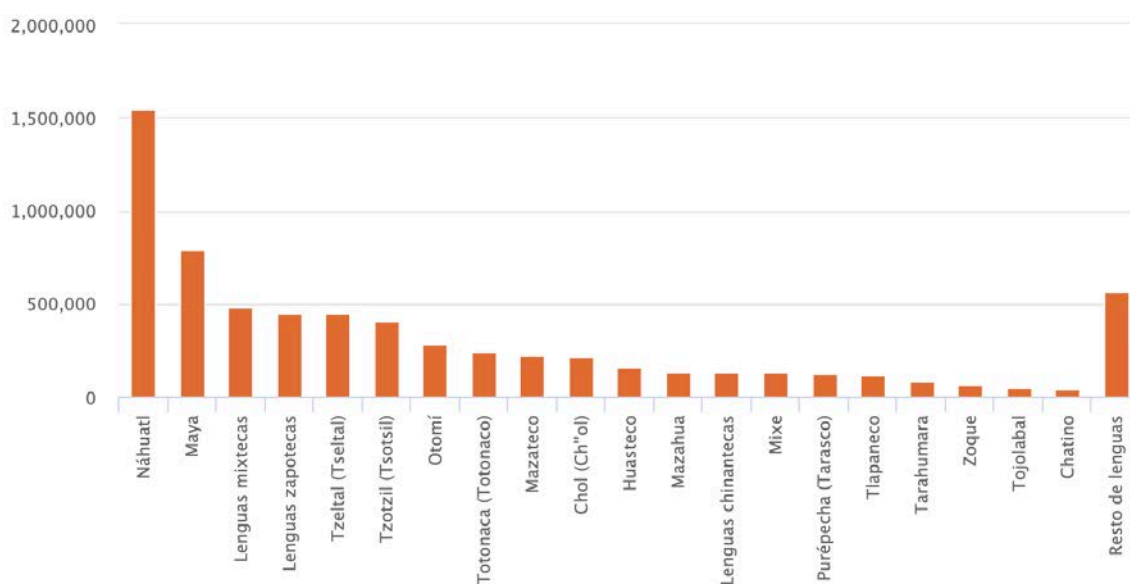


Ilustración 22: Hablantes de lenguas indígenas

Fuente: (INEGI, 2010).

La religión mayoritaria en la población es la católica en un 89,3%, otro 8% pertenece a protestantes y evangélicas y 2,5% a otras religiones bíblicas diferentes a las evangélicas (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2010).

Por su situación geográfica, México es limítrofe con Estados Unidos, Guatemala y Belice. El 89,4% de la población migrante se desplaza a Estados Unidos en búsqueda de empleo (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2016).

Tanto la nupcialidad como la natalidad están sufriendo un notable descenso. En el caso de los matrimonios, en el año 2000 se registraron 707 422, mientras que en el 2015 tan sólo 558 022 mexicanos se dieron el “sí quiero”. Todo lo contrario sucede con los divorcios, que en los últimos años está manifestado un exponencial aumento: en el año 2000 hubo 45 205 divorcios, mientras que en el 2015 más del doble decidieron poner fin a su matrimonio, ya que en total supusieron 123 883 divorcios. La natalidad, al igual que los enlaces matrimoniales, sufrió desde 1995 a 2015 una caída de 2 900 000 nacimientos a una cifra inferior de 2 400 000. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2016).

La población mexicana se compone mayoritariamente por el grupo etario menor a 18 años (36,4%), mientras que la edad promedio es de 27 años.

Con relación al índice de envejecimiento, se ubican 38 personas adultas mayores por cada 100 niños y jóvenes y 52,8 personas en edad dependiente por cada 100 en edad productiva. La Distribución por grupos de edad señala que el 11,8% se ubica entre los 6 y 11 años; 12,4% entre los 12 y 17; el 22,5% entre los 18 y 29; el 20,3% entre los 30 y 49, y el 23% son mayores de 50 años (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2014).

Hoy México pareciera tener un bono poblacional centrado en los infantes y jóvenes; no obstante, es importante considerar este notorio envejecimiento de la población y la reducción del número de niños y adolescentes por familia, lo que a la larga se verá reflejado en accesos diferenciados a la educación y a los consumos culturales (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, 2016).

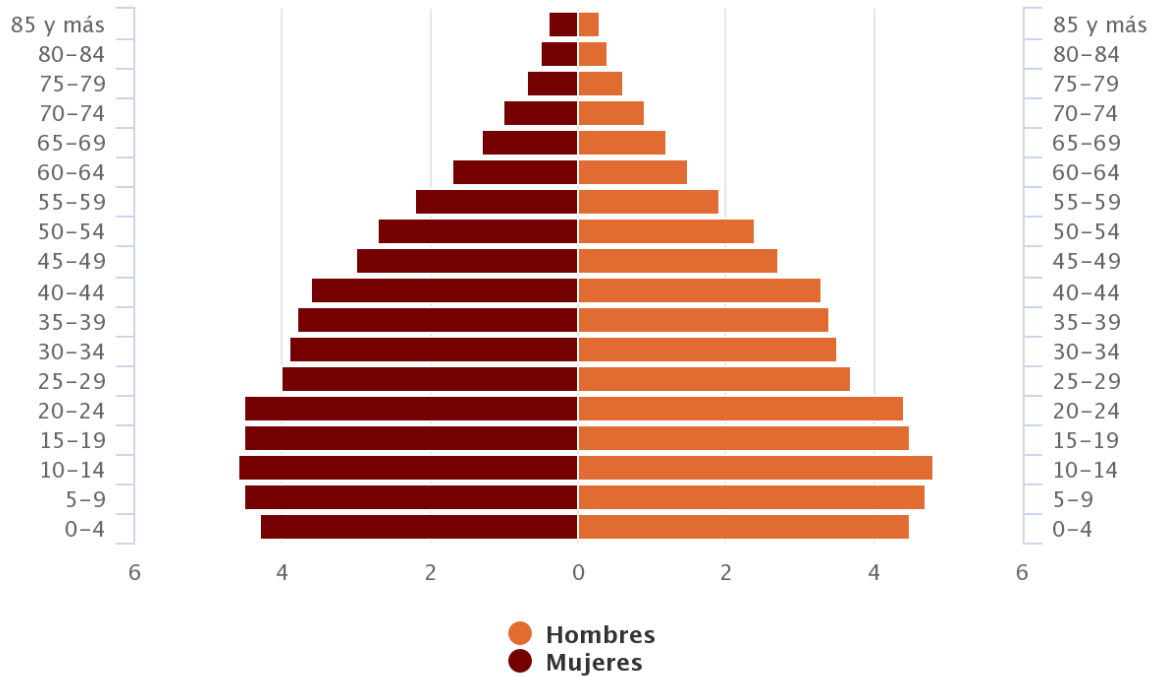


Ilustración 23: Población por edad y sexo

Fuente: (INEGI, 2015).

Según los datos de la Encuesta Intercensal 2015 del INEGI, el grado promedio de escolaridad de la población de 15 años y más es de 9,2 años; esto significa que el 53,5% cuenta con educación básica, 21,7% con educación media superior y 18,6% con educación superior. Es decir, el 93,8% de la población de 15 años y más está alfabetizada.

Los cambios estructurales de los ámbitos social y cultural (distribución geográfica, urbanización de las poblaciones, la edad de sus habitantes, acceso a servicios públicos y educativos, reconfiguración de la vivienda) influyen directamente en los niveles de acceso y democratización del ocio y la cultura distribuidos en los siguientes indicadores: fiestas tradicionales, ferias y festivales artísticos y culturales, cursos y talleres, uso de tecnologías de información, espectáculos y adquisición de productos culturales.

De hecho, la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012 (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2014) señala que el 3,8% del gasto de los hogares está destinado a actividades de este tipo²⁷ y que el 62% de la población asistió a algún sitio o evento cultural. Particularmente, la población entre los 30 y 49 años participó en un 60% de estas actividades, aunque los del intervalo de 12 a 17 años tienen la tasa más alta, con un 76%. El nivel de escolaridad nos deja ver que un 49% de los asistentes cuentan con educación básica. Las mujeres asisten más a eventos culturales (54%), aunque el 56% de hombres son los que erogan más en el disfrute de las prácticas culturales. Del gasto total para la adquisición de bienes y servicios culturales (12 268,9 millones de pesos), 24,8% corresponde a ingresos a sitios y eventos culturales y 1,9% a participar en espectáculos culturales en la vía pública. Esto quiere decir que 62 de cada 100 personas asistieron a estos eventos. Por tanto, los hábitos de consumo se han reconfigurado, como también lo están haciendo las industrias creativas y culturales, y no se diga los distintos circuitos.

4.2. AGENDA SOCIAL MEXICANA

El arte social busca encontrar un punto de diálogo dentro de la problemática a tratar. El crear conciencia es lo de menos; el artista requiere tener la habilidad suficiente para educar al espectador, procesando así el concepto. La finalidad es crear pensamiento para encontrar el punto donde está el problema. De manera inmediata el que experimenta la obra puede pensar en posibles soluciones dentro de su contexto y/o posición social; identificarse con el problema, hacerlo suyo (Informante 14).

²⁷ Dicho gasto asciende a 122, 268 millones de pesos.

Específicamente, para fines de esta investigación nos importan los temas de pobreza; salud y bienestar; igualdad de género; reducción de las desigualdades; paz, justicia²⁸ e instituciones sólidas. Se trata de cinco de los 17 objetivos de desarrollo enmarcados en la Red del Pacto Mundial, y que de manera indirecta están vinculados con algunas de las micro fuerzas que inciden directamente en los temas sociales que aborda el arte mexicano del siglo XXI.

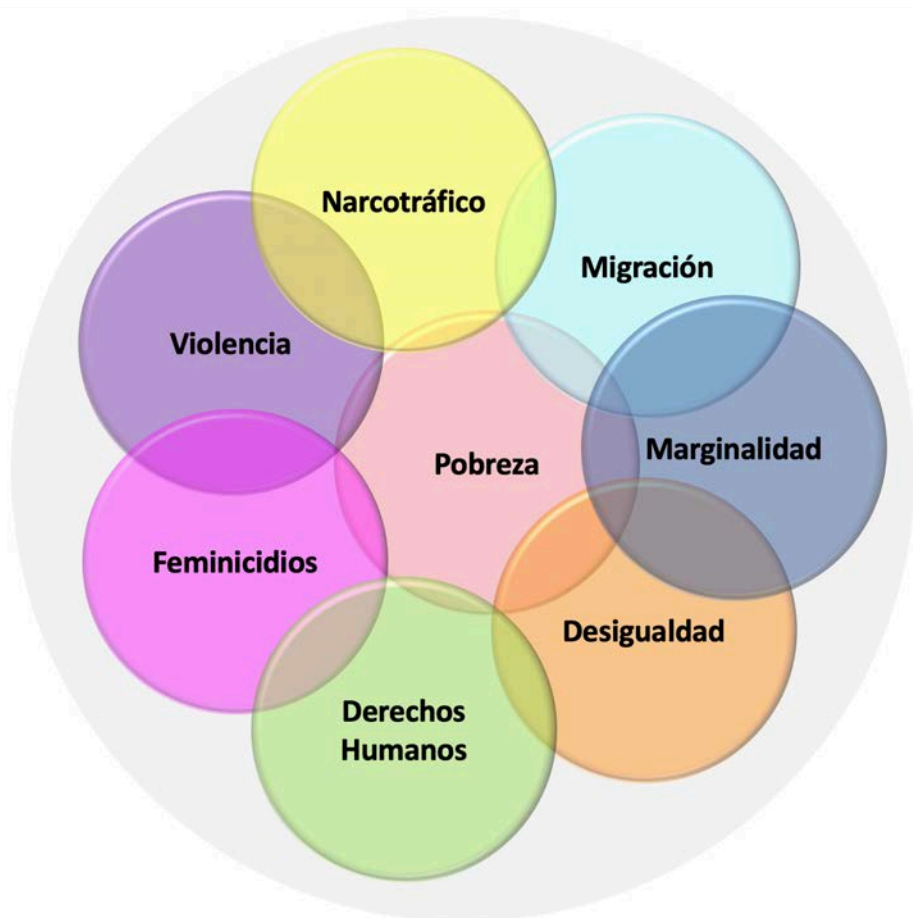


Ilustración 24: La Agenda Social Mexicana

Fuente: Elaboración propia.

²⁸ Relativo a la justicia social se ubica la incidencia del narcotráfico y el crimen organizado.

4.3. LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA MEXICANA: AGENDAS, TEMÁTICAS Y ACTORES

Artistas como Mónica Mayer se insertan en ‘las formas insubordinadas del arte Mexicano’. Forma parte de quienes han abonado al enriquecimiento de la escena artística de dicho contexto geopolítico. Sus aportes y agenciamientos no se limitan a sus piezas objetuales; también se proyectan en las discusiones y críticas desde la columna que sostuvo durante veinte años en un diario de circulación nacional, desde su empoderamiento en conferencias performanceadas, las propuestas participativas y en los proyectos “vigilantes” de las dinámicas institucionales en boga que observa (y señala), ya sea como individuo o como integrante de Pinto mi Raya (Henario, 2016, págs. 12-13).

Los artistas de finales del siglo XX y principios del XXI, en su afán de incidir en la agenda pública desde una perspectiva artístico-social y política, tuvieron una naturaleza expresiva casi en modo transmedial, como es el caso de la mayoría de los 30 artistas que se estudiaron en esta tesis. Varios de ellos provienen de disciplinas ajenas a las artes plásticas y visuales y retomaron expresiones artísticas como la *performance*, las instalaciones, el videoarte, el arte objeto y los nuevos medios con la intención de incidir en las profundas problemáticas que se generaron en el México contemporáneo. A continuación se detalla el aporte de estos artistas a la *agenda socio-artística* mexicana.

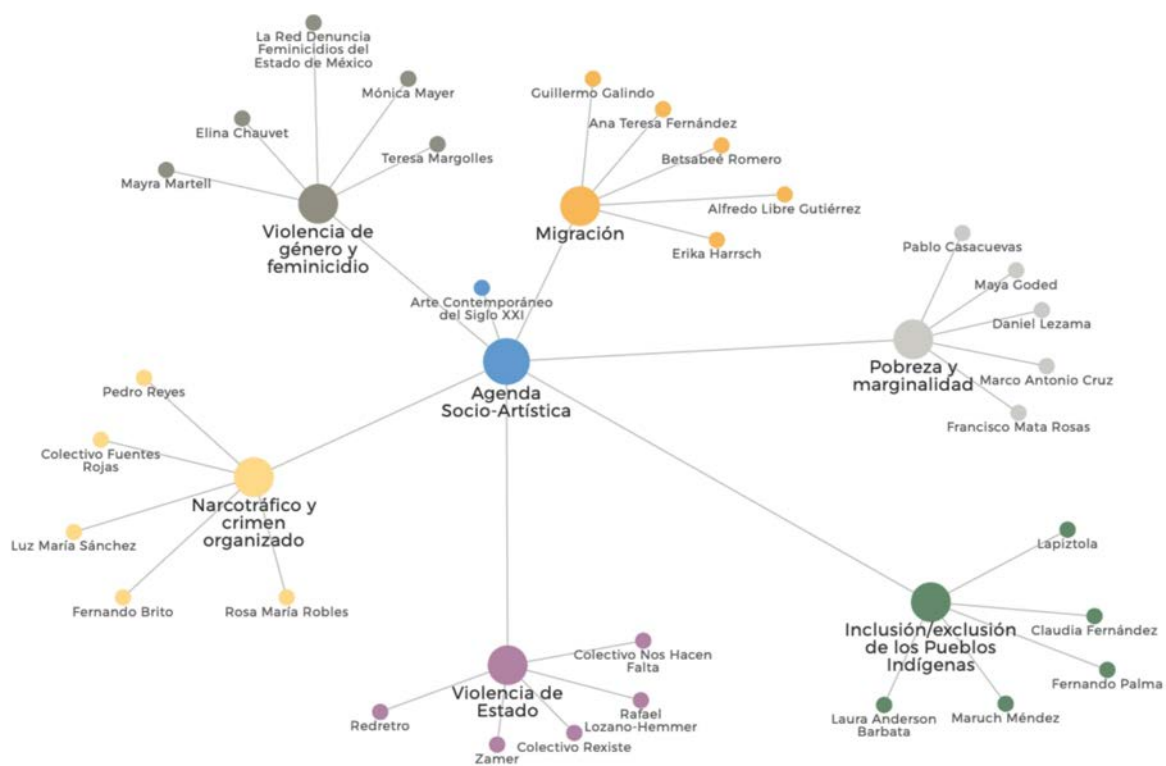


Ilustración 25: La Agenda Socio-Artística Mexicana

Fuente: Elaboración propia.

4.3.1. Violencia de género y feminicidio.

Desde 1993 el asesinato de mujeres por parte de hombres por el simple hecho de ser mujeres incursionó en la agenda pública y mediática mexicana, tras las denuncias públicas de los casos registrados en la frontera de Ciudad Juárez. Esta situación llevó a México a acumular, de 2000 a 2006, 140 recomendaciones internacionales en materia de derechos de las mujeres y 63 específicas para atender los casos de feminicidio²⁹, hasta que en el año 2011 surgieron los primeros organismos públicos y civiles especializados en su atención e investigación (El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF), 2017).

²⁹ Término de origen inglés acuñado en el siglo XIX y popularizado un siglo más tarde, en 1992, por las autoras Jill Radford y Diana E. H. Russell en su libro *Femicicide: The Politics of Woman Killing* (Femicidio: la política del asesinato de mujeres) (Berlanga, 2016).

Del 2012 al 2017 se contabilizaron más de 14 200 casos, lo que convirtió al feminicidio en un preocupante tema de seguridad, justicia y salud pública (Denis & Rodríguez, 2017). En los meses de enero a julio de 2019 se contabilizaron 2173 asesinatos de mujeres, lo que supone un total de 10 mujeres asesinadas al día (Varela, 2019). Tan sólo 25% de los casos son catalogados como feminicidio y juzgados con todo el peso de la ley como tales, por lo que al dolor de los familiares se suma la rabia e impotencia ante la impunidad e indolencia con que las autoridades competentes afrontan tales crímenes.

El Arte Contemporáneo Mexicano incorporó de manera tardía la temática en su agenda social. Pese a la exposición mediática de violaciones, agresiones y asesinatos de mujeres en las últimas dos décadas, el circuito artístico (institucionalizado) ha generado muy poca aproximación al problema. Uno de los primeros artistas en denunciar la violencia acaecida en las ciudades fronterizas mexicanas, incluida la machista, fue el polaco Krzysztof Wodiczko, con su videoproyección *The Tijuana Projections*, realizado en la ciudad de Tijuana en 2001. En los años posteriores surgieron expresiones de *artivismo* y denuncia generadas principalmente por mujeres en entornos públicos, quienes en ocasiones subvencionaban sus proyectos con recursos propios o con apoyo ciudadano. En tiempos recientes, instituciones como el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) o el Museo Memoria y Tolerancia³⁰ (MMYT) han albergado exposiciones en las que de manera directa se afronta la problemática, reclamando un lugar por derecho en la agenda artística mexicana contemporánea. Rompiendo con ello ese imaginario ajeno de cruces rosas y violetas, ahora cada vez más propio y cercano al contexto social.

³⁰ En el año 2017 tuvo lugar la exposición *Feminicidio en México ¡Ya Basta!*, en la cual se expusieron obras, en su mayoría de artistas mexicanas, que denunciaban los feminicidios en el país.

4.3.1.1. *Mónica Mayer, El tendedero, 1978-2018, performance.*



Ilustración 26: *El tendedero*

Fuente: (MUAC, S/F).

Mónica Mayer es una de las personalidades más destacadas en el *artivismo* feminista mexicano. Además de ello, cuenta con una amplia trayectoria en los medios culturales como columnista y crítica de arte. Estudió la licenciatura en Artes Visuales en la ENAP, completando su formación académica con una maestría en Sociología del Arte en el Goddard College. Fue cofundadora del colectivo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra* y ha participado en proyectos de larga trascendencia y recorrido internacional (Pinto mi Raya, S/F).

A lo largo de su carrera como artista visual, Mónica ha trabajado con medios gráficos y digitales, apoyándose en la fotografía y el *collage* para generar una aproximación más intimista y directa al sentir de la mujer dentro de una sociedad patriarcal que la minusvalora, oprime, maltrata, acosa y asesina.

Su obra más emblemática, *El tendedero*, ha sido replicada en más de una treintena de ocasiones en diferentes países (Zacharias, 2018). Se trata de una *performance* participativa cuya presentación tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en el año 1978, con motivo de una exposición colectiva. En aquella primera acción se invitaba a mujeres de cualquier edad o clase social a completar la frase “Como Mujer, lo que más detesto de la Ciudad es: ...”, contenida en papeles rosas, para posteriormente colgarlos con pinzas en una estructura similar a la de un tendedero. Según la propia autora:

No era una pregunta ingenua, era para hablar del tema, porque muchas veces cuando preguntas ‘¿qué es lo que más detestas?’ contestan cosas como ‘nada, la basura’, pero cuando profundizas cuestionando ‘¿no te molesta cuando te manosean en el transporte o en la calle?’ ya dicen cosas como ‘¡Sí, eso es horrible!’ Así, se convierte en una cuestión activista, de concientización para quien participa y para quien lo lee después (Aquino, 2016).

A lo largo de los años la *performance* fue evolucionando, generando un diálogo más profundo acerca del acoso y la violencia a la que están sometidas las mujeres en la sociedad actual y formulando preguntas más concretas.

Sin duda, Mónica Mayer y *El Tendedero* supusieron todo un precedente en el arte mexicano, asentando las bases del arte feminista que se desarrollaría en años posteriores en todo el país.

4.3.1.2. *Mayra Martell, Ensayo de la identidad, 2005-15, fotografía.*

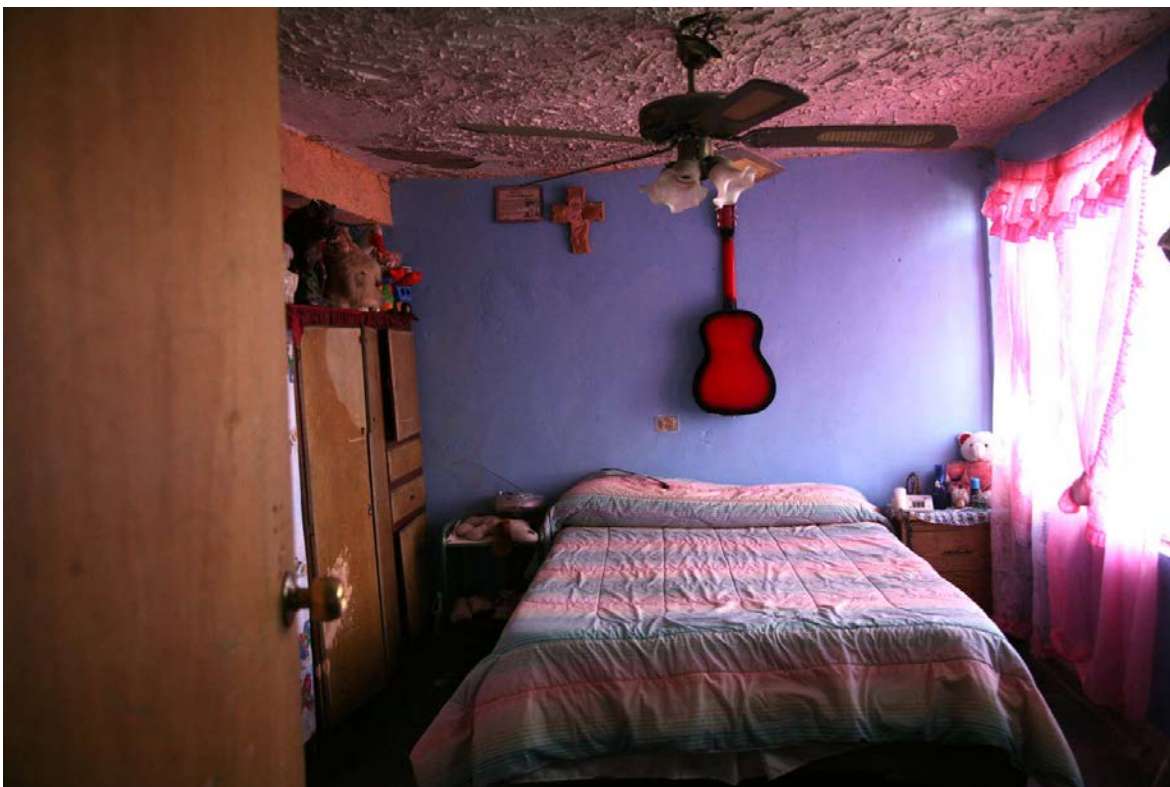


Ilustración 27: *Ensayo de la identidad*

Fuente: (Martell, 2015).

Fotógrafa chihuahuense nacida en Ciudad Juárez. A través de sus múltiples series fotográficas, Martell profundiza en problemáticas humanas derivadas de la acción del crimen organizado y la violación de los derechos humanos, en especial de las mujeres. Su trabajo abarca también diferentes contextos geográficos internacionales como Perú, Brasil, Venezuela, Colombia, Nueva York o el norte del continente africano. Sus imágenes han sido exhibidas en México, España, Alemania, Estados Unidos y gran parte de América Latina (Cámara Oscura, S/F).

Una de sus series más longevas, elaborada a lo largo de 14 años (2005-2019) (Mayra Martell, S/F), es *Ensayo de la identidad*, para la cual se trasladó en numerosas ocasiones a Ciudad Juárez, donde retrató los enseres personales y las habitaciones que ocuparon niñas y mujeres antes de desaparecer. Hasta la fecha ha documentado más de 50 casos de desapariciones aún sin resolver (YACONIC, 2017).

A través de sus fotografías personales, zapatos, vestidos, peluches, cortinas, caligrafías, posters y listas de metas a corto y largo plazo podemos trasponer el vacío de la otredad al perfilar la presencia misma de las mujeres y niñas desaparecidas, como si de un puzle incompleto se tratase, donde las piezas colocadas en orden nos permiten reconstruir mentalmente la información faltante.

Con estas imágenes congeladas en el tiempo el espectador se aproxima a la desolación de los lugares y al sufrimiento de las madres y familiares que viven en un pasado permanente para sobrevivir al presente.

Como bien señala Martell:

La mayoría de las familias conservan intacta la recámara de su hija: lo único que tienen son recuerdos. Las madres me mostraban fotos, ropa y, en algunas ocasiones, podía percibir el olor en alguna prenda. Nunca había visto tanto dolor en una persona: como si el extrañar a sus hijas desdoblara el presente en pasado, una y otra vez, como única manera de retener el amor. Al pasar el tiempo, la identidad y su conflicto con la ausencia encuentran la memoria como solución única (Martell, 2016).

Ensayos de la identidad nos adentra a las identidades perdidas de las que sólo quedan sus objetos, entornos y contextos. Objetos y espacios inamovibles que se convierten en presencia, resistiéndose al olvido y al deterioro.

4.3.1.3. *Elina Chauvet, Zapatos rojos, 2009-19, instalación.*



Ilustración 28: *Zapatos rojos*

Fuente: (Delgado, 2015).

Elina Chauvet es una artista visual y arquitecta nacida en Casas Grandes, un poblado ubicado al norte del estado de Chihuahua. Estudió la licenciatura en Arquitectura en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), donde convivió con la incesante oleada de violencia que azota a las ciudades fronterizas como consecuencia de la pobreza y la acción del narco, que se traducen en asesinatos, violaciones y desapariciones forzadas. La constante interacción con este entorno motivó a Chauvet a interesarse por el espacio público como una plataforma de intervención social para generar conciencia (Valenzuela, 2017).

En 2009 se formalizó su proyecto *Zapatos rojos*, una de las instalaciones sobre feminicidios que más conciencia han creado dentro y fuera de las fronteras mexicanas, pues ha visitado hasta la actualidad varios países latinoamericanos y europeos.

El nacimiento de este proyecto surgió a partir del feminicidio de su propia hermana a manos de su pareja (Maldonado, 2018). A partir de este terrible hecho, Elina sintió la necesidad de denunciar públicamente la situación. La primera intervención tuvo lugar en Ciudad Juárez, el epicentro feminicida de la época. Para ello, solicitó a mujeres juarenses la donación de 33 pares de zapatos, que posteriormente pintó de rojo como símbolo de la violencia de género y, también, “del corazón y la esperanza”, según palabras de la propia artista (Vazquez Delgado, 2015).

Los 66 zapatos descarnados y bañados del color de la sangre, rojo intenso, situados en lugares públicos altamente transitados, logran provocar un fuerte impacto visual en el espectador, con el que Chauvet pretende formalizar el cuestionamiento, la discusión, el diálogo y la denuncia. Cada zapato es un espejo que desafía a la empatía y en el que cada uno de los espectadores podría calzar sus propios miedos, angustias, dolores, ausencias y soledades; es una invitación a ponerse en los zapatos del otro desde la perspectiva de las que se fueron, las que se quedaron y las que se podrían ir.

Esta primera instalación se situó en una de las avenidas perpendiculares a la frontera con Estados Unidos, donde tuvieron lugar la mayor parte de las desapariciones, violaciones y asesinatos de mujeres. Posteriormente, la instalación fue cambiando de ubicación al tiempo que iba creciendo en número de calzados.

En la actualidad el proyecto sigue en movimiento, llevando de manera itinerante el dolor y el vacío de las mujeres mexicanas a otros países.

4.3.1.4. Teresa Margolles, *Pesquisas*, 2016, instalación.



Ilustración 29: *Pesquisas*

Fuente: (G, 2017).

Artista conceptual sinaloense que, a través de la instalación, la *performance* y el vídeo, explora temas relacionados con la violencia y las muertes que asolan a la República Mexicana y, en especial, a su Sinaloa natal, derivadas del narcotráfico y el crimen organizado. Estudió Arte en la Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional del Estado de Sinaloa (DIFOCUR), Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México y también es diplomada en medicina forense por el Servicio Médico Forense (Fundación UNAM, 2019). Margolles ha participado en bienales internacionales y exhibido su trabajo en diferentes continentes.

Fue cofundadora del colectivo artístico SEMEFO³¹, que se disolvió en 1999. Su trabajo ha generado gran controversia por el uso de cadáveres y restos biológicos en sus instalaciones. En su vasta producción podemos encontrar proyectos de gran profundidad conceptual sobre las desapariciones de mujeres y feminicidios en Ciudad Juárez. Es el caso de *Sonidos de la muerte*, realizado en 2008, en el que visitó y grabó audios en lugares donde encontraron cuerpos de mujeres asesinadas y que posteriormente fueron reproducidos en salas de exposiciones (Montehermoso, S/F).

Para su instalación *Pesquisas*, efectuada en 2016, la autora recopiló 30 fotografías de carteles de mujeres desaparecidas, los cuales fueron editados ampliando las dimensiones de los formatos y colocados de manera secuencial, generando con ello un *collage* panorámico de rostros y miradas (Artishock, 2017b). La erosión de las imágenes es una clara alusión al paso del tiempo, pero sobre todo a la indiferencia ciudadana, la deshumanización y el olvido. *Pesquisas* se exhibió en México de forma colectiva y posteriormente visitó otros países. Sobre la iniciativa, Margolles comentó:

Antes se había escrito sobre la violencia, pero no se había hecho nunca una cartografía para ver el contenido de los artistas, para compararlo y para ver cuáles son las estrategias de éstos a la hora de hablar de violencia y de qué tipo de debate generan estas obras (Sigüenza, 2018).

Margolles nos lleva a cuestionarnos qué daña más a México, si el olvido ciudadano o el de las autoridades.

³¹ Siglas del Servicio Médico Forense de México.

4.3.1.5. la Red Denuncia Femicidios Estado de México, Las Enredadas, el Movimiento Popular Revolucionario, CECOS, Madres de Víctimas de Femicidio en el Estado de México, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red e Hilanderas & Ekléctika Producciones, Rostros de Fuego, del Bordo a la Esperanza, 2016, performance político/videoproducción.



Ilustración 30: Rostros de Fuego, del Bordo a la Esperanza

Fuente: (Rivas, 2016).

Fuera de todo circuito artístico, la Red Denuncia Femicidio Estado de México lanzó en marzo de 2016 una convocatoria para participar en una *performance* que supuso, quizás, la expresión más auténtica y genuina de todas las efectuadas hasta la fecha (Colectivo Alterius, 2016b). Para ello, se requirió de mujeres que prestasen su rostro y su voz a las que ya no están para seguir exigiendo justicia.

La *performance* se realizó en el Bordo de Xochiaca, en Chimalhuacán, uno de los 11 lugares donde se decretó la Alerta de Violencia de Género. Las voluntarias, entre las que se encontraban civiles, activistas y familiares de las víctimas, como es el caso de Irinea Buendía, madre de Mariana Lima Buendía³², se ataviaron con cintas de colores y flores, como si de un ritual de Día de Muertos se tratase. Se realizó el siguiente pronunciamiento:

Exigimos desde nuestra rabia el derecho a vivir libres y seguras, lo exigimos desde nuestro rostro maltratado, con lágrimas y dolor que poco a poco se va convirtiendo en fuerza [...] Exigimos la aplicación de la Alerta de Violencia de Género en el Estado de México que a siete meses de su decreto la sociedad no conocemos. Exigimos la transparencia de los presupuestos que están destinados para su implementación y el etiquetado de la misma (Gloria Rivas, 2016).

Posteriormente, cada voluntaria narró la historia y trágico deceso de una mujer asesinada, en algunos casos familiar o amiga, simulando ser la propia víctima.

La *performance* fue grabada y posteriormente editada³³. Las narraciones colectivas entonadas en voz alta emulan un ritual en el que cada participante funge como una médium que trata de invocar la presencia de la víctima. Cada historia relatada intenta materializar el espectro de la ausente.

El hiperrealismo logrado con esta convocatoria permite al espectador una inmersión profunda y proyectiva del dolor humano en esos rostros que arden y se expanden como el fuego.

³² Mariana Lima Buendía fue asesinada por su esposo Julio César Hernández Ballinas en 2010, y su caso fue tipificado en primera instancia como suicidio. Tras la incesante lucha de sus padres, en especial de su madre, Irinea Buendía, el tribunal ordenó en 2015 que se reabriera para que fuera investigado como feminicidio (Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio, S/F).

³³Ver el vídeo completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=G8FZX6Wvm48>

4.3.2. Migración.

Los procesos migratorios en México estuvieron presentes desde tiempos ancestrales en los que, a través del estrecho de Bering, llegaron al continente los primeros pobladores. Los fenómenos migratorios modernos han pasado por distintas fases: 1) el desplazamiento de los aztecas desde su salida mítica desde Aztlán³⁴ hasta Tenochtitlán; 2) otro gran momento en la historia migratoria del territorio mexicano tuvo lugar durante la ocupación española, en la cual los españoles fundaron sus ciudades en el centro de las capitales indígenas y obligaron a sus habitantes a vivir en la periferia; 3) durante el Virreinato surgió un proceso intermigratorio de las zonas rurales a las nuevas ciudades, cuyos motivos respondían a transacciones comerciales y búsqueda de oportunidades laborales; 4) en las primeras décadas del México independiente el país sufrió la pérdida de la mitad de su territorio, conformando parte de la nueva nación estadounidense, momento a partir del cual familias y comunidades que fueron separadas territorialmente comienzan a desplazarse de un lugar a otro apelando a las nuevas formas legales de migración: aduanas y el origen de los primeros documentos migratorios; 5) en ese mismo periodo (1848-55) se originó una oleada migratoria a la región de San Francisco, en lo que hoy es el estado de California, desplazamiento migratorio impulsado por el referente simbólico que prometía una vida plagada de suerte y riqueza.

En los siglos XX y XXI, la migración mexicana está marcada por la búsqueda de empleo y mejores condiciones de vida. Según las últimas encuestas del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, un 89,4% de los migrantes mexicanos se desplaza a Estados Unidos

³⁴ También existen teorías de que los aztecas, antes que de Aztlán, salieron de Seattle (Zeatl, que significa primera agua en la lengua Náhuatl).

(INEGI, 2010), y un 67,8% lo hace para buscar trabajo, frente a un 14,4% y un 12,4% que se marchan para reunirse con la familia o realizar estudios, respectivamente (INEGI, 2014).

La elección del actual presidente de EUA, Donald Trump, el 20 de enero de 2017, marcó un parteaguas en la radicalización de las expresiones de odio hacia los mexicanos y en la complicación de los accesos fronterizos, tanto en cuestiones administrativas como geográfica, llegando al extremo de proyectar la construcción de un muro para separar ambos países. Como consecuencia, el 7 de agosto de 2019 tuvo lugar en El Paso, Texas, el mayor atentado contra la comunidad latina en Estados Unidos (Brooks, 2019).

Lo que muchos analistas pensaban que sería el siglo de la integración interracial y multicultural, debido a las luchas que habían ejercido las minorías, terminó siendo el siglo de la polarización de los extremos en un México ya de por sí fragmentado por el racismo, el clasismo y la aporofobia.

Actualmente, la migración mexicana hacia el extranjero busca mejorar la situación económica y un desarrollo personal y familiar. Son cerca de 1,1 millones de mexicanos mayores de 5 años los que viven en otros países (92% radica en Estados Unidos).

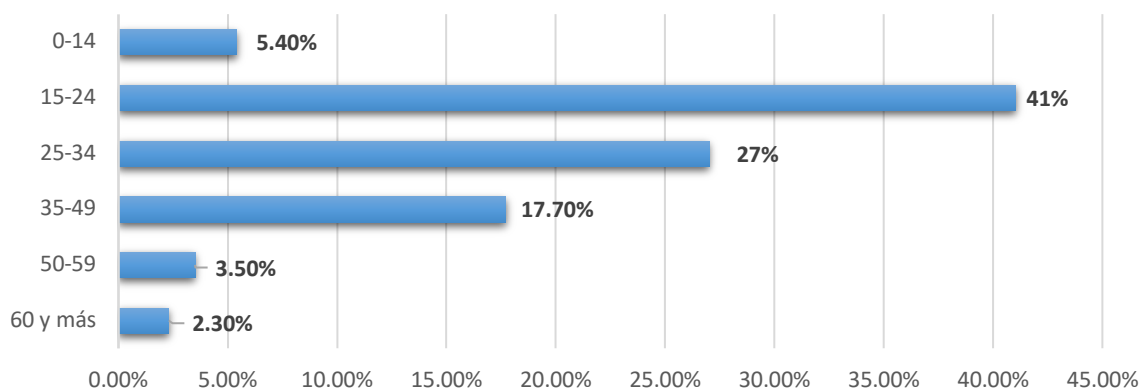


Ilustración 31: Distribución porcentual de la población migrante internacional

Fuente: (INEGI, 2014).

4.3.2.1. Ana Teresa Fernández, Borrando la Frontera, 2011-2015, intervención.



Ilustración 32: Borrando la Frontera

Fuente: (Ana Teresa Fernández, 2012).

Procedente de Tampico y residente en San Francisco, esta artista mexicana ha explorado temáticas que abarcan desde cuestionamientos de los diferentes roles y percepciones que se tienen de la mujer en la sociedad hasta reflexiones sobre elementos identitarios de las comunidades latinas en la zona de la bahía de San Francisco (Holsin, 2015).

Dese 2011 hasta 2015 Ana Teresa trabajó en el proyecto *Borrando la Frontera*, para el que pintó con tonos azules dos secciones de la valla fronteriza que separa México de Estados Unidos: una en el territorio de Tijuana, estado de Baja California Norte, y otra en la

localidad de Nogales, Sonora, donde requirió de la participación de los habitantes de ambos lados de la frontera.

No es la primera vez que la autora explora la temática migratoria. En proyectos anteriores realizó, también en Tijuana, varias *performances* en la playa reivindicando su oposición a las políticas migratorias del gobierno norteamericano.

Previamente a la intervención, Fernández estudió la gama cromática del azul que presentaba el cielo en los dos estados para aplicar un color similar en la barrera. El resultado final genera, al apreciarlo desde cierta distancia, un efecto ilusorio que hace que la valla desaparezca como consecuencia de la integración de los tonos azules.

En palabras de la propia autora: "De una manera u otra, al momento de esconder algo o quitarlo empiezas a darte cuenta de su presencia" (Reina, 2015).

Las interrogantes que derivan de esta intervención son si las fronteras económicas, políticas, sociales y culturales son más fáciles de borrar que las ideológicas. Mas que bajar el cielo a los espectadores, Fernández intenta deconstruir los muros simbólicos generando la percepción de unidad cultural, pero sobre todo la unicidad identitaria como especie humana.

La obra pretende representar el dolor del sueño frustrado de aquellos que no pudieron llegar al destino soñado. Sobre esto, la autora comenta:

Este muro se ha convertido en un símbolo de dolor, un símbolo que se asocia con las vidas que no lograron cruzar la frontera. Para mí esta valla es como una tumba. (...) Existe más para los mexicanos que para los estadounidenses (RT, 2015).

Finalmente intentar borrarlas no es posible por más que se maticen los colores, sólo es un trampantojo. Representar, en este caso, es simular.

4.3.2.2. Guillermo Galindo, Sonic Borders 2, 2011-18, performance/instalación multimedia.



Ilustración 33: *Sonic Borders 2*

Fuente: (Artishock, 2017).

Guillermo Galindo es un compositor experimental, arquitecto del sonido y artista *performance* que comenzó su formación en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y la continuó en Estados Unidos e India.

Durante su amplia trayectoria, Galindo ha experimentado con la música clásica y electrónica y ha construido un sinfín de instrumentos a partir de objetos diversos destinados originalmente a otros usos.

En 2011, junto con el fotógrafo Richard Misrach, comenzó a trabajar en un proyecto en el que recopiló objetos que alguna vez pertenecieron a migrantes que cruzaron la frontera entre Estados Unidos y México (Galindo & Misrach, 2016). Objetos abandonados, recolectados y resemantizados tales como botellas de agua, latas de conservas, tazas, zapatos o hasta huesos de animales pequeños. Con ellos fue construyendo instrumentos musicales, los cuales fueron exhibidos en varias exposiciones junto a las imágenes de Misrach.

En 2017 compuso, con ocho de esos instrumentos³⁵, la partitura *Sonic Border II*, que fue interpretada en directo por él mismo a modo de ritual, y acompañada nuevamente del material fotográfico de Misrach y otros *objetos fronterizos* o encontrados en lugares donde concurren migrantes.

Según Galindo: "Los instrumentos mesoamericanos eran talismanes entre mundos, y el sonido de cada instrumento nunca estuvo separado de su esencia, origen y significado" (Artbridgesfoundation.org, 2017).

Por lo tanto, esta *performance* pretende que sean los propios objetos los que cuenten su historia, los que nos conecten con las vivencias de aquellos que en algún momento los tuvieron, usaron y desearon (Artishock, 2017).

Sobre *Sonic Borders 2*, el autor comentó en una entrevista:

...lo que hago es utilizar la evidencia de objetos para que la persona que los vea o los escuche, reflexione sobre su propio juicio y no se deje imponer ninguna posición política. Trato de hacer hablar a los instrumentos por aquellas personas que los poseyeron (Albuquerque & Gladys Essenwanger, 2017).

³⁵ Cada uno con su propio iPod, subwoofer y altavoces.

4.3.2.3. *Alfredo “Libre” Gutiérrez, Transportapueblos, 2017, instalación escultórica.*



Ilustración 34: *Transportapueblos*

Fuente: Carlos Prieto y Javier Gómez, citados en (Manuel, S/F).

El Libre, como se le conoce en el circuito artístico mexicano, es un arquitecto y artista visual tijuanense muy reconocido por los proyectos de arte urbano que ha realizado, tanto en

territorio nacional como en países del continente americano y europeo. Fue nombrado en 2017 por la revista *Forbes México* como uno de los mexicanos más creativos del mundo (Ayala Noctis, S/F).

Pertenece al colectivo dedicado al grafiti *Hecho En México* (HEM), que cuenta con una de las trayectorias más amplias a nivel nacional (Libre HEM, 2016). Tras una estancia en un albergue del Estado de México para migrantes, donde participó como voluntario, decidió materializar su proyecto *Transportapueblos*, sustentado en una idea gestada unos años atrás que conectaba con las vivencias y necesidades que los diferentes migrantes del sur del país y Centroamérica le habían transmitido.

El resultado fue una instalación escultórica de un coyote de 2,6 metros de altura construido con madera reciclada y estructura de metal (Reuters, 2017). Este animal, muy recurrente en sus murales, representa al compañero y guía de migrantes en su larga travesía.

La escultura fue ensamblada en la estación de trenes *Lechería*, en el Estado de México, uno de los lugares más peligrosos para los migrantes que transbordan, ya que el lugar se encuentra en abandono y con frecuencia son asaltados y violentados.

El coyote cuenta con un mapa situado en la espalda que contiene un amplio listado de albergues y números de emergencias. En la cola se colocaron baldas para depositar alimentos, medicinas y demás utensilios necesarios para el viaje.

Esta obra, que forma parte de un proyecto de nueve instalaciones, pretende, por un lado, reconocer la figura del migrante como un valioso transmisor de cultura y tradiciones y, por otro, fomentar el activismo y altruismo desde el arte ante problemáticas sociales.

4.3.2.4. Erika Harrsch, *Under the Same Sky... We Dream*, 2017, instalación multimedia.



Ilustración 35: *Under the Same Sky... We Dream*

Fuente: (Bric Arts Media, 2018).

Esta artista visual mexicana ha residido en diferentes ciudades de Europa y América Latina afincándose, en los últimos años, en Nueva York. Trabaja tanto técnicas tradicionales como tecnológicas aplicadas, estas últimas en *videoperformances* e instalaciones multimediales. En 2017, Harrsch desarrolló el proyecto *Under the Same Sky... We Dream*, en el que profundiza sobre la situación de los jóvenes latinos recluidos en los centros de detención de

migrantes. Para ello, ocupó una amplia sala oscura separada por una pantalla en la que se silueteó un fragmento de la frontera sur de Estados Unidos (akc/Notimex, 2018).

En la pantalla se proyectaron fotografías del cielo mientras un audio emitía fragmentos de la *Ley Dream*³⁶ interpretados por la cantante de jazz mexicana Magos Herrera. A ambos lados de la pantalla se colocaron colchones y mantas térmicas junto a un catálogo fotográfico de imágenes fronterizas, invitando a los participantes a acomodarse en ellos.

Bajo el mismo cielo... soñamos pretende generar en el espectador una dramatización empática hacia sus protagonistas: los niños y adolescentes migrantes ilegales retenidos en centros de detención. Para ello se reprodujo el mismo entorno lúgubre, frío y austero utilizando elementos idénticos, como las mantas *mylar* y colchones militares, generando con ello una sensación de abandono y desasosiego que se contraponen a la esperanzadora *Ley Dream* que envuelve la sala con el audio de la voz de Magos Herrera y las imágenes de un cielo azul entre nubes que se alejan a gran velocidad, como un futuro esperanzador que se desvanece (Harrsch, 2018).

Finalmente, la experiencia sensorial a la que nos invita Harrsch nos aproxima a la oscuridad que pretende atraparlos y la luz con la que sueñan los detenidos. Bajo el mismo cielo unos se recrean y a otros se les va la vida.

Sobre *Under the Same Sky... We Dream*, Harrsch afirmó:

Trato de combinar realidades políticas y sociales en un mismo proyecto de una manera poética, filosófica y lúdica para que los espectadores tengan la oportunidad de acceder a las piezas desde el punto de vista de la experiencia (akc, 2019).

³⁶ Acrónimo del inglés: Development, Relief and Education for Alien Minors Act (Ley de fomento para el progreso, alivio y educación para menores extranjeros).

4.3.2.5. Betsabeé Romero, Tu huella es el camino, Tu Bandera es de Paz, 2017, instalación.



Ilustración 36: *Tu huella es el camino, Tu Bandera es de Paz*

Fuente: (Betsabeé Romero, S/F).

Betsabeé Romero es una reconocida artista visual mexicana nacida en la Ciudad de México. En su producción podemos encontrar desde piezas de arte objeto hasta videoarte, siendo especialmente conocidas sus instalaciones. Las temáticas acometidas por Betsabeé giran en torno a problemáticas sociales del país, como son el caso de la migración o el del mestizaje (Romero B. , S/F).

También es muy particular en su manufactura: la fusión de elementos conducentes al reconocimiento visual de dichas problemáticas, fusionados a otros de índole simbólica que pretenden poner de manifiesto la identidad nacional a través de sus rituales religiosos o de tradiciones mexicanas.

Para su instalación *Ayate Car*, efectuada en el año 1997, Romero ubicó un coche *Ford Victoria 55* en Tijuana junto a la frontera con Estados Unidos. El coche aparece varado en la arena e intervenido en su exterior con motivos florales pintados al óleo. En el interior se pueden apreciar, a través de las ventanas, 10 000 rosas rojas secas (Birbragher-Rozencwaig, S/F). La movilidad migrante parece estar presente y referida por medio del objeto elegido y su ubicación. Por otro lado, podemos reconocer la identidad migrante mediante la intervención exterior, las flores secas y el título³⁷, que hacen referencia a la aparición de la Virgen de Guadalupe. Estamos ante lo que podría fungir como un altar de Día de Muertos que implora a la esperanza, la búsqueda y materialización de un sueño y la invocación de un milagro en las vidas de los migrantes. *Tu huella es el camino, Tu Bandera es de Paz* es su instalación más reciente, en la que retoma la migración fronteriza entre Tijuana y EE. UU. En esta ocasión ocupó territorio de ambos países, estableciendo 50 astas con banderas blancas a cada lado de la frontera (Bautista, 2017). Enhebradas a mitad de las astas, agregó hormas de zapatos de madera intervenidas mediante surcos que definen la forma del pie, heridas y frases esperanzadoras que nos acercan al sentir del migrante. En palabras de la autora:

Es un homenaje a todos los migrantes que cruzan y han cruzado la frontera entre México y Estados Unidos por razones de trabajo. Personas que con enormes esfuerzos personales y familiares lo han arriesgado todo para ofrecer su mano de obra, su disposición de aprender, sus ganas de encontrar una salida a situaciones difíciles que los forzaron a migrar. Un homenaje a los migrantes que han abierto camino y que nos han enseñado a mexicanos de uno y otro lado a resistir y a caminar con paso firme por el sendero del trabajo y de la amistad con otros pueblos y culturas (Bautista, 2017).

³⁷ Ayate en una tela de fibra de maguey, palma o algodón, y que en este caso hace referencia a la portada por el indio Juan Diego, donde se plasmó la imagen de la Virgen de Guadalupe.

4.3.3. Violencia de Estado.

México, desde los movimientos independentistas, manifestó una actitud insurrecta que persistió y se enfatizó en el siglo XX con la huelga de Cananea, la Revolución Mexicana y la posterior Guerra Cristera. Esta última fue una expresión encabezada por campesinos y familias conservadoras.

A mediados de siglo, los movimientos ciudadanos permitieron la articulación de obreros, estudiantes, campesinos, indígenas y mujeres, es decir, las expresiones de las minorías. Muchos de estos movimientos sufrieron una grave represión por parte del Estado.

La masacre de estudiantes de Tlatelolco, en 1968, y el jueves de Corpus Christi conocido como El Halconazo, en 1971, sucesos en los cuales cuerpos de seguridad del Estado redujeron de forma violenta a estudiantes y manifestantes atentando contra sus vidas y sus derechos humanos, marcaron un punto de inflexión en la posterior relación entre el Estado y la ciudadanía. Mientras que el siglo XX, cuando se rompieron los vínculos y lazos de confianza entre Estado y sociedad civil, se estableció como el siglo de los movimientos (usando expresiones gráficas, panfletarias, conocidas como acciones de guerrilla), el siglo XXI, como lo define el activista Antonio Martínez Velázquez, es el siglo de las insurrecciones, cuando los “revolucionarios tienen una naturaleza sedentaria, y las juventudes, que juzgábamos ociosas, se interconectan y repolitizan” (Martínez Velázquez, 2018, pág. 291).

En la madrugada del 27 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, que acudían a una manifestación por el aniversario de la masacre de

Tlatelolco, fueron violentamente atacados y “levantados”³⁸ por policías estatales del estado de Guerrero. La indignación colectiva contra el gobierno y su presidente, Enrique Peña Nieto, hizo que muchos movimientos civiles, universidades y partidos políticos se sumaran a la causa, detonando la fundación del primer antimonumento³⁹ de la Ciudad de México y la formación de colectivos *artistas* que, de forma anónima, intervinieron el espacio urbano haciendo *net-activismo*⁴⁰ a nivel global.



Ilustración 37: Antimonumento para recordar a los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa

Fuente: Elaboración propia.

³⁸ Expresión mexicana utilizada para referirse a la desaparición forzada o secuestro, generalmente perpetrado por la delincuencia organizada.

³⁹ Instalación escultórica erigida en un lugar concurrido durante una manifestación con el fin de recordar a la ciudadanía e implorar justicia sobre un hecho trágico que aún no ha sido resuelto como el incendio de la Guardería ABC, el secuestro de David y Miguel, el desastre minero de Pasta de Conchos, la masacre de Tlatelolco y la *antimonumenta* contra el feminicidio.

⁴⁰ Prácticas de activismo y de desobediencia civil en el entorno digital.

4.3.3.1 Rafael Lozano-Hemmer, Nivel de confianza, 2015, instalación interactiva.



Ilustración 38: *Nivel de confianza*

Fuente: (Codigo, 2015).

Rafael Lozano-Hemmer es un artista electrónico nacido en la Ciudad de México, cuyas propuestas estéticas integran elementos arquitectónicos, performáticos e instalativos. Ha realizado intervenciones públicas en los continentes americano, europeo y asiático, participando en bienales con instalaciones a gran escala (Antimodular Research, 2019).

Lozano-Hemmer utiliza la tecnología como un medio de inagotables posibilidades con las cuales interactuar con el público. El artista afirmó en una entrevista:

Hay que utilizar la tecnología en el arte para criticar, resistir, dialogar, buscar situaciones poéticas. No podemos separarla de nosotros. Marshall McLuhan ya lo señalaba al afirmar que no es posible desligarnos de la tecnología porque es como una segunda piel (Ferreyra, 2018).

En 2008 realizó *Voz Alta* en el marco del 40 aniversario de la matanza de estudiantes en Tlatelolco⁴¹, para el cual situó un megáfono en el centro de la Plaza de las Tres Culturas con el que se invitaba a los transeúntes a participar expresando su sentir ante el recuerdo de la masacre.



Ilustración 39: *Voz Alta*

Fuente: (tdm, S/F).

⁴¹ Asesinato de estudiantes participantes del movimiento estudiantil y demás personas que se hallaban el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas por parte de las fuerzas de seguridad de la Ciudad de México.

De forma simultánea a la captura y amplificación de las voces, un cañón de luz conectado al megáfono iluminaba la plaza mientras otros tres estaban dirigidos a diferentes puntos representativos de la Ciudad de México, con lo cual las verbalizaciones se traducían en efectos lumínicos y la intensidad de la luz aumentaba cuanto mayor era el volumen del sonido. Cuando no había participación se reproducían audios radiofónicos recuperados del momento histórico (tdm, 2019).

Nivel de confianza es una instalación interactiva en la que retoma un episodio reciente en la violación de los derechos humanos por parte del Estado mexicano: la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa⁴².

Lozano nuevamente solicita la participación del público para dotar de significación a esta pieza, que consta de una pantalla digital con los retratos oficiales de los 43 estudiantes y una cámara de reconocimiento facial (Monica, 2015). Al situarse el asistente frente a la pantalla, su retrato aparecerá junto al del estudiante que el *software* reconozca con mayor coincidencia morfológica. Rafael Lozano utiliza la tecnología del reconocimiento facial como un recurso de la mirada y las neuronas espejo a manera de afirmación.

Reconocernos en el rostro del otro es empatizar con su dolor, su ausencia y el vacío que genera su desaparición.

⁴² Suceso que tuvo lugar en la ciudad de Iguala, Guerrero, durante la noche del 26 de septiembre y la madrugada del 27 de septiembre de 2014, en el que diversos miembros de la policía y el ejército mexicanos atentaron contra estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en unos altercados vinculados con las manifestaciones por la conmemoración de la matanza de estudiantes del 68. El conflicto generó 27 heridos, 9 personas fallecidas y 43 estudiantes desaparecidos.

4.3.3.2. *Colectivo Rexiste, Fuiste Tú Duarte, 2015, arte urbano.*



Ilustración 40: *Fuiste Tú Duarte*

Fuente: (Colectivo Rexiste, 2016).

Rexiste es un proyecto colectivo anónimo formado por miembros del movimiento #YoSoy132⁴³. Desde 2014, tras la desaparición forzada de los 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa, el colectivo se ha expresado habitualmente a través de estenciles, carteles, “pintas”⁴⁴ o murales, denunciando los abusos hacia la ciudadanía y las violaciones de los derechos humanos por parte del gobierno mexicano.

⁴³ Movimiento surgido en 2012, en la Universidad Iberoamericana, tras las protestas de estudiantes por la visita del entonces candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia, y posterior presidente de la república mexicana, Enrique Peña Nieto. Los reclamos giraban en torno a su gestión como gobernador del Estado de México y, en especial, los asesinatos del caso Atenco.

⁴⁴ Tipografía o grafitis pintados a gran escala.

El 22 de octubre de 2014, apenas tres semanas después de la desaparición de los estudiantes normalistas, intervinieron la Plaza de la Constitución⁴⁵ con 30 litros de pintura y tres rodillos, trazando a gran escala la frase “Fue El Estado” (Colectivo Rexiste, 2014). Frase que terminó viralizándose y convirtiéndose en *hashtag*.



Ilustración 41: *Fue El Estado*

Fuente: (Colectivo Rexiste, 2014).

En 2015 crearon #Droncita, “la primera dron grafitera de México”. Fue presentada de forma inaugural en un vídeo a través de la plataforma YouTube en el que aparece suspendida en el aire disparando pintura roja sobre un estencil del entonces presidente Enrique Peña Nieto, finalizando con la frase “Que Se Vaya”. En la actualidad se encuentran recaudando fondos para la investigación y el desarrollo de las funciones del dron, del que se espera pueda

⁴⁵ También conocida como *el zócalo*, donde se encuentran la Catedral Metropolitana, el Palacio Nacional, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento y el Edificio de Gobierno.

realizar grafitis programados. El colectivo se comprometió a abrir su código y compartir el *hardware* y *software* para que se pueda clonar el dron (Jones S. , 2015).

El *tag* monumental *Fuiste Tú Duarte* se formalizó en el año 2015 en la colonia Narvarte, Ciudad de México, frente a la vivienda donde tuvo lugar el multihomicidio del periodista Rubén Manuel Espinosa, la activista Nadia Vera, la maquilladora Yesenia Quiroz, la joven colombiana Mile Martín y la empleada doméstica Alejandra Negrete.

Rubén Espinosa fue un reconocido corresponsal del reputado semanario *Proceso*; durante años estuvo dando seguimiento a la supuesta vinculación del entonces gobernador del estado de Veracruz, Javier Duarte, con el crimen organizado, además de casos de corrupción y atentados contra la libertad de expresión. Nadia Vera, antropóloga, activista y defensora de los derechos humanos, hospedó a Espinosa en su casa de la Ciudad de México tras las amenazas que éste recibió en el estado de Veracruz.

Los homicidas simularon en la escena del crimen un ajuste de cuentas, involucrando a la modelo colombiana para desviar la atención mediática. Hasta la fecha el crimen sigue sin resolverse; sin embargo, las manifestaciones y reclamos no han cesado, exigiendo justicia y verdad a las autoridades de la Procuraduría General de Justicia (Zavaleta, 2018).

Rexiste y otros colectivos culturales, políticos y defensores de los derechos humanos han insistido desde entonces en usar expresiones artísticas para señalar de manera concreta y directa la participación de Duarte y la complicidad del Estado en el crimen.

4.3.3.3. Colectivo Nos Hacen Falta, ReverdeSer, Huellas de la Memoria, Comité 68, Familiares en Búsqueda de María Herrera, Red de Eslabones por los Derechos Humanos y Plataforma Somos una América Abya Yala, A 10 años de su Guerra Resistimos con la Memoria, 2016, intervención/performance.



Ilustración 42: A 10 años de su Guerra Resistimos con la Memoria

Fuente: (Mena C. , 2017).

El 11 de diciembre de 2016, a las 11 de la mañana, en la explanada del Monumento a la Revolución tuvo lugar la intervención *A 10 años de su guerra Resistimos con la Memoria*. Esta acción fue ideada por diferentes colectivos mexicanos vinculados con víctimas de desapariciones forzadas, que participaron de forma activa acompañados de numerosos voluntarios.

Durante la jornada se trazaron siluetas con cal delineando contornos de cuerpos de diferente sexo, edad y posición, emulando los escenarios de hallazgos policiales de víctimas mortales.

El evento tuvo una duración de 8 horas, durante las cuales se pudo escuchar música y se realizaron más de 400 siluetas con los nombres de algunos de los desaparecidos (Somos Abya Yala, 2016).

La acción tuvo como principal objetivo denunciar las consecuencias ocasionados por la lucha entre el gobierno y el narco. La guerra del Estado mexicano contra el narcotráfico tuvo su origen en 2006, al inicio del mandato del presidente panista Felipe Calderón, con el fin de hacer frente a la violencia vertida por la lucha entre los cárteles⁴⁶ del país.

Durante el sexenio posterior la batalla se agudizó, al grado de militarizarse las calles, “según cifras oficiales, la nación cerró 2015 con 27 887 desaparecidos y sumó más de 152000 asesinatos entre diciembre de 2006 y 2015” (Agencia EFE, 2016).

En palabras de los principales dirigentes de los colectivos convocantes:

durante estos años el crimen organizado, las empresas extractivas y las autoridades de todos los niveles y de todos los partidos actúan como uno mismo. Ya sea por acción, omisión o consentimiento, el Estado mexicano se ha convertido en un aparato de guerra contra la sociedad, que no sólo ha sido eficiente [sic] en combatir el crimen organizado, sino que ha dado todas las facilidades para que éste siga creciendo (Roman, 2016).

A 15 años del inicio de esta guerra las cifras han aumentado. En diez meses de gestión del presidente López Obrador se alcanzaron casi los 30 000 asesinatos (Angel, 2019).

⁴⁶ Organización criminal armada destinada a la venta de drogas.

4.3.3.4. Redretro México D.F., Estación Destitución, 2016, intervención.



Ilustración 43: Estación Destitución

Fuente: (Redretro, 2016).

Redretro es un colectivo de arte urbano integrado por artistas y voluntarios anónimos que opera desde hace más de 10 años en varias ciudades del mundo, interviniendo en los medios de transporte público más concurridos, como es el caso del metro, al sustituir la señalética original por símbolos y mensajes subversivos que cuestionan y evidencian las problemáticas sociales y políticas de cada ciudad.

Como ellos mismos establecen en su página de internet, su objetivo es crear un *Sistema de Transporte Onírico* a través de un espacio de significación paralelo mediante *copy paste* analógico, procesado de un modo digital.

La primera intervención registrada por el colectivo tuvo lugar en el metro de Madrid en 2008. En colaboración con el colectivo *Toxic Lesbians*, con motivo de dar una mayor visibilidad a las lesbianas en el marco del Día del Orgullo Gay, sustituyeron algunas letras en los nombre de las estaciones, como fue el caso de “Astilleros” que pasó a llamarse “Tortilleras” y “Santo Domingo” a “Santa Dominga” (Redretro, 2008).

El metro de la Ciudad de México ha sido uno de los lugares en los que más acciones se han desarrollado en los últimos años: sus 195 estaciones, tipografías y logos, creadas por el diseñador gráfico Lance Wyman (Rios, 2016), así como la amplia agenda social que aqueja al país, han servido de pre-texto y nexo de unión simbiótico entre los integrantes originales y los artistas mexicanos que se han sumado al colectivo.

Estación Destitución fue una intervención realizada el 15 de septiembre de 2016, día en que se celebra la Independencia mexicana, y en el cual el presidente de la nación sale al balcón del Palacio de Gobierno investido con la banda presidencial, haciendo sonar las campanas y emitiendo el tradicional grito de independencia.

Redretro aprovechó el momento histórico para resignificar el letrero de la estación “Constitución de 1917”, sustituyéndolo por la palabra “Destitución” y cambiando el logotipo de la pluma y el pergamino por una silueta caricaturizada del presidente de la República, Enrique Peña Nieto.

El ejercicio estético pretende “irrumper en la memoria del espacio público interfiriendo y resignificando en un modo performativo, clandestino y efímero para provocar resonancias, ondas y ecos que alteren la cotidianidad” (Vargas Alvarez, 2017, pág. 235).

4.3.3.5. *Zamer, Serie Zombi. Los aparatos ideológicos del Estado, 2015-17, linograbado y caligrafía.*

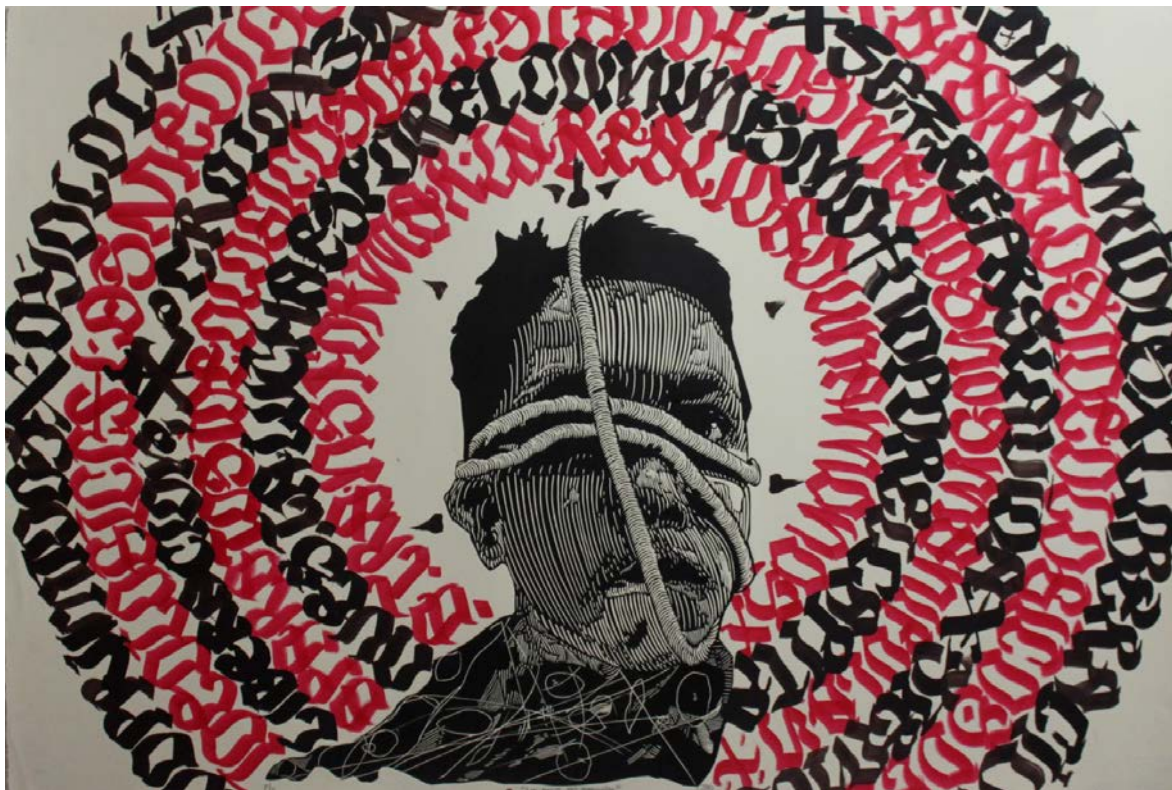


Ilustración 44: *Zombi. Los aparatos ideológicos del Estado*

Fuente: (ZamerZamer, 2017).

Marco Antonio Zavala Mercado, Zamer, es un joven grabador mexicano cuyo discurso tiene como eje principal la denuncia social y política de México. Cuenta con formación académica en artes plásticas y filosofía y es miembro fundador del colectivo María Pistolas, con el que a través de diversas técnicas gráficas difunden en espacios públicos y privados prácticas *artistas* de denuncia social.

Al igual que sus principales referentes, los grabadores mexicanos Guadalupe Posadas y Leopoldo Méndez, utiliza las cualidades expresivas del grabado en relieve y la estética

originada en los períodos revolucionarios para plasmar demandas actuales de justicia ciudadana (Montiel, 2017).

En 2015 comienza una serie de retratos en linograbado intervenidos con caligrafía que emula el ruido visual que generan la saturación mediática y las noticias falsas. Este proyecto, titulado *Zombi. Los aparatos ideológicos del Estado*, es un ensayo visual actualizado del libro homónimo de Louis Althusser⁴⁷.

La palabra zombi proviene de la religión vudú de África y alude a personas fallecidas que resucitan mediante un ritual efectuado por un hechicero o chamán, quedando a merced de éste su voluntad. Este concepto se ve reforzado por la sensación de angustia que provocan los personajes amordazados con cuerdas que parecen limitar sus sentidos y movilidad, coartando con ello su libertad de expresión.

Según el propio autor, este trabajo pretende representar: “el aparato hegemónico que domina la sociedad a través de los aparatos represivos que son la policía, los militares, las cárceles y a nivel ideológico, con la manipulación de la educación, la familia, la cultura y los medios de comunicación” (Barrera, 2016).

Paradójicamente, esos mismos medios de comunicación y las narrativas ideológicas que el autor cuestiona son los mismos que le permiten, desde una visión crítica, denunciar los fallos del sistema y el modelo capitalista. Con ello se evidencia que los medios, desde una apropiación y empoderamiento artístico, tienen una multidimensionalidad ética más allá de la visión que en su momento tuvo Althusser; he ahí su carácter revolucionario.

⁴⁷ Filósofo marxista francés, autor del libro *Los aparatos ideológicos del Estado*.

4.3.4. Inclusión/exclusión de los pueblos indígenas.

México es un país con una gran riqueza cultural gracias a las aportaciones de los diferentes pueblos originarios y a las influencias extranjeras que, en conjunto, definieron la identidad nacional actual.

Antes de la llegada de los españoles, la civilización azteca, proveniente de los pueblos nahuas y ubicada en la ciudad de México-Tenochtitlan, se erigía como el gran imperio de Mesoamérica, el imperio mexica, cuyo *tlatoani* o máximo gobernante exigía a los pueblos sometidos a su mandato un alto pago de tributos. Algo similar ocurrió con otros pueblos como los mayas, mixtecos y zapotecos, entre otros, que sin ser imperios también cobraban tributos a otros.

Después de la conquista, los españoles, entonces peninsulares, se afincaron en las principales ciudades y expulsaron a los pueblos nativos, llamados a partir de entonces indios. Del mestizaje entre ambas culturas, además de la raza negra y posteriormente asiáticos y europeos de otras regiones, surgió el sistema de castas colonial que estuvo vigente hasta la Independencia de México en 1821.

Aunque en la actualidad la mayor parte de los mexicanos son mestizos y de habla hispana, aún existen comunidades indígenas que mantienen lengua, culto y tradiciones originarias.

Según los datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, los estados en los que se encuentran la mayoría de la población hablante de lenguas indígenas son Oaxaca y Chiapas, que superan el millón, y Veracruz, Puebla y Yucatán, con más de medio millón de hablantes (INEGI, 2010). De forma coincidente, los estados más pobres, según los estudios más recientes del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), son los que tienen una mayor población indígena, encabezando la estadística

Chiapas, en la que un 83% de la población no tiene acceso a la seguridad social (Expansión Política, 2019), 76,4% está en situación de pobreza y un 29,7% en pobreza extrema (CONEVAL, 2019).

500 años después del inicio de la conquista, y casi a 200 de la independencia de México, los pueblos indígenas siguen suponiendo el último escalafón de la pirámide social mexicana, quedando relegados a actividades rurales, artesanales y comerciales. Aunque en la última década hubo cierto interés por parte del gobierno y de las industrias creativas por rescatar las raíces de *lo mexicano*, los esfuerzos se quedaron en algunos ámbitos en un destello cultural a través de lo folclórico y artesanal de *lo indígena*.

Ante la pregunta “Si lo tuviera delante, ¿qué le diría?” formulada por un periodista del diario *El País*, refiriéndose al actual presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador, María de Jesús Patricio, Marichuy, portavoz del Congreso Nacional Indígena mexicano respondió:

...Que deje de despojar a nuestros pueblos. Que ellos decidan qué es lo que quieren; ellos son los primeros que habitaron las tierras de México. Le diría que la estructura de poder de los Gobiernos es ajena a los pueblos, de los que solo usan el folclore. Que no los tiene en cuenta a la hora de poner una mina, un gasoducto, una hidroeléctrica, un Tren Maya. Le pediría que realmente les pregunte si quieren esas cosas o no (Morla, 2019).

En el México contemporáneo, la condición de pobreza está altamente correlacionada con el origen indígena; situación que se acentúa en aquellos que migraron a la ciudad y quedaron en su mayoría excluidos de la dinámica social, relegados a la marginalidad de los trabajos callejeros eventuales (vendedores ambulantes ilegales, mendigos, etcétera) o, incluso, a la situación de calle, en su mayoría mujeres y niños.

4.3.4.1. *Lapiztola, Sembremos sueños y cosechemos esperanzas, 2016, pintura mural.*



Ilustración 45: *Sembremos sueños y cosechemos esperanzas*

Fuente: (Lapiztola, 2012).

Lapiztola es un colectivo de arte urbano activista oaxaqueño formado por dos diseñadores gráficos y un arquitecto. Surgió en 2006 tras los conflictos ocasionados por la violenta represión que sufrieron los maestros del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, durante el gobierno del presidente panista Vicente Fox, y que dejó a una Oaxaca inmersa en el miedo, la confusión y la impotencia ante el abuso de las fuerzas de seguridad del Estado (Appel, 2016).

El principal propósito perseguido por el colectivo fue el de establecer un diálogo libre y sin fronteras con la población urbana y rural de la región, abarcando problemáticas del contexto socio-político mexicano como las consecuencias del crimen organizado y las desapariciones forzadas de líderes políticos y activistas. Estos motivos los llevaron a cubrir grandes extensiones de muros y vagones de tren a través de murales procesados con *collages* fotográficos y plantillas (Jones S. , El arte callejero de México cuenta historias de dolor, ira y resistencia, 2015).

Una característica presente en la mayor parte de la producción artística de Lapiztola es la estética e iconografía de la cultura y los pueblos originarios de México. Es el caso del mural *Sembremos sueños y cosechemos esperanzas*, dedicado a la activista mixteca por los derechos humanos Alberta “Bety” Cariño, asesinada por un grupo de paramilitares en San Juan Copala, Oaxaca, en abril de 2010 (Código DH, 2015).

La composición está protagonizada por una niña de rasgos e indumentaria indígenas que sostiene en sus manos un corazón del que florecen tres campanillas. Todos los elementos hacen referencia a la cultura y al folclore mexicano, como las flores de cempasúchil, que remiten a los rituales de Día de Muertos, o el cromatismo intenso del azul Coyoacán⁴⁸, heredado del México colonial. Sobre su falda aparece una leyenda que alberga parte de un discurso de Bety Cariño del que se extrajo la frase que da nombre al mural.

Sembremos sueños y cosechemos esperanzas es un manifiesto político/estético que pretende reivindicar a los grandes olvidados de la modernidad: las mujeres, los pueblos originarios, las comunidades rurales y los pobres.

⁴⁸ Expresión coloquial para referirse en el argot mexicano al color azul cobalto.

4.3.4.2. Fernando Palma, Guex Liu, Kuu Ñunro Totlalhuan, 2017, instalación interactiva.



Ilustración 46: Guex Liu, Kuu Ñunro Totlalhuanas

Fuente: (Dupuis, 2018).

Fernando Palma nació en Milpa Alta, Ciudad de México. Comenzó su formación como ingeniero industrial, complementándola con licenciatura y maestría en artes en universidades del Reino Unido, donde residió durante largo tiempo (SOMA, 2017).

Gran defensor de la lengua náhuatl, el medio ambiente y la cultura prehispánica, sus instalaciones escultóricas son un híbrido de lo analógico, que hace referencia a lo ancestral, y lo tecnológico, que refiere a lo coetáneo.

La exposición retrospectiva *Guex Liu, Kuu Ñunro Totlalhuan*, cuyo nombre, al igual que el título de sus instalaciones, está en idioma náhuatl, tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y recopiló las piezas más emblemáticas de su trayectoria. En ella figuran *assemblages* robotizados contruidos con diversos elementos simbólicos de la cultura mexicana como semillas, plumas y diversos retales (MoMA, 2018).

Sobre la utilización de elementos ancestrales propios de la cultura mexicana, Palma argumentó:

Para mí, retomar iconografía antigua en distintos proyectos no es un mero ejercicio folklórico o una especie de romanticismo: yo las veo más como entidades dormidas. De la misma forma en que la comunidad indígena —no solamente en México, sino en todo el continente— está tomando una postura dinámica en la sociedad actual, pienso que estas entidades están ahí e invocarlas significa una resistencia cultural. Hablar una lengua indígena hoy es una posibilidad de encontrar otras soluciones a la dinámica que hoy vivimos (Guerrero, 2018).

Fernando Palma nos hace reflexionar sobre la relación existente entre lo tradicional y lo actual utilizando conceptos aparentemente contrapuestos que, paradójicamente ensamblados, manifiestan una fuerte codependencia conceptual y estética, como lenguaje ancestral y lenguaje informático; lo estático y lo dinámico; lo sencillo y lo sofisticado (Matias, 2017).

Esta mezcla es testimonio de la hibridación cultural a la que están expuestos los pueblos originarios en los entornos transmodernos, recreando ambientes que evocan escenas casi apocalípticas o distópicas.

4.3.4.3. *Maruch Méndez, Las Tres Niñas, 2015, instalación escultórica.*



Ilustración 47: *Las Tres Niñas*

Fuente: (Montoya, 2015).

Maruch Méndez Pérez es una artista indígena chiapaneca que sólo habla la lengua mayense tzotzil, lo cual no fue un obstáculo para dar a conocer su obra en varios estados de la república mexicana, EUA y Europa (Galería MUY, 2015). Polifacética, espiritual y mística, Maruch alterna su labor como pastora, curandera y madre de seis hijos adoptivos con la de escultora.

Recuperando la tradición prehispánica de modelar y cocer figuras antropomorfas de barro al fogón, Maruch Méndez nos narra, a través de sus teatrales representaciones, antiguas leyendas tzotziles transmitidas de forma oral (Montoya, 2015). Esto supone un testimonio valiosísimo como recipiente y transmisor de la memoria histórica de los pueblos originarios.

Las Tres Niñas es una instalación escultórica que personifica un viejo relato que narra la historia de tres jóvenes hermanas que pastoreaban ovejas junto a una roca sagrada, donde deciden sembrar un árbol, una palma y una piedra. A pesar de las advertencias de una voz proveniente de un pozo, que les ordenó detener dicha labor, las niñas continuaron al observar que todos los elementos sembrados crecían a una velocidad extraordinaria. Como castigo a su desobediencia, el pozo las convirtió en cueva, piedra y roca, ante el dolor de sus padres que, al presentirlo, acudieron al lugar sagrado (Galería MUY, 2016).

Todos los personajes aparecen representados en una misma escena, en lo que podría parecer la maqueta del escenario de una obra teatral. Méndez capta el momento en el que las niñas, que se identifican por ser las únicas que llevan indumentaria de color, pasan a formar parte de la nueva dimensión, donde residen otros espectros de apariencia casi idéntica. Los padres, reproducidos a mayor escala, sólo pueden ver la nueva apariencia de las niñas en el mundo físico (cueva, piedra y roca), tornando su dolor ante la pérdida de sus hijas en el protagonista de la composición.

Méndez utilizó para la instalación tierra y piedras del lugar original a fin de otorgar simbolismo y veracidad a la obra. Este hecho cobra especial importancia si se tiene en cuenta que el enclave real está considerado como un entorno sagrado.

La sencillez y austeridad formal de *Las tres niñas* contrastan con la expresividad y complejidad narrativa, brindándonos una materialización llena de simbología de la cosmovisión de los pueblos originarios.

4.3.4.4. *Claudia Fernández, Árbol Cósmico, 2013, instalación.*



Ilustración 48: *Árbol Cósmico*

Fuente: (Museo Experimental El Eco, S/F).

Claudia Fernández proviene de una familia dedicada a diferentes disciplinas vinculadas con las artes visuales. Es licenciada por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM⁴⁹ y

⁴⁹ Universidad Nacional Autónoma de México.

ha sido beneficiada, en varias ocasiones, con la beca de creación artística otorgada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Claudia Fernández, 2013).

En su producción podemos encontrar desde técnicas tradicionales, como la pintura, hasta videoarte o instalaciones. En ésta última disciplina, Claudia Fernández ha podido desarrollar proyectos de índole social, como el estudio y difusión de la identidad cultural y estética de los pueblos indígenas mexicanos, en particular de los huicholes⁵⁰.

El pueblo huichol es muy conocido en las artes populares mexicanas por el uso de chaquiras⁵¹ de colores en sus ornamentos, pero además posee una cultura muy rica en referentes cromáticos⁵² y simbólicos inspirados en la observación e interpretación espiritual de la naturaleza.

Árbol Cósmico es una instalación compuesta por tres piezas: *Árbol Cósmico*, formado por un gran Ojo de Dios⁵³ cuya estructura es una cruz de madera enterrada, en su base, por un montículo de piedras; *Tecorral* recrea un recinto rectangular formado por paredes de unos 70 cm de altura con piedras traídas del estado de Morelos, y por último, *Árbol de la Vida*, constituido por figurillas de artesanía de todo el continente extraídas de la colección permanente de la UNAM (Museo Experimental el Eco, 2013). Esta reconfiguración simbólica y estética pretende elevar a una categoría artística (utilizando códigos del arte contemporáneo) las artesanías, los rituales y los amuletos; en síntesis, busca resemantizar y estetizar la vida, cultura y cosmogonía de los pueblos indígenas latinoamericanos.

⁵⁰ Etnia originaria de México, mayoritaria en el estado de Nayarit.

⁵¹ Pequeñas cuentas elaboradas en su origen con jade, turquesa y pizarra. Actualmente se producen de plástico.

⁵² Su expresión cromática alude a estados superiores de conciencia.

⁵³ Amuleto huichol en forma de rombos de colores circunscritos en una cruz. Simboliza los cinco puntos cardinales.

4.3.4.5. *Laura Anderson Barbata, Intervención: Índigo, 2007-2011, performance.*



Ilustración 49: *Intervención: Índigo*

Fuente: (Anderson Barbata, 2019).

Laura Anderson es una artista multidisciplinar que vivió sus primeros años en la Ciudad de México y Mazatlán⁵⁴. Ha participado en residencias artísticas y obtenido becas que la han llevado a trabajar en lugares como la amazonia venezolana, el Caribe o Noruega. Fue académica en La Esmeralda⁵⁵ y en la actualidad reside en Brooklyn, donde confecciona y escenifica sus proyectos más recientes (Laura Anderson Barbata, s.f.).

Anderson, muy interesada por la identidad cultural de los pueblos nativos, en especial de las comunidades afrodescendientes de América Latina, muestra además un exquisito gusto por ennoblecer las peculiaridades de sus rituales, tradiciones e indumentarias.

⁵⁴ Ciudad perteneciente al estado de Sinaloa, México.

⁵⁵ Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, Ciudad de México.

Esta artista creó el término *transcomunalidad* para determinar un espacio público, sin fronteras, en el que la hibridación y el mestizaje cultural generan nuevas identidades estéticas e iconográficas. Con ese concepto desarrolló su trabajo *Moko Jumbies*⁵⁶. *Oaxaca y Nueva York*, para el que contó con la colaboración de artesanos indígenas del textil inspirados en los trajes originales de los danzantes caribeños (Rollins Cornell Fine Arts Museum, 2016). Entre los años 2007-2011 realizó una serie de *performances* en Nueva York y Oaxaca, en las que colaboró una comunidad de zancudos afrodescendientes neoyorkinos, los Brooklyn Jumbies, quienes desfilaron por las calles portando los llamativos ropajes, elaborados con anterioridad, acompañados de los Zancudos de Zaachila.

Intervención: Índigo es su *performance* más reciente. Al igual que con *Moko Jumbies. Oaxaca y Nueva York*, previamente Anderson diseñó un amplio repertorio de vestuario inspirado en *La danza de los Diablos*⁵⁷ de Guerrero, reiterando cromáticamente el uso del pigmento color azul índigo. El azul índigo, o añil, es un color asociado por culturas antiguas a la espiritualidad, a la justicia y a la protección; todo ello será reclamado alegóricamente por las raíces afroindoamericanas a través de una *performance* pública por las calles de Nueva York, en la que nuevamente marcharon los Brooklyn Jumbies ataviados con las vestiduras azul índigo (Ledesma, 2019). Danzas, textil y rituales se apoderan del espacio público para reclamar su identidad ancestral y evidenciar la exclusión que en la actualidad sigue afectando a las comunidades afrodescendientes.

⁵⁶ Bailarines zancudos caribeños afrodescendientes que utilizan atuendos coloridos y máscaras de carnaval.

⁵⁷ Danza afromexicana proveniente de comunidades afrodescendientes de la Costa Chica del estado de Guerrero.

4.3.5. Pobreza y marginalidad.

México es un país con más de 120 000 000 de habitantes, de los cuales 41,9% vive en situación de pobreza.

Aunque existen antecedentes a la conquista española de una división indígena de castas, no fue hasta el período colonial cuando se acentuó la división de clases. La dispersión de castas, derivada de las diferentes mezclas interraciales entre los blancos o españoles, indios o indígenas mexicanos y esclavos negros robados de África, estuvo remarcada por los privilegios e ingresos que acaparaban los españoles al situarse en la cúspide de la pirámide (Berazaluze, 2018).

Antes y después de la Independencia de México en el año 1821, la situación de pobreza se agudizó debido a las continuas revueltas internas e intentos de invasión por parte de potencias extranjeras. Muchos campesinos e indígenas, la población mayoritaria en el siglo XIX, quedaron paulatinamente excluidos y marginados geográfica y económicamente, con escasos derechos de propiedad sobre las tierras que trabajaban y, por lo tanto, con insuficientes recursos. Esta situación se intentó equilibrar tras la Revolución de 1910 con un reparto generalizado de la tierra y a través de los procesos de migración de lo rural a las nuevas urbes, tomando forma con ello la clase media mexicana (Quadri De La Torre, 2019). Estas comunidades se asentaron en la periferia de las grandes ciudades creando otros tipos de pobreza, exclusión y marginación.

Durante el siglo XX, la pobreza que marcó a los migrantes en el entorno rural del que partieron los acompañó a las zonas metropolitanas. Mientras que la nueva clase media pudo ofrecer una formación académica de calidad a su descendencia, las clases más bajas heredaron la paupérrima situación económica y social de sus padres y abuelos, aumentando de forma alarmante el número de mendigos. Tal fue la preocupación del gobierno por

erradicar la mendicidad de las ciudades, que en 1930 y 1934 puso en marcha en la Ciudad de México un plan para eliminarla. Con la colaboración de sociólogos y el apoyo de funcionarios públicos, se buscó indagar en el origen de la pobreza de forma individualizada y proveer a los afectados los recursos necesarios para que pudiesen salir de la calle, buscándoles un empleo o, en el caso de los ancianos, canalizándoles a asilos u hospitales. Lo que en un principio comenzó como una iniciativa a favor de los derechos humanos, sin precedentes en el país, acabó perjudicando aún más si cabe a los más necesitados: por falta de infraestructuras y organización, más de 7000 mendigos fueron conducidos a asilos, hospitales y, en muchos casos, a cárceles (Gutierrez Alcala, 2017).

A finales del siglo XX la pobreza no sólo se mide desde la dimensión del ingreso, ya que se contemplan indicadores como pobreza alimentaria, de capacidades, de patrimonio en entornos urbanos, rurales, indígenas y de género; con esto se enfatiza la medición multidimensional en México. Del 2008 al 2018 se registró un incremento en el número de personas en situación de pobreza, pasando de 49,5 a 52,4 millones de personas, de las cuales 9,3 millones están en situación de pobreza extrema. Aunque la brecha entre la pobreza rural y urbana se ha reducido en los últimos 10 años, la rural sigue siendo mayor, representando el 55,3% (CONEVAL, 2019).

La multidimensionalidad de la pobreza y la falta de políticas públicas efectivas para reducirlas ha obligado a académicos, periodistas y artistas a denunciar esta crisis que hoy no sólo afecta a los segmentos marginales, sino a un porcentaje muy alto de la población. Esta situación se evidencia cuando la estadística nos muestra que 4 de cada 100 ganan más de 15 429 \$ mensuales (722,61 € aprox.), mientras que 29 de cada 100 ganan menos de 3080 \$ (144.25 €) (Garcia & Enriquez, 2019).

4.3.5.1. *Maya Goded, Plaza de la Soledad, 1998-2001, fotografía.*



Ilustración 50: *Plaza de la Soledad*

Fuente: (Maya Goded, S/F).

Maya Goded es una fotógrafa y cineasta mexicana, hija de una antropóloga estadounidense y un pintor mexicano de ascendencia española. Desde sus inicios se puede observar su interés

por lo social y antropológico del ser humano, al abordar temáticas como el origen, la raza, la cultura y las tradiciones.

En 2006 comienza la primera de muchas series fotográficas cuyo tema tienen por objeto exponer la vulnerabilidad de la mujer mexicana desde los ámbitos económicos, sociales, identitarios y sexuales. Aunque pareciera que la mujer se ha convertido en la protagonista de su trabajo, lo cierto es que es el medio que hace posible evidenciar la situación de marginación, violencia y exclusión a las que están expuestas las mujeres indígenas, morenas y de clase socio-económica baja dentro de la sociedad mexicana. Series fotográficas como *Tierra de brujas* o *Desaparecidas* muestran las consecuencias de ser mujer en regiones de la república mexicana altamente castigadas por la miseria o el narcotráfico (Maya Goded, 2016).

Asistentas domésticas, niñeras, vendedoras en puestos ambulantes, semáforos o en el metro son algunos de los trabajos a los que pueden aspirar mujeres pobres y de piel oscura. La prostitución a menudo se convierte en una alternativa para subsistir económicamente, aunque socialmente suponga formar parte de un cuarto nivel de marginación⁵⁸.

Plaza de la Soledad es un proyecto fotográfico y documental que narra las historias y vivencias de prostitutas mexicanas de hasta 80 años ubicadas en barrio de La Merced, una colonia de clase trabajadora colindante con el centro histórico capitalino. Lo que visibiliza este trabajo es lo que no solemos ver a través de los prejuicios: la inocencia, vulnerabilidad, sueños y añoranzas (Paz, 2017) de estas mujeres que sufren una violencia de género al margen de la física y la psicológica, esto es, la social.

⁵⁸ Mujer, indígena, pobre y prostituta.

4.3.5.2. *Daniel Lezama, La gran noche mexicana, 2005, pintura.*



Ilustración 51: *La gran noche mexicana*

Fuente: (Lezama, S/F).

Daniel Lezama es un artista mexicano nacido en la Ciudad de México. Se formó en la Escuela Nacional de Artes plásticas de la UNAM y en diversas ocasiones ha sido acreedor de becas concedidas por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y Conaculta. Su obra se ha exhibido en los principales museos de la república y en diversos países (Daniel Lezama, S/F). La obra de Lezama, fundamentalmente pictórica, despliega un abanico de símbolos, conceptos y percepciones personales acerca de la realidad social mexicana a través de elementos como la mujer, lo indígena, lo prehispánico, la sexualidad, la pobreza, lo mágico-

religioso, el folklor o lo *kitsch*. Todo ello genera un pastiche iconográfico que nos aproxima a una realidad incómoda y violenta como son las diversas desigualdades que se viven en México.

Aunque el autor desvincula sus acciones de un arte explícitamente social, pues afirma:

... el arte que nace para jugar con la vida, por ejemplo, el arte social, siempre me ha molestado. La idea del arte como comentario en vez de creación, el que se cree tan avasallado por la realidad como para comentarla y dedicar su vida a ello, se me hace que está derrotado por la vida. Lo que pasa es que si tú recibes influjos de la vida y tienes una expresión crítica, lo puedes manejar en tu opinión como ciudadano, sin necesidad de que eso aparezca en tu obra. Algunos artistas se confunden, piensan que es ocioso no tomar la relevancia de lo que están haciendo como ciudadanos en su actividad política. Están mal (Yaconic, 2016).

Lo cierto es que sus imágenes revelan un México políticamente incorrecto, en el que los tabúes raciales, sexuales y culturales se plasman directamente y sin tapujos a través de amplias composiciones y un cromatismo intenso, suponiendo, por tanto, un referente para entender la condición humana y lo mexicano.

La gran noche mexicana, realizada en 2006, es una pintura de gran formato en la que se representa una evocación simbólica de La Fiesta Mexicana, en la cual se hacen presentes los símbolos, referentes y tradiciones que mantienen vivos a los grandes olvidados y marginados de la cultura: los pobres, los fenotipos indígenas, las fiestas populares, las costumbres del barrio. Bajo la mirada de Lezama, la noche, la fiesta, la alegría, la música y la sexualidad promiscua son los ritos de iniciación de un México que no termina de pasar de la infancia a la juventud, de la protomodernidad a la modernidad (Lezama, 2017).

4.3.5.3. *Francisco Mata Rosas, Tepito ¡Bravo el barrio!, 2006, fotografía.*



Ilustración 52: *Tepito ¡Bravo el barrio!*

Fuente: (Francisco Mata Rosas, S/F).

Francisco Mata comenzó su andadura profesional en el mundo de la imagen como fotoperiodista en el diario *La Jornada*. Su formación como comunicólogo en la Universidad Autónoma Metropolitana y artista visual por la UNAM hicieron posible que sus imágenes documentasen la realidad mexicana, otorgándole en ocasiones múltiples valores estéticos. Varios de sus proyectos fueron publicados en libros, y sus reproducciones expuestas en diversos países. Durante más de dos décadas, gran parte de la producción de Mata Rosas se centró en retratar el México profundo tal cual es, sin modificaciones, como si de un *paparazzi*

de lo urbano se tratase. Proyectos como *Sábados de gloria, México Tenochtitlan* o *Un viaje* nos muestran el día a día de los barrios populares mexicanos despreciados por la “alta cultura” (Francisco Mata Rosas, S/F).

Tepito ¡Bravo el barrio! fue una de sus series más aclamadas. El barrio de Tepito es uno de los más antiguos, peligrosos y atrayentes de la Ciudad de México. Antes de la llegada de los españoles, Tepito⁵⁹ fue una colonia perteneciente a la ciudad de Tlatelolco, ubicada cerca del desaparecido lago salado. Esto hizo que sus chinampas no prosperaran en la agricultura y, por ello, como medio de subsistencia se potenció su actividad comercial, llegando a convertirse en uno de los mercados más importantes de las ciudades de Tlatelolco y Tenochtitlan. Este temperamento mercantil ha marcado durante siglos el destino y el carácter de sus habitantes, expuestos a intercambios e influencias constantes. En la actualidad, a solo unas cuerdas de Zócalo capitalino, Tepito está considerado como uno de los barrios con más delincuencia, pero también con más exponentes culturales⁶⁰ y deportivos.

En 2006, Francisco Mata Rosas comenzó esta serie fotográfica con el fin de captar los rasgos identitarios tan peculiares que se forjaron durante décadas en este “barrio bravo”, haciendo protagonistas tanto a los habitantes como a los lugares y objetos que lo definen (Campos A. , 2014). Ropa tendida, boxeadores, mecánicos, pintores o practicantes del culto a la Santa Muerte son algunas de las escenas que podemos encontrar en esta serie que nos señala que dentro de cualquier marginalidad existe la genialidad y, por ende, una cultura diferente, genuina y propia.

⁵⁹ En lengua náhuatl *tepiton* significa templo pequeño.

⁶⁰ En materia de arte contemporáneo es muy notorio el surgimiento del colectivo disruptivo *Tepito Arte Acá*, el cual agrupaba el trabajo de artistas plásticos, escénicos y escritores que expresaban los fenómenos barriales.

4.3.5.4. *Marco Antonio Cruz, Habitar en la oscuridad, 2011, fotografía.*



Ilustración 53: *Habitar en la oscuridad*

Fuente: (Cruz, 2011).

Marco Antonio Cruz es un fotógrafo mexicano fundador del periódico *La Jornada* y la *Agencia Fotográfica Imagenlatina*. Aunque se inició en las artes plásticas como pintor y dibujante, encontró en la fotografía social, de la mano de Héctor García “el fotógrafo de la ciudad” (Cada día un fotógrafo, 2018), su maestro y mentor, el medio para expresar la realidad política y social mexicana.

A lo largo de su dilatada trayectoria, se puede apreciar en su labor fotoperiodística y documental una afinidad temática por los más desfavorecidos: pobres, indígenas y discapacitados. A través de un exquisito gusto por el blanco y negro, en ocasiones muy

contrastado, crea ambientes dramáticos que se acentúan con el uso de diferentes tipos de planos. Con ello, Marco Antonio Cruz se aproxima hasta intimar con los retratados para mostrarnos la cotidianidad de su sufrimiento y el contexto que rodea sus vidas, logrando en el espectador una mayor empatía con su condición.

Habitar en la oscuridad es un fotolibro editado en 2011 en el que se recopilan algunas de sus imágenes, tomadas entre 1987 y 2003, cuyos protagonistas son discapacitados visuales mexicanos de bajos recursos. Marco Antonio llegó a recopilar más de 12 000 imágenes derivadas de la inspiración producida por la escena captada de un trío de músicos ciegos en su Puebla natal (Lindero, 2017). Desde ese momento, paralelamente a su labor profesional, decidió dedicarse a retratar invidentes y débiles visuales. En palabras del autor:

La ceguera y la pobreza son una pobreza sin fondo. A la falta de justicia en la naturaleza se suma la falta de justicia entre la gente. La ceguera rural es muy poco distinta a la barbarie (Perez Zamudio, 2011).

El trabajo de Marco Antonio Cruz es un profundo ensayo acerca de la mirada desigual, los vacíos y silencios de la luz, pero sobre todo acerca de los rostros y contextos que desaparecen cuando nos negamos a ver *al otro*. No es tanto un ensayo sobre la ceguera física, sino sobre la moral, y cómo en el día a día oscurecemos egoístamente la presencia de aquel que es diferente. Su reflexión es una denuncia que entremezcla la aporofobia con los humanos residuales, al más puro estilo de Adela Cortina y Zygmunt Bauman. Por ello, la división social denunciada en el trabajo de Marco Antonio Cruz es tan invisible como aquello que no logran captar sus protagonistas, y nos coloca a los espectadores como invidentes incapaces de ver las otras pobreza y las injusticias que derivan de ello.

4.3.5.5. *Pablo Casacuevas, Tu Basura es Mi Fortuna, 2014, fotografía.*



Ilustración 54: *Tu Basura es Mi Fortuna*

Fuente: (Casacuevas, s.f.).

Pablo Casacuevas estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, completando su formación en materia de imagen con varios talleres de fotografía. Ha participado en dos ocasiones en la Bienal de Fotografía de México y sus imágenes se han publicado en diversas revistas y libros (Centro de la Imagen, 2014).

La obra de Casacuevas, centrada primordialmente en la fotografía, está constituida por series que abordan lo mexicano desde diversos ámbitos como la sustentabilidad, la ecología, lo identitario y la pobreza.

Tu Basura es Mi Fortuna es una serie de 64 imágenes cuyos protagonistas son pepenadores⁶¹ tamaulipecos. Para este proyecto, Casacuevas pasó varios meses en diferentes basureros del Estado de Tamaulipas retratando a pepenadores que mostraban orgullosos los objetos encontrados (Romero C. , 2017).

Calzados, juguetes, cuadros, aparatos tecnológicos, joyas o dinero son algunos de los tesoros encontrados. Por un lado, todo el excedente que aparece al fondo nos hace reflexionar sobre el capitalismo salvaje en el que vivimos inmersos y, por otro, las condiciones en las que viven los pepenadores. Casacuevas comentó en una entrevista:

Hay algunos que viven ahí, en casas hechas con la misma basura. Los demás van a trabajar todos los días y/o noches. Hay otros que van sólo unos días a la semana por alimento para sus cerdos. Y otros van ocasionalmente a buscar ropa o a trabajar, teniendo una entrada económica secundaria (Aguilar, 2015).

El hiperconsumo y la miseria son dos problemáticas actuales que se unen en este trabajo generando un símil con lo que ocurre en la sociedad contemporánea: producir, comprar, usar, desechar, reciclar y volver a consumir. Esta lógica mercantil de la economía verde y el capitalismo sustentable ha rebasado los objetos para poner en el centro a la persona. Casacuevas evidencia el encuentro de dos mundos de consumo: los que hiperconsumen y los que consumen lo que estos desechan. La fortuna enunciada por Pablo Casacuevas está en el hallazgo, en la sorpresa, en la posibilidad de imaginar que existe un mundo diferente fuera de toda esa basura en la que conviven. Un reloj, más que un símbolo del tiempo detenido, para uno que lo encuentra es una posibilidad de futuro.

⁶¹ Personas que trabajan en basureros separando el excedente de aquello que podría ser reciclado.

4.3.6. Narcotráfico y crimen organizado.

Los orígenes del comercio y tráfico ilegal de drogas en México se remontan a principios del siglo XX, con los primeros cultivos de adormidera en el estado de Sinaloa. Aunque hay varias teorías sobre cómo y quién introdujo el opio en el país, la mayoría de ellas coinciden en señalar a migrantes chinos como los primeros en cultivar la amapola y establecer fumaderos de opio en la región.

Aunque los pueblos prehispánicos tuvieron contacto con sustancias psicotrópicas extraídas de plantas y hongos, su consumo estuvo más vinculado a fines medicinales y rituales que a usos recreativos y lucrativos.

A mediados de 1900 se conformó en el norte de México lo que se conoce como el *Triángulo Dorado*, una gran extensión montañosa de la Sierra Madre Occidental que abarca los estados de Sinaloa, Durango y Chihuahua, donde campesinos locales comenzaron a sembrar terrenos de amapola y marihuana que posteriormente cosechaban para venderlas en la frontera con EE. UU.

Con los años el negocio fue creciendo y ganando notoriedad, lo que llevó a algunos líderes y caciques campesinos a organizarse de manera ilegal, con lo que se articuló el primer grupo de crimen organizado, del cual se desprendería en 1980 el primer cártel: el de Guadalajara, conformado por Miguel Ángel Félix Gallardo, Rafael Caro Quintero y Ernesto Fonseca Carrillo (Najar, 2016). Tras su desarticulación, a principios de los 90, surgieron otros cárteles como el de Sinaloa, el del Golfo, el de Juárez y el de Tijuana.

Los estados en los que operaban los narcos se vieron seriamente afectados por un incremento de violencia debido a los enfrentamientos de los diferentes grupos por apropiarse del lugar, o *La plaza*, para obtener con ello el monopolio de ventas y distribución en todo el territorio.

Las cifras de narcotraficantes desaparecidos y asesinados fueron aumentando, afectando también a civiles lugareños; pero no fue hasta 2006, con la llegada al gobierno del presidente panista Felipe Calderón y la puesta en marcha de la llamada guerra contra el narcotráfico, que la cantidad se elevó hasta contabilizar un total de 10 253 homicidios a finales del año 2007 (Camhaji & Garcia, s/f).

En un intento por frenar el narcotráfico, el gobierno de Felipe Calderón puso en marcha una estrategia política y militar que pretendía dismantlar los cárteles activos militarizando las principales ciudades donde operaban. El resultado fue aterrador: los conflictos entre grupos criminales se recrudecieron con expresiones públicas cada vez más salvajes y deshumanizadas. Las calles de algunos estados como Michoacán, Sinaloa, Tamaulipas o Veracruz se llenaron de ahorcados, decapitados y embolsados con la intención de mandar a la población en general mensajes propagandísticos y de terror.

Entre los principales cabecillas está Joaquín “Chapo” Guzmán Loera, quien hizo del cártel de Sinaloa uno de los *holdings*⁶² criminales más poderosos del mundo. El arresto y fuga en múltiples ocasiones del Chapo puso en evidencia los vínculos del poder económico y político con los grupos criminales. Su detención y extradición a EE. UU., más que frenar el problema lo magnificó, dando lugar a la fragmentación de carteles y expresiones de violencia.

Desde 2006, fecha en la que comenzó la guerra del gobierno contra el narco, hasta 2018, según fuentes oficiales, han muerto víctimas del crimen organizado más de 250 547 personas (Hernandez Borbolla, 2018).

⁶² Sociedad financiera que administra empresas de diversa índole.

4.3.6.1. Colectivo Fuentes Rojas, Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima un pañuelo, 2011-2019, performance/intervención con bordados sobre tela.



Ilustración 55: Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima un pañuelo

Fuente: (Cocking, 2018).

Esta agrupación es un colectivo de bordadores, de los cuales aún permanecen Regina Méndez y las hermanas Elia y Tania Andrade como miembros fundadores. La iniciativa surgió en 2011, tras el llamado del poeta Javier Sicilia⁶³ a manifestarse contra la violencia en México. En aquel período los asesinatos derivados de la guerra contra el narcotráfico llegaron al punto

⁶³ Activista, poeta y periodista mexicano cuyo hijo fue asesinado por el crimen organizado.

más álgido del mandato del presidente panista Felipe Calderón. Tras el sentimiento de impotencia generalizado, crearon en un principio el proyecto *Paremos las balas, pintemos las fuentes*, en el que se invitaba a la población civil a teñir con pigmento rojo vegetal el agua de las fuentes del país, dejando en el lugar material gráfico que explicase el cometido y contexto de dicha acción, además de generar un registro audiovisual del evento (Velez, 2011).

Bordando por la Paz y la Memoria. Una víctima un pañuelo surgió poco después con el fin de establecer un diálogo con la ciudadanía. La necesidad de realizar un ejercicio de contención común llevó al colectivo, que tomaría entonces el nombre de *Fuentes Rojas* por su acción anterior, a sensibilizar dando visibilidad a los desaparecidos y asesinados a través del bordado, invitando a la participación pública de familiares y ciudadanos interesados.

El proceso consiste en tatuar retales de tela blanca con hilo de color rojo, aludiendo al color de la sangre, los nombres e historias de los asesinados, y con hilo de color verde, simbolizando la esperanza, los de los desaparecidos (Andrade, S/F).

Desde 2011 hasta la fecha se han sumado más integrantes, y han surgido en los diferentes estados castigados por el narcotráfico, como es el caso de Ciudad Juárez o Guadalajara, nuevos colectivos de bordadoras que se reúnen periódicamente para trabajar en comunidad. También se han ido integrando otras problemáticas, como las víctimas de feminicidio, que se realizarían con hilo rosa o violeta, o los periodistas asesinados, con hilo negro (Cocking, Estas activistas usan el bordado para protestar contra los asesinatos en México, 2018). Denunciar desde el recuerdo, hilvanando la memoria de quienes ya no están, para exigir justicia y proclamar desde las plazas públicas “Ya basta”.

4.3.6.2. *Luz María Sánchez, Vis. Fuerza [in]necesaria_4, 2018-2019, instalación sonora participativa multicanal.*



Ilustración 56: *Vis. Fuerza [in]necesaria_4* (Espacio de Experimentación Sonora)

Fuente: Elaboración propia.

Luz María Sánchez es una creadora postmedial e investigadora tapatía⁶⁴. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y es Miembro Honorífico del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), además de desempeñarse como docente-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana (Luz María Sánchez, S/F). Su trabajo transdisciplinar

⁶⁴ Natural de Guadalajara, Jalisco, México.

explora a través del sonido temas que abarcan desde la violencia en el México actual hasta lo ambiental, implementando los nuevos medios en las prácticas artísticas contemporáneas.

En 2014 comenzó a realizar la serie titulada *Vis. Fuerza [in]necesaria. El sonido del México post-nacional*. Se trata de varios proyectos de investigación-creación transmediales a través de los cuales Sánchez analiza e investiga la forma en la que los mexicanos sobreviven rodeados de violencia, hostilidad, incertidumbre y miedo.

Vis. Fuerza [in]necesaria_4 es su producción más reciente. Tiene como origen el trabajo que ha realizado con el colectivo Las Rastreadoras de El Fuerte, en Los Mochis, Sinaloa, uno de los enclaves más afectados por los asesinatos y desapariciones forzadas derivadas de la acción de los cárteles, policías y militares.

Con apoyo del Grupo de Investigación en Antropología Social y Forense (GIASF) y la colaboración de Las Rastreadoras de El Fuerte, documentó de manera sonora una sesión de rastreo de restos humanos en los alrededores del lugar (De la Garza, 2019).

La obra se presentó en la Musikken Hus, en Aalborg (Dinamarca), y en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en la Ciudad de México. El montaje en el MUAC se ubicó en dos espacios: en uno de los patios, donde se situó una escultura sonora y cinco varillas “T”⁶⁵, y en el Espacio de Experimentación Sonora, en el cual se presentó la instalación sonora multicanal cuyo centro albergó una consola interactiva con pantalla táctil, en la que se invitaba al espectador a seleccionar la sección de la obra que deseaba escuchar reproduciéndola a través de ocho altavoces.

Las grabaciones recogen diferentes fases de la búsqueda de cadáveres, como los sonidos propios de las herramientas al desenterrar o conversaciones transcurridas durante la

⁶⁵ Herramientas utilizadas por Las Rastreadoras de El Fuerte para localizar fosas clandestinas.

jornada. Citando las palabras de la autora, “...lo que se busca es que el espectador se acerque a esa realidad por medio de una escucha activa” (Paul, 2019).



Ilustración 57: *Vis. Fuerza [in]necesaria_4* (Patio MUAC)

Fuente: Cortesía del autor: Luz María Sánchez.

Esta experiencia psico-sensorial logra trasladar al espectador al lugar de los hechos, generando una angustiada empatía con las principales protagonistas: las madres de los asesinados, y aproximándolo, de primera mano, a una de las problemáticas que azotan con más fuerza al país mexicano.

Luz María Sánchez explora con este proyecto las posibilidades del sonido, pero sobre todo la angustia que produce el silencio. Un silencio triple: el que dejan los ausentes, el del gobierno que los ignora y el de la sociedad que se niega a escuchar al otro.

4.3.6.3. *Fernando Brito, Tus pasos se perdieron con el paisaje, 2006-2011, fotografía.*



Ilustración 58: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*

Fuente: (Franco Miguez, S/F).

Fernando Brito es un fotoperiodista sinaloense, especializado en prensa de nota roja, ganador de premios nacionales e internacionales como el Premio Descubrimientos Photo España y el obtenido en la Bienal del Centro de la Imagen en México (Loyola, 2012). Lleva más de una década cubriendo, en su Culiacán natal, los hallazgos de cuerpos de personas ejecutadas por organizaciones criminales vinculadas con el narcotráfico, esparcidos por toda la geografía culiacanense.

La habitual y atroz violencia que sufren diariamente los estados sometidos por el narcotráfico ha llegado con el tiempo a normalizarse de tal forma que, en palabras del fotógrafo:

La violencia aquí en Sinaloa se volvió natural... uno aquí ya está sumergido en la violencia. Cada persona aquí, ya fuera de mi trabajo como periodista, conoce a alguien, tiene familia que la ha padecido, pero tenemos una apatía a lo que les suceda a los demás, el miedo nos ha separado porque no confiamos en nadie. No tenemos unión (Franco Mígués, FERNANDO BRITO “No soy una máquina y ver el dolor me afecta”, S/F).

Es por ello que su principal interés, tras la dureza de sus imágenes, es el de centrar la atención en la brutal deshumanización y habitualización que imperan entre la población ante semejantes hechos.

Tus pasos se perdieron con el paisaje es un trabajo fotográfico que escenifica el hallazgo de cadáveres maniatados, amordazados, desmembrados o embolsados, generando un alto contraste con los hermosos paisajes sinaloenses donde son localizados. Las imágenes fueron captadas en algunas de sus sesiones de trabajo como reportero en periódicos locales. Evitando planos morbosos, Brito compuso escenas en las que los cadáveres parecieran, a primera vista, integrarse en el paisaje, suponiendo ser un elemento más, pero al centrar la atención en los detalles de la escena reconoceremos el horror del imaginario criminal del narco.

Fernando Brito recurre a los elementos, narrativas y estéticas del arte para enunciar/denunciar las terribles consecuencias de la deshumanización derivada de la guerra contra el narco, con la pretensión de remover las conciencias de las instituciones y la ciudadanía.

4.3.6.4. Pedro Reyes, Palas por Pistolas, 2008-2019, instalación/intervención.



Ilustración 59: *Palas por Pistolas*

Fuente: Jean-Pierre Dalbéra.

Pedro Reyes es un arquitecto y artista visual nacido en la Ciudad de México. A lo largo de casi dos décadas, ha realizado proyectos de carácter social en los que integra arquitectura y escultura, desarrollando instalaciones que interactúan con el espacio público y privado. Entre otros reconocimientos, en 2015 fue galardonado con la Medalla de las Artes (US State Departmente Medal os Arts) (McMasters, 2015).

En 2007 fue invitado a realizar una intervención en el Jardín Botánico de Culiacán, donde participó con la obra *Palas por Pistolas*. Se trata de un proyecto colaborativo de acción

social que busca concienciar a la población mexicana de los estragos de la violencia extrema ocasionada por el Narco, como es el caso del estado de Sinaloa. Para ello implementó un plan estratégico de difusión que involucró a tiendas departamentales y a los medios de comunicación.

La convocatoria se hizo a través de anuncios de televisión en los que se invitaba a la población sinaloense a entregar sus armas a cambio de cupones que podrían canjearse por artículos electrónicos de uso doméstico. Se recaudaron un total de 1527 armas, entre las cuales se encontraban modelos restringidos al uso militar (Pedro Reyes, S/F).

Todas las piezas recolectadas fueron compactadas con una apisonadora para posteriormente fundir el acero y construir 1527 palas, herramientas con las cuales se sembrarían 1527 árboles en el Jardín Botánico de Culiacán. Como insignia de la labor realizada, todos los mangos de madera fueron grabados con el lema “*1527 armas destruidas, 1527 palas fabricadas, 1527 árboles por plantar*” (Meza, 2016). Hasta la fecha, la acción se ha replicado en países como Europa y Estados Unidos. Las palas resultantes de las diferentes sesiones se han exhibido en diversas galerías junto con material fotográfico y audiovisual del proceso.

Todo está en potencia hasta que pasa al acto, o cómo el mismo material que provocó la muerte se transforma en instrumento que crea vida. Reciclar, purificar y sanar a través del arte.

4.3.6.5. *Rosa María Robles, Navajas, 2007-2019, fotografía/instalación.*



Ilustración 60: *Navajas*

Fuente: (Gonzalez Gastelum, 2012).

Nacida en Culiacán, Rosa María Robles estudió Artes Visuales en la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Autónoma de Sinaloa y en la E.N.P.E.G. “La Esmeralda”, especializándose en pintura, dibujo y escultura (Red Nacional de Información Cultural, 2010). En una primera etapa destacó como escultora, recibiendo primeros lugares en certámenes y bienales. Con el paso del tiempo su trabajo se volvió más conceptual y experimental, permitiéndole expresar su sentir ante algunas problemáticas del país.

En 2007 presentó en el Museo de Arte de Sinaloa su proyecto *Navajas*, con el que Robles quiso evidenciar los fenómenos que giran en torno al narcotráfico como la violencia, los crímenes de estado, la narcocultura, la industria del secuestro, los homicidios y la

deshumanización de la sociedad. La muestra contó con innumerables piezas fotográficas e instalaciones para las que utilizó prendas manchadas de sangre real pertenecientes a personas asesinadas por el narco, así como restos de cadáveres. Aunque tales piezas fueron confiscadas por la Procuraduría de Justicia del Estado de Sinaloa, la autora sustituyó las mismas por prendas impregnadas de su propia sangre, añadiendo:

En virtud de que legalmente no es posible exhibir cobijas auténticas de personas asesinadas y *encobijadas* en Sinaloa, dejo aquí esta cobija manchada con mi propia sangre para seguir planteando una reflexión profunda sobre la creciente violencia y el doloroso silencio con que nuestra sociedad la enfrenta (Valdez Cardenas, 2007).

Aunque *Navajas* gozó de una amplia repercusión, la crítica mexicana tildó a la artista de hacer apología de la violencia a través de narrativas visuales propias del narco. En 2010 fue presentada en el Centro Wilfredo Lam de La Habana, Cuba, recibiendo una gran aceptación por parte del público y los medios de comunicación, entre los cuales el músico Silvio Rodríguez afirmó “Es una bofetada a la conciencia colectiva” (Lozano, 2010).

En los años posteriores el proyecto se fue ampliando hasta llegar a un total de 43 piezas, exponiéndose en ciudades como Monterrey y San Luis Potosí. En 2019, como homenaje al periodista Javier Valdez, asesinado presuntamente por el crimen organizado, Robles volvió a exponer *Navajas I y II* en su Culiacán natal.

Rosa María Robles, usando el arte como arma y sin trinchera, se convierte en un testimonio vivo de que el arte social, más allá de una moda o tendencia, implica en ocasiones poner en riesgo la propia vida.

CAPÍTULO 5: MARCO METODOLÓGICO Y ANÁLISIS DE RESULTADOS

Una de las supercherías más comunes que circulan acerca de los circuitos artísticos es la idea de que la emergencia de nuevos artistas deriva de poderes personales arbitrarios. En lugares como México es frecuente creer que determinados agentes artísticos (coleccionistas, vendedores o críticos) manipulan por completo y a voluntad la visibilidad o no de los artistas, al punto de que éstos deben a aquéllos enteramente su carrera. Nada más falso. La idea de que alguien posee la varita mágica de establecer la investidura de un artista por efecto de acciones aisladas y absolutas no sólo es producto de una cierta pereza intelectual: sino también es, resignadamente, un desconcierto de la crítica y una evasión de las posibilidades de cambio que podrían saltar a la imaginación (Medina, 2014, pág. 29).

5.1. METODOLOGÍA Y DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Con la finalidad de poder identificar: 1) la existencia de una mayor vinculación entre la dimensión social y la artística en el arte mexicano del siglo XXI; 2) la necesidad de crear una categoría conceptual denominada *agenda socio-artística* para generar diversas tipologías de actores en función de las temáticas sociales tratadas en sus obras y, con ello, estudiar arte, problemáticas sociales, antropología cultural y sociología como una unidad de análisis propia; 3) la condición estructural del circuito artístico y la relación entre sus actores; 4) la manera como éstos definen y articulan sus agendas; 5) las temáticas sociales de las que se apropian los artistas mexicanos; 6) la producción, subvención, difusión y consumo del arte social; 7) la finalidad, utilidad, beneficio y efectividad del arte social, y 8) los medios empleados por los artistas sociales para alcanzar sus fines expresivos, se realizó una

investigación mixta de tipo básica, descriptiva; histórica, conceptual y explicativa no probabilística.

Para ello se emplearon **métodos documentales** para identificar los registros existentes de la producción artística, temáticas y autores; **cuantitativos**, a través de instrumentos como la encuesta, a fin de identificar desde la visión de los receptores y consumidores de arte el impacto de la producción artística social, y **cualitativos**, como la entrevista, la investigación-acción y la observación participativa, para tener las motivaciones y racionalidades de los emisores (artistas y miembros del circuito artístico).

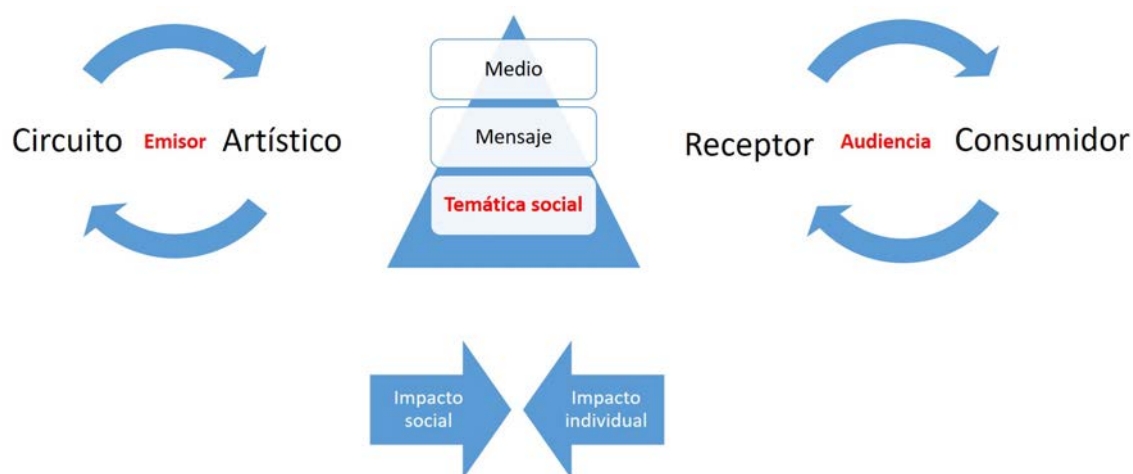


Ilustración 61: Modelo de exploración para el Diseño Metodológico

Fuente: Elaboración propia.

5.1.1. Materiales y herramientas.

En el diseño de esta investigación no experimental se trazó la siguiente estrategia para la recolección de información.

México es uno de los países del mundo con mayor oferta museística; no obstante, los espacios para la difusión de arte social son limitados. Por ello, se realizaron visitas a los

museos, galería y bibliotecas especializadas con el fin de identificar nombres, exposiciones y colecciones que pudieran ofrecernos referencias para iniciar la búsqueda de proyectos artísticos de índole social.

Fueron de gran utilidad algunos testigos documentales como libros, revistas especializadas, catálogos de obras, exposiciones, menciones, referencias mediáticas y fichas museísticas, recolectados en espacios formales como el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Museo Jumex, el Museo de Arte Moderno, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), El Museo Universitario del Chopo, El Museo Ex Teresa Arte Actual, Museo Experimental El Eco, Museo de Arte Carrillo Gil, Laboratorio Arte Alameda, Museo Universitario de Ciencias y Artes Roma (MUCA-Roma), Centro de la Imagen, Fotomuseo 4 Caminos, Proyecto Siqueiros-Sala de Arte Público, Museo de Arte de la SHCP Antiguo Palacio del Arzobispado, Museo Diego Rivera Anahuacalli, Museo Estudio Diego Rivera, Museo José Luis Cuevas; Museo Mural Diego Rivera, Museo Nacional de Arte (MUNAL), Museo Nacional de la Estampa (MUNAE), Museo Memoria y Tolerancia y Salón de la Plástica Mexicana (SPM), entre otros. Estos documentos permitieron identificar las primeras piezas, obras y autores a los que posteriormente se intentaron localizar para documentar sus trabajos.

En paralelo a este rastreo se visitaron ferias, exposiciones y galerías como el Salón ACME, la Feria de Arte Urbano, Design Week México, Art Fair MX, Galería Kurimanzutto, Iniciativa Curatorial Marso, Galería OMR, Fifty24MX, Arróniz Arte Contemporáneo, Vértigo Galería y Zona Maco, donde se realizaron entrevistas a profundidad, como método interpretativo, a galeristas, curadores, expositores y vendedores de arte.

Con ellas se buscó profundizar en lo arraigado que se encontraba el arte social en el circuito artístico; el volumen de producción y consumo; la necesidad del arte social dentro

del circuito; la rentabilidad y utilidad del mismo, y los modos de subsistencia de los artistas sociales.

Una vez descubierto que la producción del arte contemporáneo que aborda la *agenda socio-artística* es muy reciente y se realiza en circuitos artísticos no tradicionales, alternativos, clandestinos, espacios urbanos y con producción efímera, y que en muchos casos carecen de un registro y cuentan con una documentación escasa, la investigación tuvo que rastrear en espacios informales.

Así fue como se exploró en redes sociales, blogs, páginas web personales, videos virales, fanzines, revistas de micro nicho, secciones culturales, boletines de prensa y registros de primera mano a través del contacto directo con los artistas mediante correos electrónicos, chats y participación en foros virtuales, con el fin de construir microfichas de artistas con su trayectoria, producción, motivaciones e intenciones. El resultado de esta búsqueda fue la identificación de la existencia de una agenda social en el Arte Contemporáneo Mexicano, misma que se bautizó en este trabajo como *agenda socio-artística*.

Esta exploración, tanto documental, sociológica, antropológica como etnográfica, permitió identificar a los diferentes actores que conforman el circuito artístico, las agendas abordadas y la clasificación taxonómica de sus obras fundamentada en las temáticas sociales abordadas.

5.1.2. Instrumentos de medición.

La dimensión social se afianzó en el arte mexicano como una necesidad de expresarse ante tanta injusticia, pero claro, luego el mercado empieza a cambiar las circunstancias y comienzan a aparecer agendas sociales no tan honestas, más oportunistas (Informante 8).

Una fuente alterna de información consistió en implementar algunos talleres y conferencias con temática social⁶⁶ donde, aplicando la técnica de investigación-acción, se registró: el diseño de una activación de arte social; el involucramiento de las audiencias en la producción artística; el impacto y efecto de la intervención artística; así como la valoración del artista, la obra y sus consecuencias.

Finalmente, para obtener el impacto social del trabajo de los autores⁶⁷ que desarrollan su producción dentro de la *agenda socio-artística*, se realizó observación participante y etnográfica en los espacios artísticos donde se expusieron algunas de estas obras (tanto dentro como fuera del circuito artístico) y se implementó una encuesta con 33 reactivos que exploran: el conocimiento que se tiene del arte social y sus temáticas; la finalidad y valoración de los artistas que tratan agendas sociales; la condición de militancia, activismo y producción artística; necesidad y fomento del *arte social*; valoración del circuito artístico

⁶⁶ La investigadora, con el fin de identificar los modos de recepción, participación, involucramiento y efecto del *arte social*, impartió: 1) conferencias de algunas de las *agendas socio-artísticas* como Arte y Femicidio; Arte y Migración; Arte e inclusión de los pueblos indígenas; 2) talleres de: Creación de proyectos artísticos de impacto social; Taller artístico de realización de Exvotos contra la Violencia de Género y talleres de experimentación artística de inclusión social.

⁶⁷ Una particularidad de los actores de la *agenda socio-artística* es que no todos provienen del mundo las artes plásticas ni se consideran artistas como tales.

(consumo, subvención, rentabilidad y beneficio); legitimidad del artista social, y medios de difusión e impacto de los mismos.

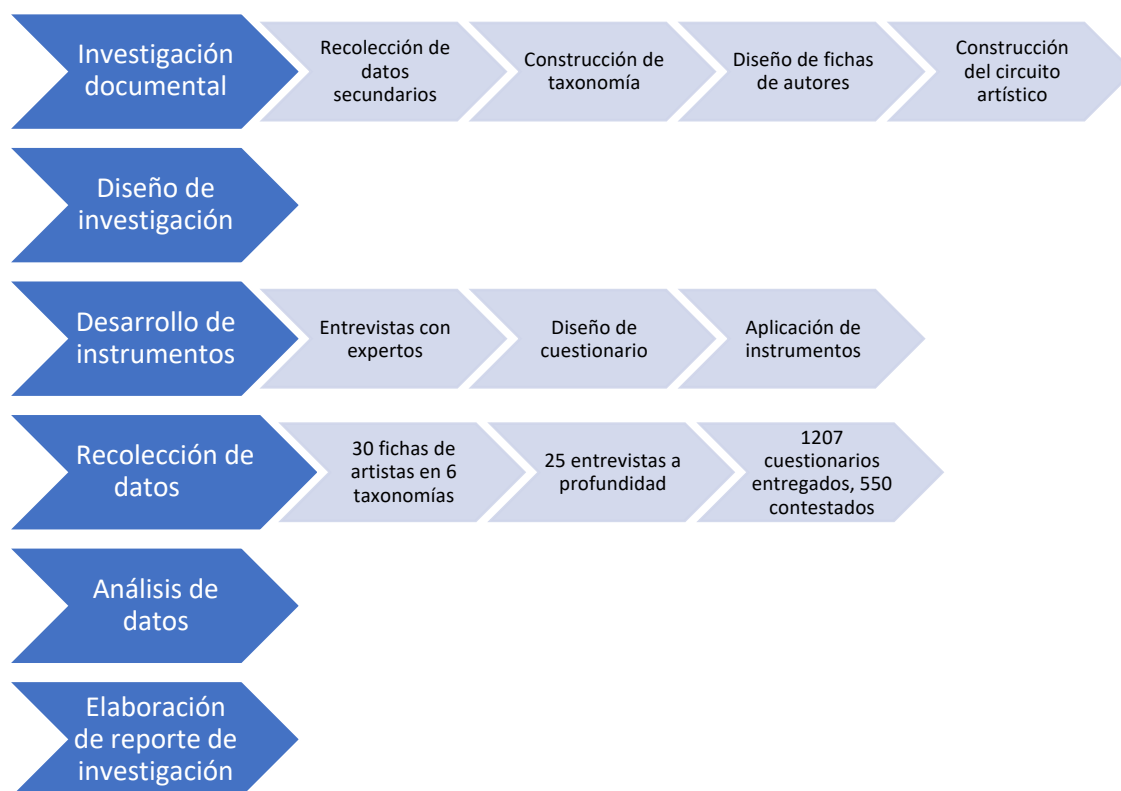


Ilustración 62: Fases del proceso de investigación

Fuente: Elaboración propia.

5.1.3. Tipos de análisis aplicados.

Con el objeto de identificar la *agenda socio-artística* en el arte contemporáneo del México del siglo XXI, se implementó el siguiente diseño metodológico y se emplearon los siguientes instrumentos para la recolección de datos:

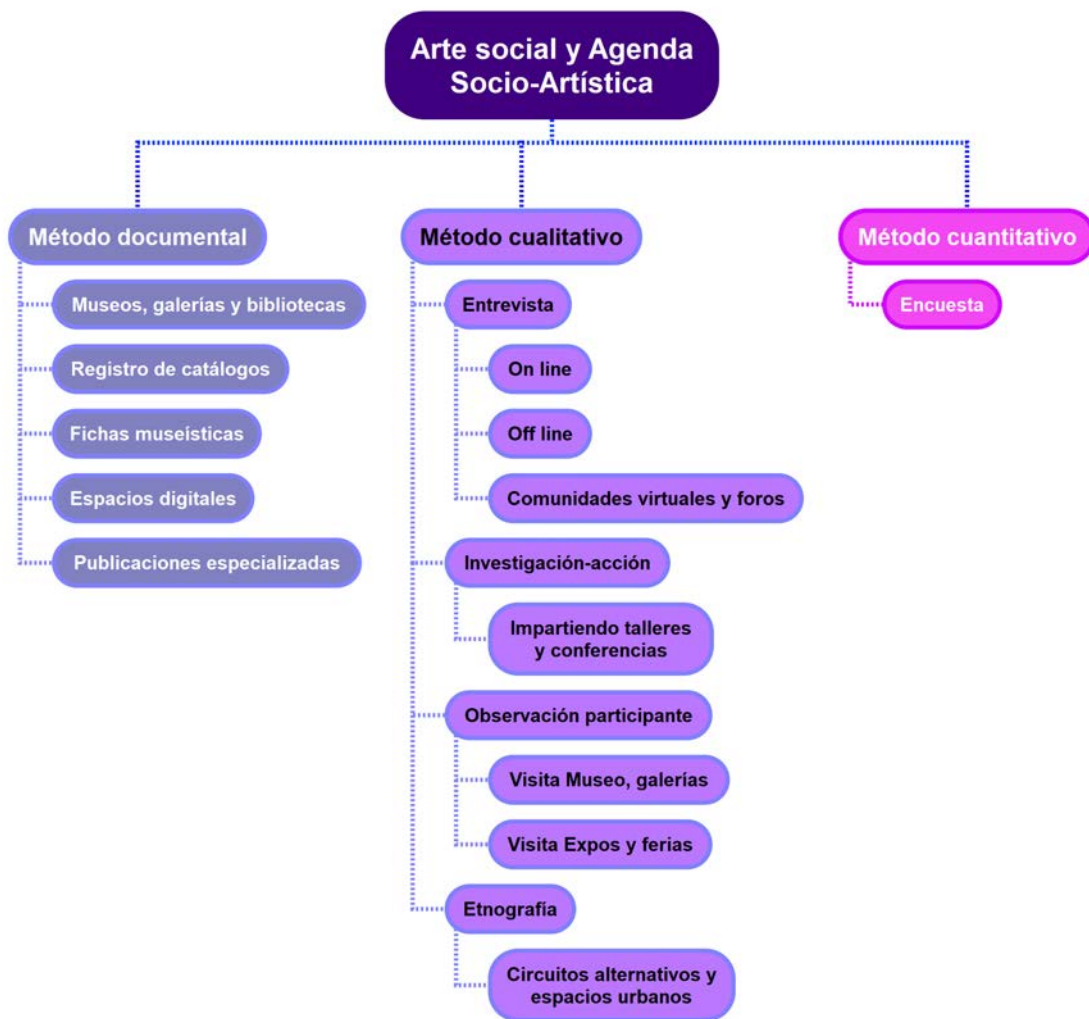


Ilustración 63: Diseño metodológico

Fuente: Elaboración propia.

La recolección de información documental permitió la elaboración de 30 fichas de artistas divididos en seis agendas sociales, la configuración del circuito artístico y la conceptualización de la *agenda socio-artística*.

Se aplicaron 25 entrevistas estructuradas a galeristas, artistas, curadores, expositores y miembros del circuito artístico.

Considerando que en México existen 120 millones de personas (este número comprendería el universo poblacional a estudiar) se supuso un 50% de heterogeneidad; se estableció un nivel de confianza del 98% y un margen de error de $\pm 5\%$. Con todo ello, y mediante el uso de una fórmula matemática, se determinó que se deberían encuestar a 542 personas.

Para garantizar la muestra probabilística de conveniencia, se emitieron -a lo largo de dos meses- 1207 cuestionarios virtuales, vía electrónica, a grupos aleatorios de usuarios en comunidades virtuales ubicadas en diversas redes socio digitales como Facebook, Twitter, Ning, a través de grupos de Whatsapp, contactos vía correo electrónico y de modo personal. Posteriormente, por efecto de bola de nieve se logró superar el número de participaciones requeridas. El tamaño de la muestra comprendió finalmente 550 personas⁶⁸. La plataforma digital empleada permitía que los usuarios iniciaran la encuesta y regresaran posteriormente a concluirla.

5.1.4. Composición psico-demográfica de la unidad de muestreo.

El arte social busca que el problema se vuelva visual, que quede expuesto al ojo público. Es decir, que la opinión pública voltee la mirada a éste, pues a veces ni los medios de comunicación, mucho menos las autoridades, les prestan la atención debida (Informante 17).

⁶⁸ Es importante hacer notar que la encuesta se entregó a 1207 personas, lo que quiere decir que 657 personas decidieron no contestarla, ya que algunos de ellos consideraron que no eran expertos en arte. Por ello, pareciera que existe una concepción *a priori*: que para opinar de arte en la actualidad hay que tener una formación sólida sobre el tema. De hecho, dentro de la encuesta hubo personas que respondieron: “no soy experto para definir algún movimiento artístico”, considerando que se requiere ser experto para hablar de arte.

La unidad de muestreo es la que se presenta a continuación. De las 550 personas que respondieron, 60% fueron del género femenino, 39% masculino y 1% se declaró intersexual.

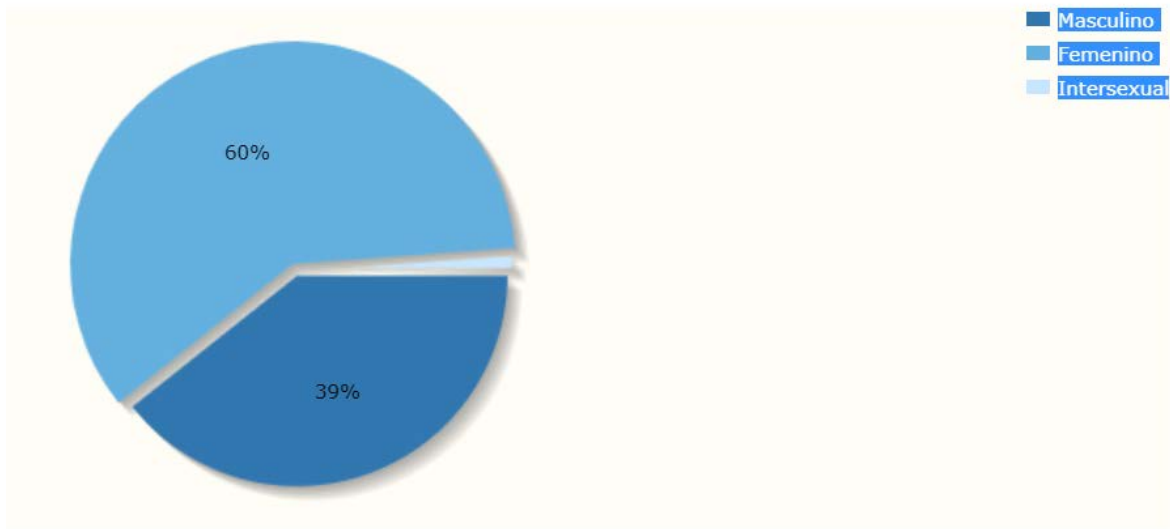


Ilustración 64: Sexo de la muestra

Fuente: Elaboración propia.

El 93% de los encuestados tenían por nacionalidad la mexicana y 7% otra, entre las que destacaban la española, argentina, venezolana, chilena, brasileña, colombiana y ecuatoriana.

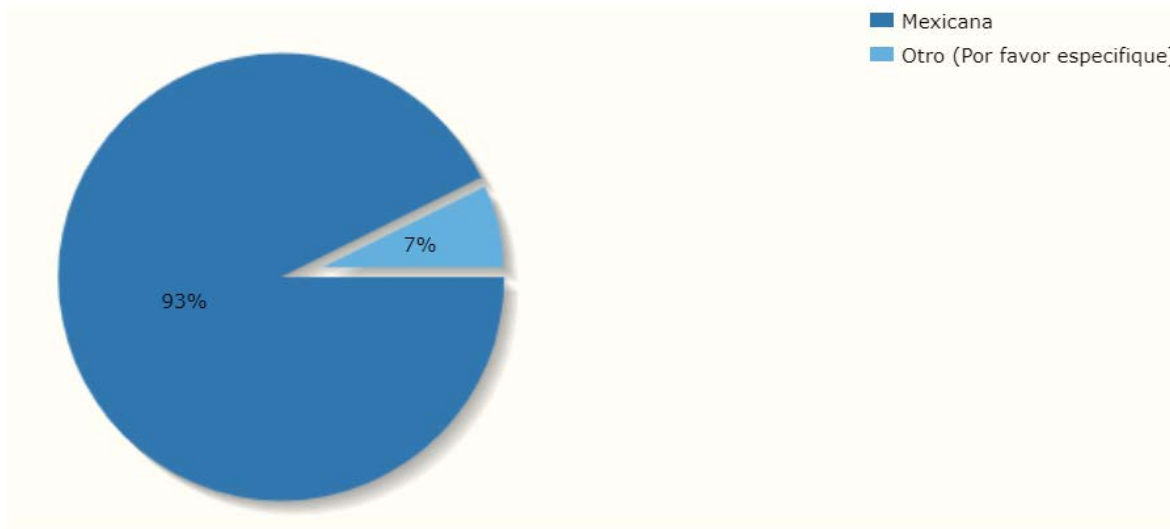


Ilustración 65: Nacionalidad de la muestra

Fuente: Elaboración propia.

Con la intención de poder contrastar las valoraciones en diversas cohortes generacionales, se dividieron en: *Generación Silente*, nacidos entre 1930-1948 (71- 89 años); *Baby Boomers*, nacidos entre 1949-1968 (entre 51-70 años); *Generación X*, nacidos entre 1969-1980 (39-50 años); *Generación Y* o *Millennials*, nacidos entre 1981-1999 (20-38 años), y *Generación Z* o *Centennials*, nacidos entre 2000-2010 (9-19 años).

15% de los encuestados se adscriben a la *Generación Z*; 43% a la *Generación Y* o *Millennials*; 14% *Generación X*; 18% *Baby Boomers*; 10% *Generación Silente*. Mayoritariamente respondieron los miembros de la *Generación Y* y *Generación Z*, que sumados a la *Generación X* abarcan el 72% de los encuestados.

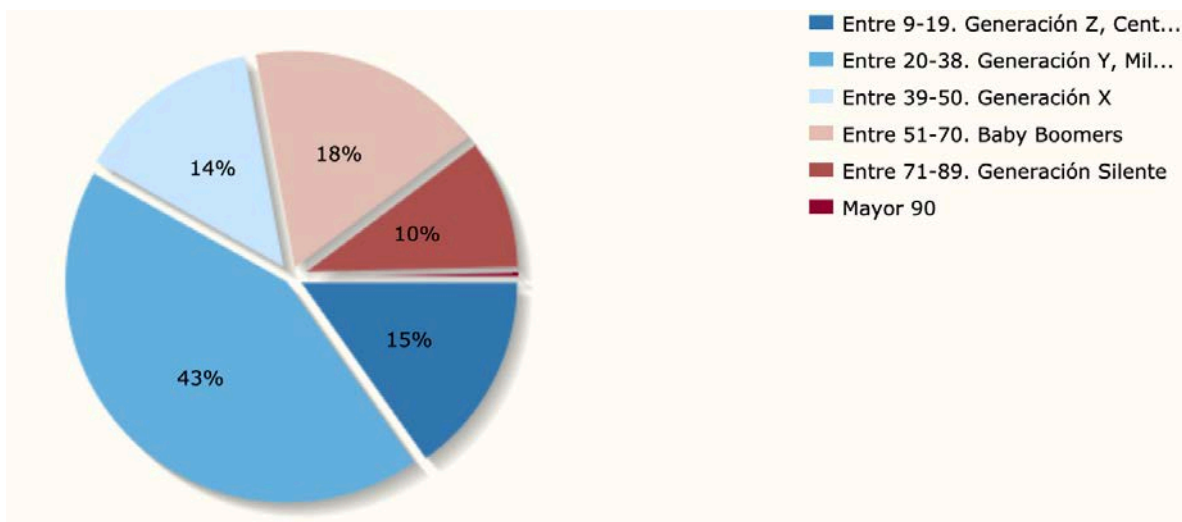


Ilustración 66: Edad de la muestra

Fuente: Elaboración propia.

Con relación al nivel educativo de los encuestados, 12% cuenta con Preparatoria, 50% con Licenciatura, 2% con Especialidad, 19% con Maestría, 15% con Doctorado y 2% expresó otro (que incluye carrera técnica, cursando licenciatura, doctorante y posdoctorado).

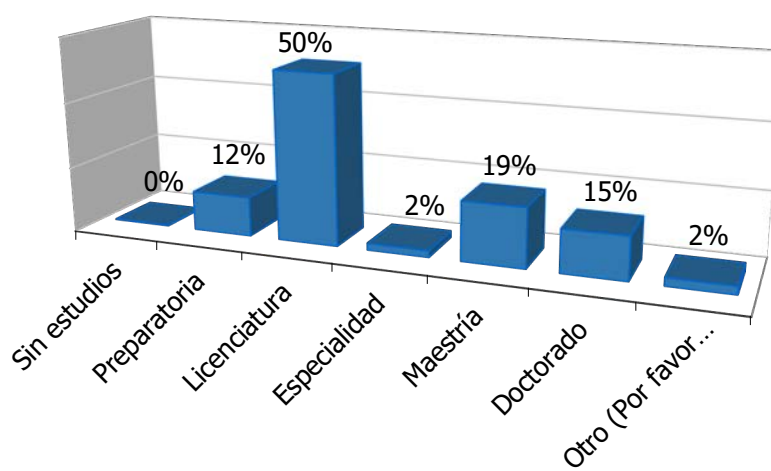


Ilustración 67: Nivel educativo de la muestra

Fuente: Elaboración propia.

En términos ocupacionales, el 5% fueron estudiantes de artes; 24% estudiantes de otras disciplinas; 5% artistas plásticos o visuales; 1% curadores; 1% críticos de arte; 2% activistas vinculados con las artes; 13% comunicadores; 5% diseñadores; 5% fotógrafos; 17% académicos; 9% investigadores y 14% otros (que comprende profesor/artista plástico, arquitecto, gestor cultural, web Publisher, mercadólogo, editor, interventor del espacio, bailarín, conservador e ilustrador, entre otros).

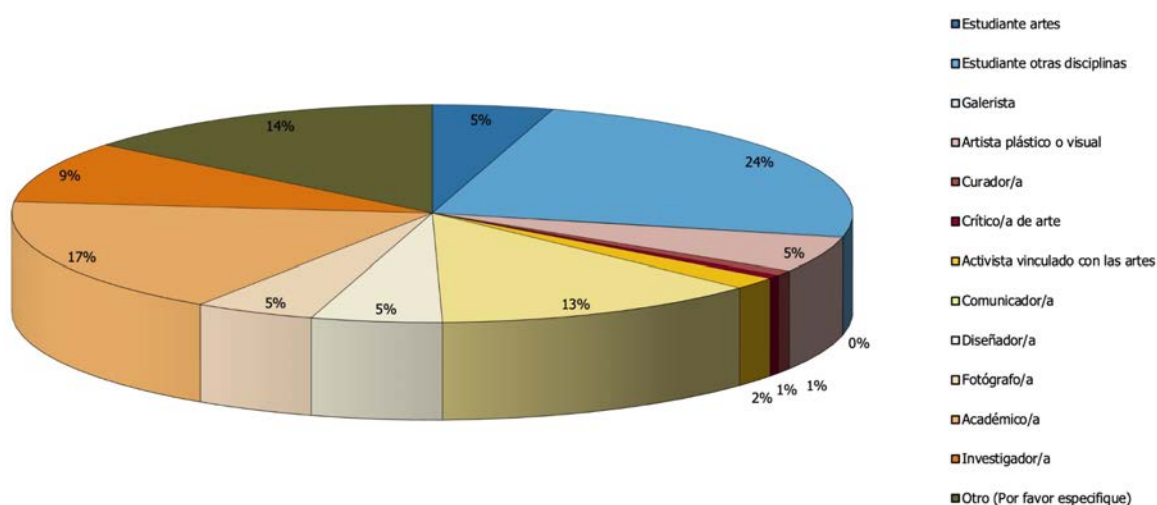


Ilustración 68: Ocupación de la muestra

Fuente: Elaboración propia.

5.2. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS: EL *ARTE SOCIAL* EN MÉXICO

El arte social plasma la pérdida de inocencia en la sociedad mexicana, pues con los años esta se ha vuelto más fácil de corromper y, por ello, más violenta (Informante 2)

Resultado de la encuesta se obtuvo que el 19% de las 550 personas consideraron que no existen tendencias y corrientes artísticas en México, lo que nos lleva a pensar que a excepción

del Muralismo (que se vende a través de los libros de historia y la educación formal como el gran aporte mexicano a la historia universal del arte) el resto de las expresiones son tomadas de las grandes tendencias europeas y estadounidenses. Esto se reafirma en las exposiciones, ferias de arte y galerías que se hacen en México, en las que el circuito promueve casi de manera homogénea la producción nacional que empatiza con las tendencias internacionales, dejando a un lado las expresiones locales. Lo cual tiende a confundir a las audiencias no vinculadas con el arte, ya que *a priori* no establecen una diferenciación entre la producción nacional y extranjera.

Positivamente, el 81% de la población encuestada considera que sí existen tendencias y corrientes artísticas propias.

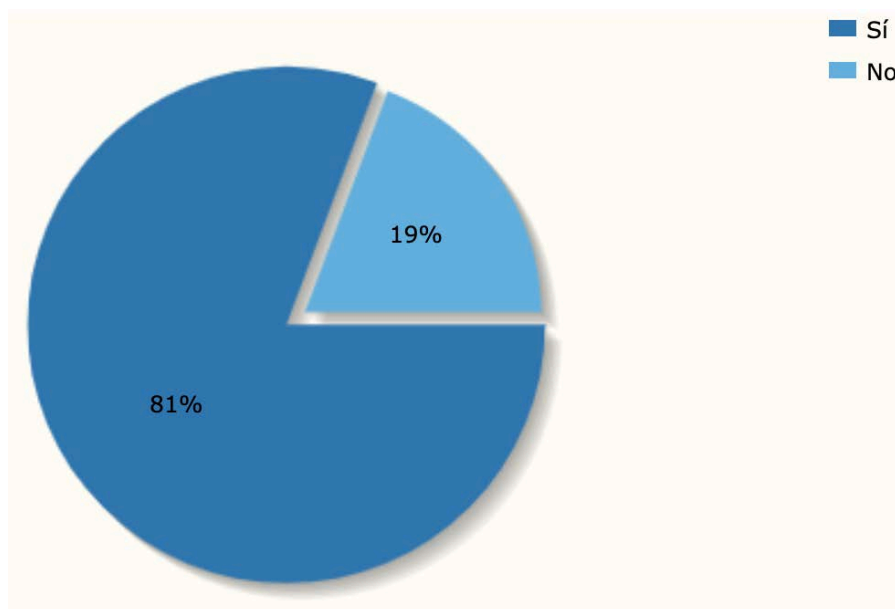


Ilustración 69: ¿Existen tendencias o corrientes artísticas en México?

Fuente: Elaboración propia.

Cuando se les pidió que destacaran los tres movimientos artísticos contemporáneos más importantes de México, señalaron las tendencias: Muralismo, Arte Urbano (*Graffiti*), *Performance*, Hiperrealismo, Ruptura, Movimientos de Fronteras, Bordado sociopolítico y

Migraciones, Indigenismo, Anticolonialismo, Nacionalistas, Étnicos o Neoindigenistas (Toledo), Arte Objeto, Arte Conceptual, Arte feminista, Arte Folclórico Mexicano, Artivismo, Gráfica mexicana, Instalación, Videoarte, Fotografía, Transtextualidad, Arte multimedia, Arte digital, Teatro Social, Arte Sonoro, Arte efímero y *Action painting*, entre otros.

Llama la atención que siguen vivos en el imaginario y en la producción artística mexicana los movimientos que surgieron en las primeras y segundas vanguardias del siglo XX, como Muralismo, Surrealismo, Dadaísmo, Cubismo, Fauvismo, Estridentismo, Antidualismo, Expresionismo, Modernismo, Arte Abstracto, Arte Pop, Transvanguardias, Posmodernismo, Minimalismo, entre otros.

Es de destacar la verbalización de uno de los entrevistados, quien señala muy acertadamente en función a las respuestas: “desde los años 70’s distingo una búsqueda de individualidad. No una sola tendencia o corriente como tal. Podría haber referencias del modernismo, del muralismo y de la ruptura”, ya que curiosamente es el Muralismo el movimiento artístico que consideran como la principal tendencia del arte contemporáneo en México, seguido del *Graffiti*, las Pintas y la intervención de espacios públicos, que son una extensión contemporánea del mismo.

Otro punto a destacar es la inclusión de otras disciplinas como la literatura, la danza, la música o el teatro dentro de la concepción del arte contemporáneo. Esto responde a la alta vinculación que tuvieron los artistas de dichas disciplinas entre sí, generando una hibridación expresiva propia de la región.

5.2.1. La producción artística mexicana.

He visto arte social en espacios públicos, justamente porque me da la impresión que no es muy cómodo para los criterios del arte institucionalizado. (Informante 24).

Con relación a la vastedad de la producción artística mexicana, los encuestados respondieron en casi un 47% de vasta a muy vasta; 31% normal y un 21% de poco vasta a nula. Proporción que concuerda con las temáticas sociales que aborda el arte mexicano, cuando afirman que 49% va de vasta a muy vasta; 28% normal, y 24% de poco vasta a nula. No obstante, no es menor el 24% que considera que existe todavía un área de oportunidad para el tema social en el arte.

	Muy vasta	Vasta	Normal	Poco vasta	Nula
<i>¿Cuán vasta es la producción artística en México?</i>	18%	29%	31%	20%	1%
<i>¿Cuán vasta es la producción artística que aborda temas sociales en México?</i>	12%	37%	28%	23%	1%

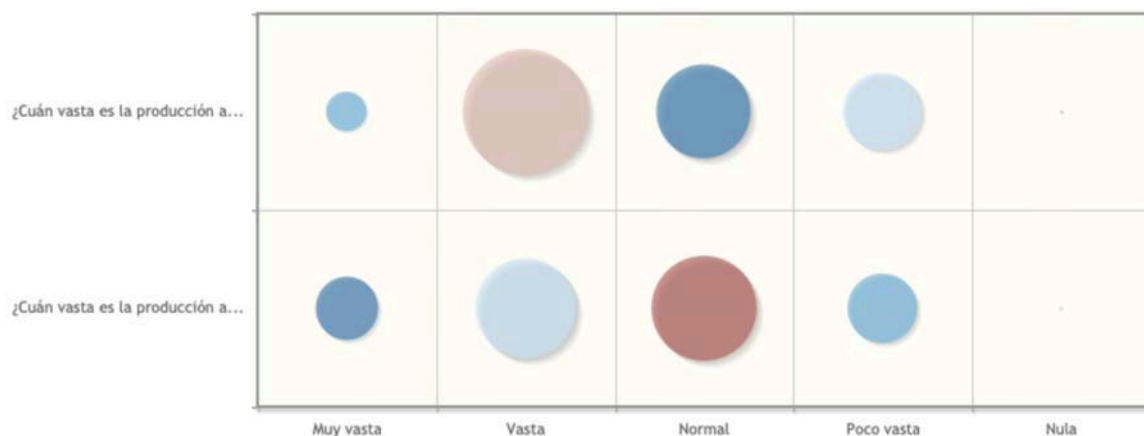


Ilustración 70: Producción artística mexicana

Fuente: Elaboración propia.

Desde la perspectiva de las audiencias y los consumidores, pese a que afirman que existe una producción vasta, tanto de arte como de *arte social*, cuando se les cuestiona si consideran que existe una agenda social en el arte las opciones se dividen drásticamente 50-50%.

Esto se enfatiza cuando se les pregunta dónde recuerdan haber visto el arte social. 34% dice haberlo visto en ferias, exposiciones, galerías o museos del tipo: MUAC, MUCA, Carrillo Gil, Jumex, Museo del Chopo y Museo Memoria y Tolerancia; mientras que el 33% asegura no haberlo visto en los espacios formales.

Un 33% mencionó espacios alternativos: expresiones efímeras, el Túnel itinerante del Museo Memoria y Tolerancia, en un espacio Universitario, Facebook, encuentros culturales, Embajadas, camiones, intervenciones en espacios públicos; en su mayoría en las plazas públicas, exposiciones callejeras.

Ante la percepción de los encuestados referente a las temáticas sociales más abordadas por los artistas mexicanos, consideran los tópicos de pobreza (77%), desigualdad (71%), violencia de género (65%), migración (52%), feminicidios (51%), narcotráfico (44%), exclusión de los pueblos originarios (43%), violencia de Estado (39%) y discapacidad (9%).

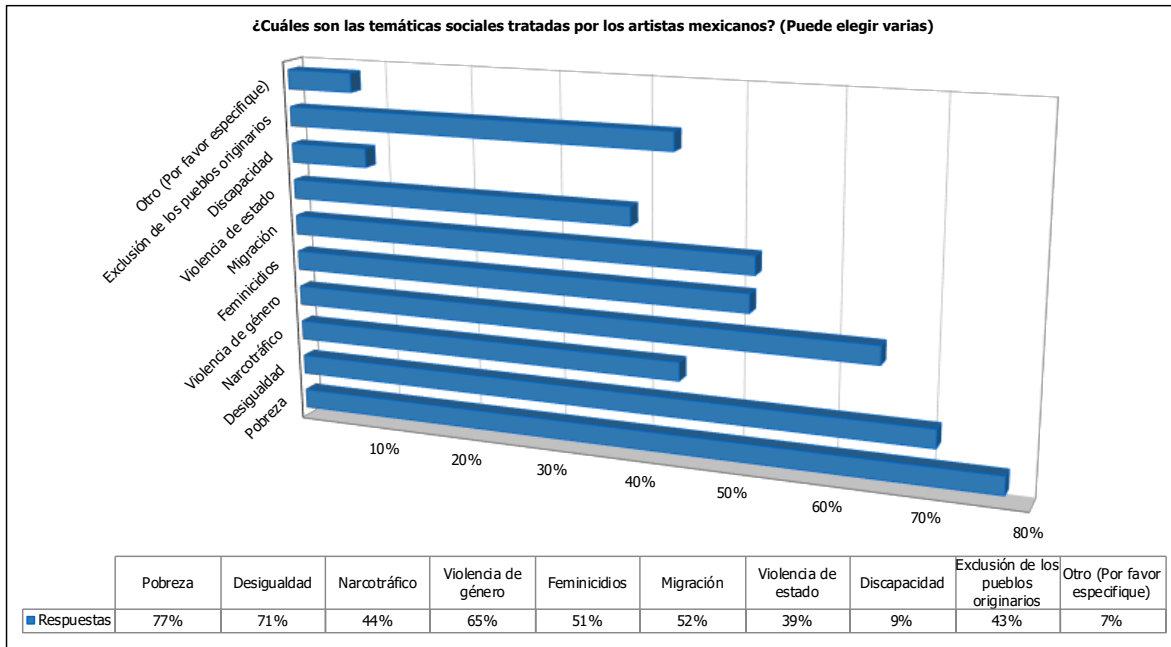


Ilustración 71: Temáticas sociales tratadas por los artistas mexicanos

Fuente: Elaboración propia.

Otras temáticas identificadas como propias de los artistas mexicanos fueron: clasismo, nacionalismo, exaltación de la mexicanidad, las raíces, lo indígena, el medio ambiente, la ecología, diversidad sexual, preservación, gentrificación, concientización sobre enfermedades graves, globalización, consumismo, feminismo, exploración de la identidad, movimientos obreros, luchas políticas y de clase, delincuencia, entre otras.

Cuando se les preguntó el nombre de al menos tres artistas que tratan temáticas sociales en sus obras, los mencionados fueron: 21% Diego Rivera; 15% David Alfaro Siqueiros; 9% Francisco Toledo; 8% Frida Kahlo; 6% José Clemente Orozco; 4% Gabriel Orozco; 3% Minerva Cuevas, Teresa Margolles y Rufino Tamayo; 2% José Guadalupe Posada, Mónica Mayer, Betsabeé Romero, José Chávez Morado y Juan O 'Gorman; 1% Daniel Lezama, Rafael Lozano-Hemmer, Rafael Cauduro, Damián Ortega, Javier Téllez,

Lorena Wolffer, Abraham Cruzvillegas, Carlos Aguirre, Graciela Iturbide, Leopoldo Méndez, María Izquierdo y Pedro Reyes.

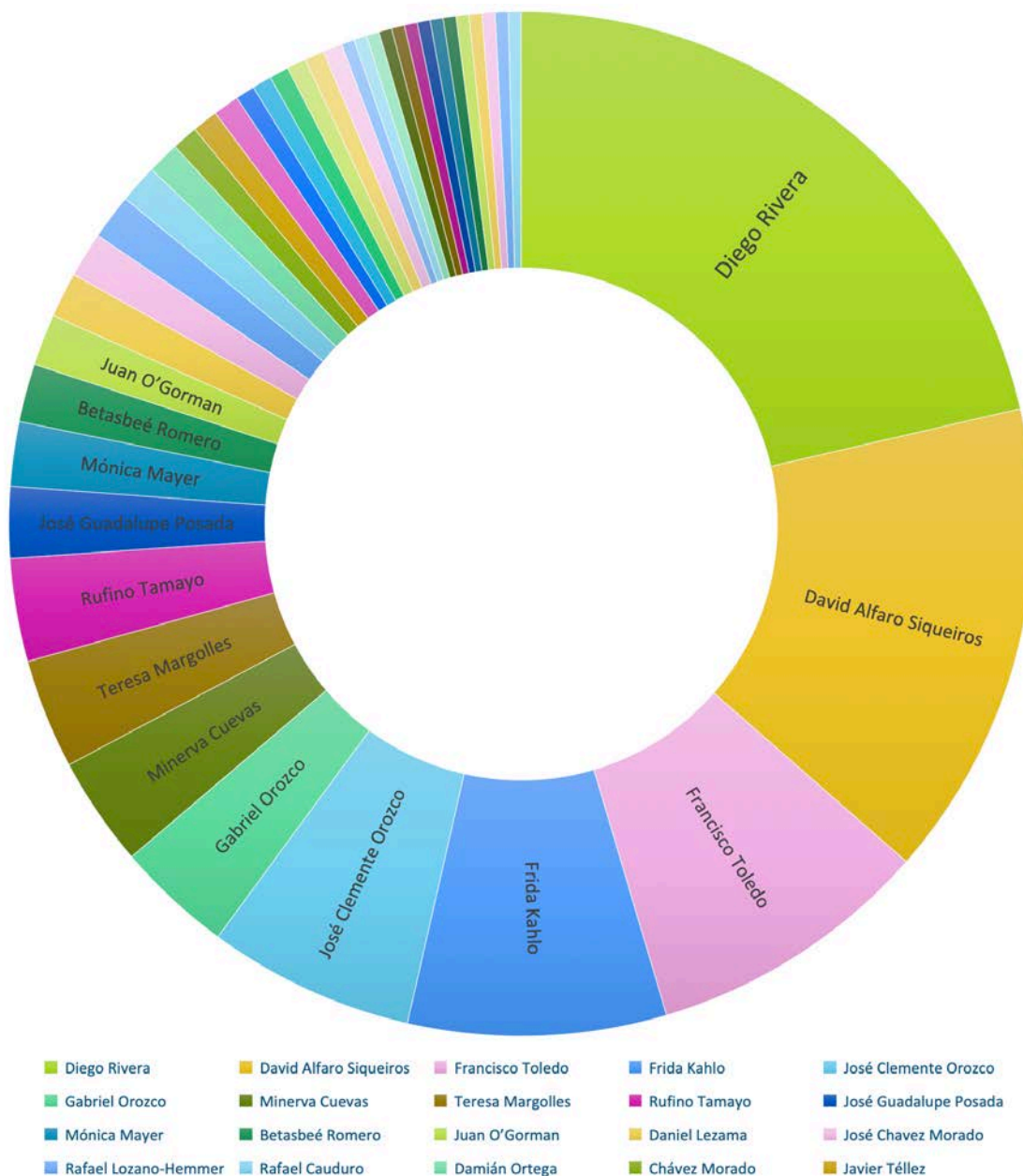


Ilustración 72: Artistas mexicanos que trabajan temas sociales en sus obras

Fuente: Elaboración propia.

Cabría mencionar que existe una lista de artistas contemporáneos mencionados, pero cuya representación estadística fue muy baja y poco significativa. Algunos autores recordados fueron: Dr. Lakra, Nahúm B. Zenil, Pedro Valtierra, Alejandra “La Bala” Rodríguez, Erika Harrsch, Felipe Ehremberg, Fuentes Rojas, entre otros.

De los trece artistas más recordados, tan sólo cinco de ellos están ubicados en la categoría de contemporáneos, de los cuales cuatro han abordado alguna temática social en su obra.

Al igual que cuando se les preguntó sobre los movimientos artísticos más recordados, aquellos que más han impactado, y los que han generado una voz propia, son el movimiento muralista y sus tres principales representantes: Rivera, Siqueiros y Orozco. No es de extrañar que también sean los artistas más recordados y, en muchos casos, los únicos identificados como artistas sociales mexicanos. Lo cual no es un hecho casual, dada la gran campaña en medios de comunicación y espacios de formación por la que los ubicaron como la iconografía mexicana del siglo XX.

5.2.2. Finalidad y utilidad del *arte social*.

El fin del artista social es evidenciar una serie de elementos de la realidad que nos resultan incómodos o que pasan desapercibidos porque están culturalmente normalizados. A veces también presentan propuestas de transformación (Informante 1).

Cuando se les preguntó a los encuestados sobre la finalidad del artista que trata problemáticas sociales en su obra, las respuestas oscilaban mayoritariamente entre concientizar, visibilizar y denunciar.

No obstante, vale la pena puntualizar que existe una gran claridad por parte de las audiencias sobre la finalidad última del artista. Por el tipo de trabajo que se encuentran realizando, señalan que la teleología del artista es: “informar, denunciar y despertar a la sociedad”; “externar su enojo o frustración con la desigualdad”; “dar voz a los que no pueden expresarse”; “hacer visible lo que la sociedad por razones culturales o prejuicios no ve”; “sensibilizar y hacer importante un hecho”; “generar conciencia para el cambio social”; “manifestarse”; “provocar y mover emociones”; “alimentar la identidad”; “dar un punto de vista estético de lo que sucede”; “confrontar a la sociedad con su realidad”; “hacer activismo”; “reflexionar sobre la cotidianidad y ofrecer una versión distinta a la oficial, sobre una problemática”; “manifestarse de forma pacífica y de forma individual”; “protestar contra el estado[sic]”; “hacer un llamado a la ciudadanía y a las autoridades”; “socializar la realidad y llevarla al diálogo”; “participar socialmente”; “crear empatía entre la población para hacer más equipo en la solución de un problema”; “generar un puente que conecte distintas realidades”; “hacer un registro histórico-social”; “colaborar con comunidades específicas en el abordaje colectivo de problemas”, y “sobreponer la dignidad de la persona humana sobre la injusticia”.

Llamaron la atención aquellos comentarios que señalaban, desde una posición crítica, que el artista también busca con estas manifestaciones artísticas darse a conocer y auto promocionarse, hacer del arte una herramienta de trabajo colectivo, hacer negocio con temas de moda y/o políticamente correctos, y aparentar ser virtuoso por su “preocupación social”, entre muchos otros objetivos.

El artista plasma en sus obras (a veces sin querer, otras conscientemente) el contexto histórico y social en el que vive. Es una denuncia de su tiempo y una ventana al pensamiento y vivencias de esa generación (Informante 13).

La finalidad de los artistas está íntimamente ligada a su posición ideológica y política, de ahí que se le preguntó a los encuestados si los artistas que trabajan temáticas sociales deben ser forzosamente militantes o activistas.

Un 74% respondió que no, afirmando: “las temáticas sociales no necesitan banderas”; “no se necesita ser activista para visibilizar una causa social”; “ser activista les lleva a perder objetividad”; “el arte no se puede subordinar a la creación de la realidad”; “para tener libertad de panorama”; “el uso de arte como herramienta política puede transgredir la naturaleza del arte mismo”; “deben enfocarse en el arte aunque la temática evidencie un problema”; “el artista aborda temas de interés personal aunque se relacionen con cuestiones sociales”; “tener creencias no significa estar dentro de un movimiento”; “el arte cuando es propaganda pierde su esencia”; “el arte implica libertad”; “puede dar su punto de vista sin ser militante”; “visibilidad y reflexión se consigue sin necesidad de militancia o activismo”; “militar en un movimiento tiende a ver sólo una perspectiva de la realidad”; “parcializa la mirada”; “Puede serlo como un complemento a su obra y a los temas que denuncia y manifiesta en si trabajo, pero también lo puede hacer de otras formas como la difusión en redes sociales o la exposición de su obra, puede tener sensibilidad [sic] pero su trabajo no está condicionado”; “no es necesario pertenecer a un colectivo para comprometerse con la causa”; “un activista es alguien preocupado por su entorno, pero no necesariamente es militante”; “no aunque crear una obra es asumir una posición” [sic]; “militante o activista, su obra podría influenciar en la

opinión del espectador. En cambio si lo pinta de manera digamos neutra, el espectador tendría su propio criterio” [sic]; “porque muchas veces plasmar una idea o una representación de la realidad no es una forma de luchar, sino solo de decirla”; “el activismo es incompatible con la estetización del circuito artístico. Pueden ser actividades paralelas pero no asumirse como una misma labor”.

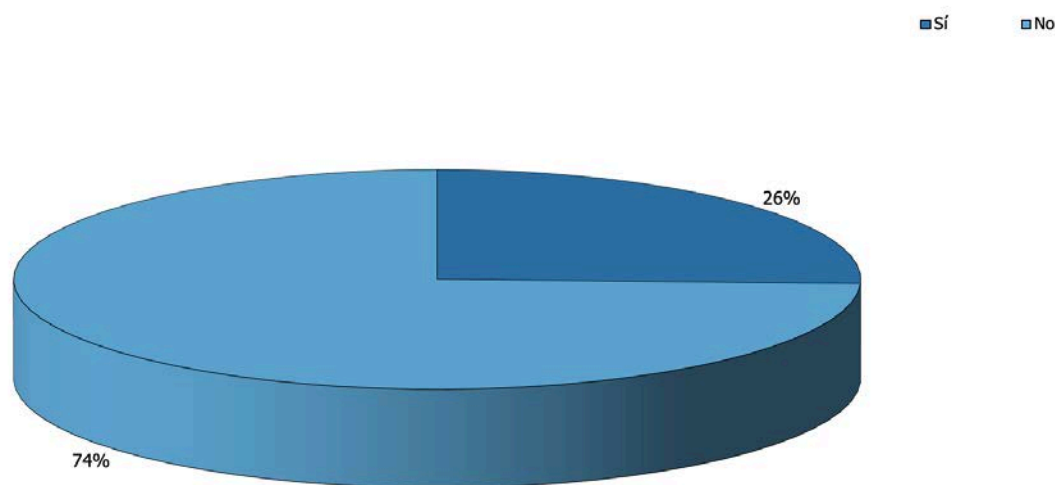


Ilustración 73: Artistas militantes o activistas

Fuente: Elaboración propia.

El artista hace arte, militar es un trabajo que exige toda la atención al igual que el arte, creo que son actividades complementarias, pero no necesariamente se desarrollan a la par (Informante, 16).

26% de los encuestados que contestaron que sí ratificaron aspectos como: “que el arte social en sí mismo es una forma de activismo”; “su arte es una forma de lucha”; “su experiencia directa con los temas termina filtrándose en su obra, como temática o inspiración”; “su arte es una propuesta en sí pero no van a veces más allá” [sic]; “implica

compromiso con una causa”; “las convicciones causan más impacto”; “en su arte está el compromiso”; “si hay un espíritu de denuncia se es activista de manera automática”; “la implicación da perspectiva y profundidad al problema”; “el verdadero artista se compromete con lo que piensa y actúa en consecuencia”; “la militancia permite hacer un frente común”; “nadie que no se manche el blanco plumaje puede hacer algo que realmente denuncie”; “implicarse lo lleva a conocer mejor la problemática y a apegarse a la realidad”; “con su ejemplo demuestra su ideología”; “debe dar continuidad a su trabajo”; “hacer obra política-social es una responsabilidad, no sólo con la comunidad artística sino también con el pueblo”; “el artista debe ser activista para ser un crítico [sic] activo del poder y los partidos políticos”; “no es que DEBA serlo, pero sus convicciones podrían ser fortalecidas si trabaja en colaboración con quienes luchan por la misma o semejante causa que expresa en su obra”.

Es destacable que una gran mayoría enfatizó la necesidad de que los artistas sean coherentes, pero mantengan neutralidad en su producción.

Desde el arte no debe ser militancia, el artista es libre, pero la obra sí milita, esta dicotomía la sociocultura no la separa, ese es también un problema social (Informante 12).

5.2.3. Efectividad del *arte social*.

Pese a que la agenda social ha estado presente en la mayoría de los movimientos artísticos hasta el siglo XX, en las últimas décadas el componente social ha generado una nueva agenda al margen de tendencias y expresiones oficiales, creando sus propios espacios y narrativas. Ante este escenario, vale la pena soltar al aire la pregunta ¿qué se logra con ello?

Hay quienes dicen que el arte social sirve para tirar muros y barreras; otros dirán que tiene el poder para hacer, pero sólo produce un cambio estético. Los optimistas afirman que logra hacer ruido y, por ende, conciencia desde un punto de vista distinto; los pesimistas dirán que no logra nada, que sólo es una corriente más de trabajo. Lo que es un hecho, es que la denuncia artística requiere mucha inteligencia, una visión global, pero sobre todo coherencia.

Por ello, ya que uno de los principales objetivos de la presente investigación es conocer el alcance que tiene el *arte social* y si es capaz de modificar el contexto en el que pretende incidir, se preguntó si se considera útil y efectivo el *arte social* para cambiar algún aspecto de la realidad, a lo que 83% de los encuestados respondieron positivamente, afirmando: “ayuda a sensibilizar y crear conciencia”; “el arte puede hacer que los espectadores modifiquen su apreciación del entorno y genere en ellos compromiso social”; “al evidenciar los problemas sociales incita a la reflexión y acción”; “aborda la realidad desde una perspectiva crítica, estética y personal”; “el arte es seductor y por lo tanto puede atraer miradas y también recursos que beneficien la causa”; “puede construir nuevas realidades y marcos de pensamiento para impulsar la acción social”; “además de difundir, profundiza y transmite algún conocimiento, podría crear más empatía por parte de la sociedad”; “pone en la agenda social problemáticas que han sido invisibilizadas”; “se le presta más atención que a algún noticiero”; “puede activar distintos pensamientos en el espectador que posiblemente se pueden ver reflejadas en acciones que cambien esa problemática”; “es la mejor manera de llegar a la mayoría”; “es un medio que llega a la psique de los espectadores”; “es uno de los principales medios en los que la información del país sale al mundo”; “contribuye a humanizar al ser humano”; “Por su alcance a personas con dinero. El dinero puede y debe generar un cambio”.

De todas las respuestas que expresan de forma positiva la utilidad y efectividad del *arte social*, la mayoría de ellas aluden a su efecto concientizador y sensibilizador como impulsores de otros hechos que podrían generar cambios de mayor envergadura en la sociedad.

Sin arte social no hay narrativa del entorno social, político, económico y cultural; es vital para cualquier sociedad (Informante 9)

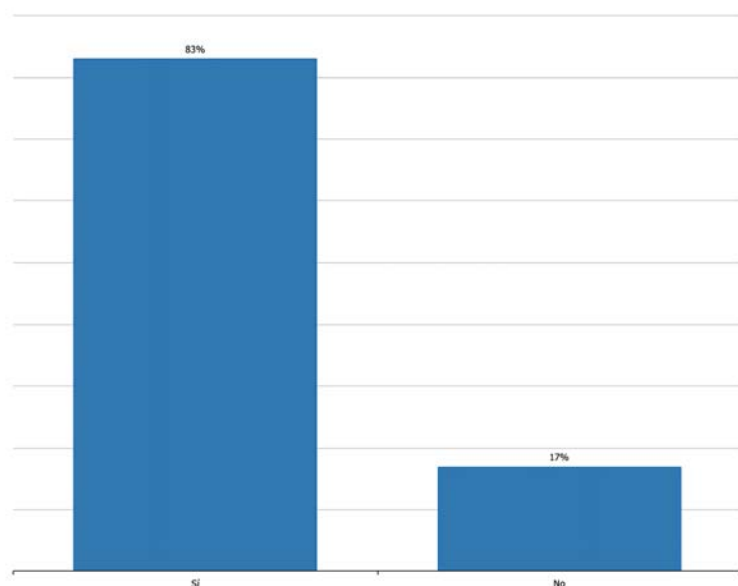


Ilustración 74: ¿Es útil y efectivo el arte social para cambiar algún aspecto de la realidad?

Fuente: Elaboración propia.

El arte social no es una acción directa, es darle vueltas a una situación sin hacer nada práctico, nada palpable (Informante 23).

En cuanto a la negativa del impacto del *arte social*, un 17% de los encuestados negó la posibilidad de cambio, por lo que no creen que sea útil y efectivo para incidir en algún aspecto de la realidad social, expresando: “ningún campo del saber y hacer humano puede,

por sí solo, hacer un cambio, a la vez que todos pueden colaborar”; “el arte no cambia la realidad. Puede, sí, contribuir a que las personas quieran cambiarla”; “su campo de acción es limitado espacio-temporalmente”; “inspira, pero no es suficiente”; “dudo que los murales de Cauduro estén deteniendo a los corruptos o que el "anti-monumento" feminista frente a Bellas Artes detenga los asesinatos de mujeres en el país”.

El motivo mayoritario dado para justificar la inutilidad y efectividad del arte como agente de cambio en la sociedad fue que solo sirve para **generar conciencia**. Paradójicamente, el mismo acto de **generar conciencia** es lo que la mayoría afirmó como el principal detonador de los cambios sociales. Por lo tanto, podríamos afirmar que este concepto es, en sí mismo, una paradoja.

Aunque politólogos como Héctor Villarreal se lanzan al extremo afirmando:

La muerte del arte se comprueba en que, con excepción, quizá, de la música popular, el arte no convoca, no moviliza, no concientiza, y si acaso llegara a hacerlo, no transforma. Ni en la Procuraduría General de la República ni en la Secretaría de Gobernación ni en la Presidencia de la República ni en la bolsa de valores ni en el Cártel de Juárez se preocupan por una exposición fotográfica u otro *performance* más para el autoconsumo de un grupito progre, así sean expuestos en el Metro o en el Zócalo. Mucho menos por un “mini-rave” o “mega-rave”. Al contrario, las dependencias gubernamentales federales y estatales auspician la exhibición del arte de protesta contra el feminicidio como una muestra de su compromiso y del empeño en que se haga justicia. Los artistas participan de esta simulación en tanto aceptan esos espacios para llevar a cabo en ellos su propia catarsis, como una manera de decir públicamente: “Estoy haciendo algo para que esto se resuelva” (Villarreal, 2016).

La percepción de los encuestados es que el arte sí es útil y efectivo para cambiar algún aspecto de la realidad social.

El arte es una herramienta que nos permite manifestarnos de forma pacífica, por lo que un artista puede hacer una obra con temática social y darla a conocer, ya sea en una galería, red social o feria de arte y regresar a su estudio, o además de promover su obra ser un activista (Informante 24, Artista).

5.2.4. Arte y transformación de la realidad.

No recuerdo un proyecto artístico que haya cambiado la realidad en concreto, pero el conjunto de expresiones artísticas acerca de diversas problemáticas sociales ha ayudado a lo largo de la historia a visibilizar, concienciar y tomar medidas para paliar o solucionar los problemas. Pondría como ejemplo la música, que en el siglo pasado llegó a tener un género dedicado a ello: la canción protesta (Informante 21).

En términos idílicos, el arte es concebido mayoritariamente por las audiencias como un agente transformador de la realidad social; sin embargo, cuando se les preguntó si recordaban algún proyecto artístico que haya conseguido modificar algo la respuesta mayoritaria era No (64%).

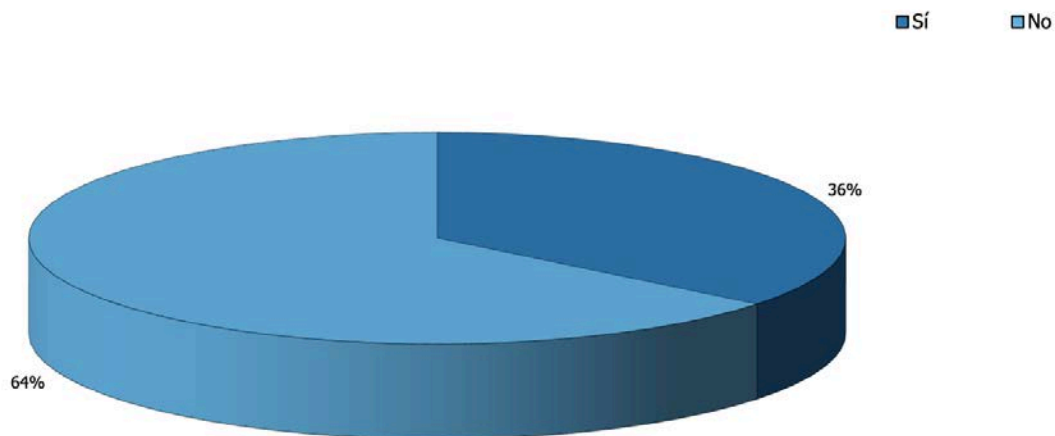


Ilustración 75: ¿Recuerdas algún proyecto artístico que haya conseguido modificar la realidad?

Fuente: Elaboración propia.

Para empezar, creo que el cambio social no es medible en lo inmediato, no es posible saber en qué medida influye sobre la realidad porque la realidad puede entenderse como la manera de pensar de alguien, o de un grupo, no sólo como la solución plena de una problemática. Y la influencia depende, de nuevo, de qué entendamos con modificar la realidad. Sí hay proyectos y acciones que son capaces de incidir en partes de la realidad, y lo han hecho de modo puntual (Informante 14).

La negativa de los encuestados está vinculada principalmente con la medición del impacto directo de las artes en el entorno. Varias de las verbalizaciones puntualizan: “sólo la música y el cine lo logran”; “su impacto se queda en la visibilización y sensibilización de la problemática y en la toma de conciencia de algunos cuantos”; “el arte social al emplear expresiones sórdidas e individualistas no logra impactar a la mayoría”; “quizá en otros lugares del mundo sí lo logra pero no en México”; “los procesos creativos impactan individualmente y en ocasiones a pequeños grupos, pero el arte en sí mismo no cambia la realidad”.

Las expresiones audiovisuales, a juicio de los encuestados, logran un impacto mayor que las artes plásticas y visuales, mencionando en primer lugar la música, el cine y los documentales. Esto por ser expresiones artísticas de mayor alcance para las audiencias versus las artes plásticas, que implican que el espectador sea quien recurra a ellas. Esto podría dar respuesta a que Diego Rivera y los muralistas sean los artistas sociales de mayor impacto y recordación, debido a la alta difusión y producción transmedia que ha dado a conocer su obra y vida privada.

Quizá el problema mayor es que no existen indicadores de medición del impacto social de una obra más allá del alcance percibido, reduciendo nuevamente su efecto a toma de conciencia y sensibilización.

El arte social no soluciona los problemas en lo inmediato como una relación de causa-efecto, sino abona, junto con otra serie de evidencias, a mover a las políticas públicas (Informante 20).

Aun cuando el Sí al efecto del arte en lo social se reduce a un 36%, los espectadores logran captarlo a largo plazo, identificando incluso efectos a corto y mediando como los realizados por Francisco Toledo, que logró retardar la entrada del maíz transgénico a Oaxaca; el Tendedero de Mónica Mayer, que colocó la violencia de género en la agenda pública; el movimiento de Cine en las calles en Venezuela, que permitió a las habitantes del barrio dar cuenta de sus condiciones de pobreza; los proyectos de *graffiti* de Arte 9 en Querétaro, que reconstruyeron el tejido social a través de la intervención artística del barrio marginal; las Guerrilla Girls, que denunciaron el papel de la mujer dentro de la historia del arte; Ivaginarium, que creó conciencia sobre la sexualidad en la juventud y rompió tabús sobre la vagina y la sexualidad femenina; el mural de Rafael Cauduro en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la Ciudad de México, que se convirtió en un referente que incita a quienes trabajan en dicha corte a buscar la justicia mediante la ley, el cual es un tremendo recordatorio de la alarmante situación en México en términos de crimen organizado; la arquitectura de Ramírez Vázquez o de Barragán, que con su nuevo urbanismo crearon marcos de convivencia distintos y proyectaron las culturas autóctonas frente a modas importadas.

Como se puede ver, el cambio logrado por el arte se da cuando se implica a la comunidad y se expresa ganando espacios de representación, sensibilizando a la población, generando actos de inclusión y dando voz a los más desfavorecidos.

Mucho se ha hecho sobre los desperdicios de basura, el caso de Blázquez, no es el único, pero el tratamiento constante del tema en muchas obras de artistas jóvenes ha empezado a generar un cambio en la población, empezamos a ver personas en las playas que recogen basura por iniciativa propia, personas que llevan sus propias bolsas para la compra en supermercados, programas de reciclaje de basura en escuelas (Informante 4).

Pese a que 6 de cada 10 encuestados no recordasen un proyecto de naturaleza artística y social que lograra modificar la realidad, 9 de cada 10 opinaron que deben seguir generándose y fomentándose este tipo de expresiones artísticas.

Hoy, más que nunca, la población mexicana necesita de estímulos que fomenten su sensibilidad y su actitud crítica. El hecho de ver fotografías de los terribles siniestros que ocurren en la actualidad normaliza la violencia y fomenta una actitud de indiferencia (Informante 9).

Entre las razones expresadas avalando el *arte social*, se expresa: “es necesario que se fomente el pensamiento crítico, la participación colectiva, el pensamiento común, el trabajo participativo, y que el arte pueda formar parte de ello”; “ayuda a que podamos comprender a las víctimas”; “porque humaniza al hombre contemporáneo que convive con una

cotidianeidad desnaturalizada”; “porque el arte puede cambiar vidas”; “porque ‘más allá de la denuncia’ es arte”; “porque el arte educa”; “porque hay palabras que no pueden expresarse hablando”; “da mensajes a las generaciones futuras”; “el arte en el espacio público llega a todos los públicos y ayuda a comprender mejor una problemática”; “ayuda a reforzar la memoria histórica de las distintas culturas”; “ayuda a reducir la ignorancia sobre un tema”; “genera inclusión, empatía y tolerancia”; “tal vez no genera cambios inmediatos pero sí transformaciones pacíficas que son las más adecuadas para prevenir violencia y convivir reconociendo las diferentes maneras de ser”; “porque las causas injustas [sic] necesitan ser difundidas”; “en el futuro será un documento de interés”; “ayuda a mejorar la sociedad poniendo en marcha todos los dinamismos que suscita el arte”.

Con mayor generación, fomento y, especialmente, difusión es posible que las intervenciones que produce el arte social se tornen realmente cotidianas y así provoquen la construcción de referentes motivadores del cambio y la transformación social (Informante 3).

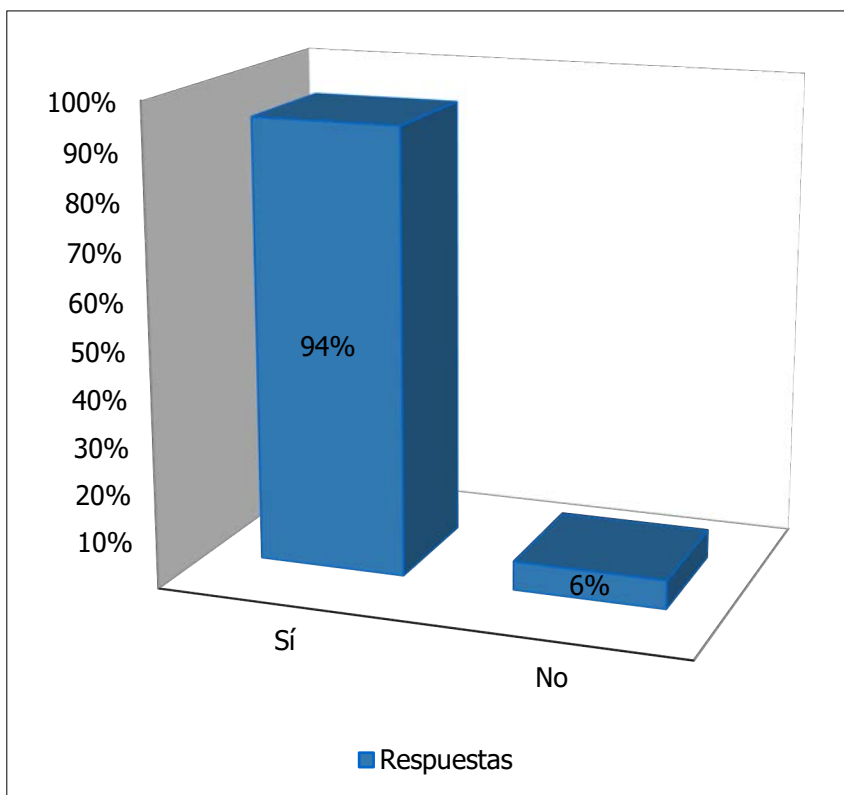


Ilustración 76: ¿Cree que es necesario que se siga generando y fomentando el arte social?

Fuente: Elaboración propia.

El arte no solo abona a la acción, sino moviliza la comprensión y hace ver aspectos de las problemáticas que solo se pueden apreciar a través del arte (Informante 6).

5.2.5. La agenda socio-artística como la nueva iconografía.

El panorama artístico en el México contemporáneo, al margen del circuito comercial, tiene en común el uso de multiplicidad de tendencias estéticas y narrativas, así como tratamientos temáticos de problemas que aquejan al país. Por lo que podemos afirmar que es un arte de naturaleza ecléctica (heredada del siglo anterior) inspirado profundamente por las problemáticas sociales.

Las técnicas y medios empleados más reconocidos por los espectadores⁶⁹ en la plástica social son: pintura 83%, fotografía 82%, vídeo 51%, escultura 46%, *performance* 38%, arte objeto 34%, instalación 29%, videoinstalación 17%, grabado 19%, *collage* 18%, esténcil 12% y otras técnicas 10%. Dentro de los otros medios destacan el empleo de nuevos medios, *graffiti*, arte sonoro, documental, televisión, música, ilustración, soportes híbridos, teatro, arquitectura y diseño gráfico.

Por lo que se percibe, siguen dominando técnicas tradicionales como la pintura y la escultura, lo cual podría deberse a que el arte sigue exhibiéndose predominantemente en espacios formales y a la gran influencia que sigue teniendo el Muralismo en la estética mexicana y la conciencia colectiva.

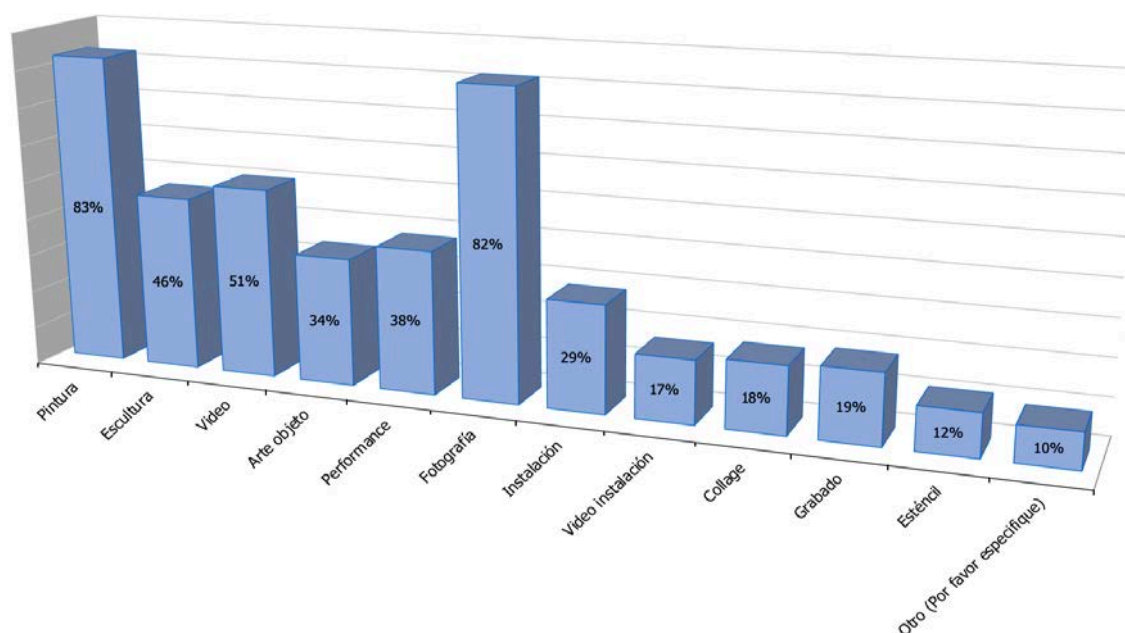


Ilustración 77: Técnicas y medios más utilizados en el Arte Social

Fuente: Elaboración propia.

⁶⁹ A los encuestados se les permitió elegir varias opciones.

Llama la atención el reconocimiento de otras técnicas formales, como la fotografía y el vídeo, que se han arraigado entre los creadores mexicanos por haber sido empleadas en la difusión de la identidad nacional desde inicios del siglo XX.

Tal mezcla estilística y temática hace que muchas de estas obras sean reconocibles como los nuevos símbolos e íconos de la cultura mexicana (ejemplos: narcotráfico, lo indígena, lo prehispánico, los altares de Día de Muertos, la estética de guerrilla post revolucionaria, etcétera).

Ahora bien, cuando se les preguntó a los espectadores si reconocen una tendencia iconográfica, simbólica y de apropiación de materiales y técnicas propia de la plástica mexicana la respuesta generó debate contrastado, ya que 57% afirmó que sí y 43% que no.

Quienes ven una aportación nacional la reconocen en: “los motivos populares”; “lo gráfico (cómic y grafiti)”; “los espacios de creación (arte urbano, mobiliario, pintas en banquetas)”; “mezclando tinturas con anilinas o gran cochinilla para obtener colores únicos”; “los materiales de fácil reproducción (esténciles, tinta, grabado, fotocopias)”; “los textiles”; “la cinematografía”; “la *performance*”; “el cromatismo en tonos elevados”; “la escultura en metal”; “el uso de símbolos y signos mexicanos”; “los bordados, la alfarería, la platería, la chaquira y los rebosos [sic]”; “el uso de materiales industriales”; “los exvotos”; “el pintar animales propios del contexto nacional”; “los ritmos musicales locales”; “la denuncia de la injusticia social y la integración de evidencias y objetos en actos de violencia”; “la recurrencia a los símbolos patrios, imágenes religiosas o de celebraciones mexicanas”. Nuevamente sobresale la aportación del Muralismo, la gráfica popular y el movimiento de ruptura.

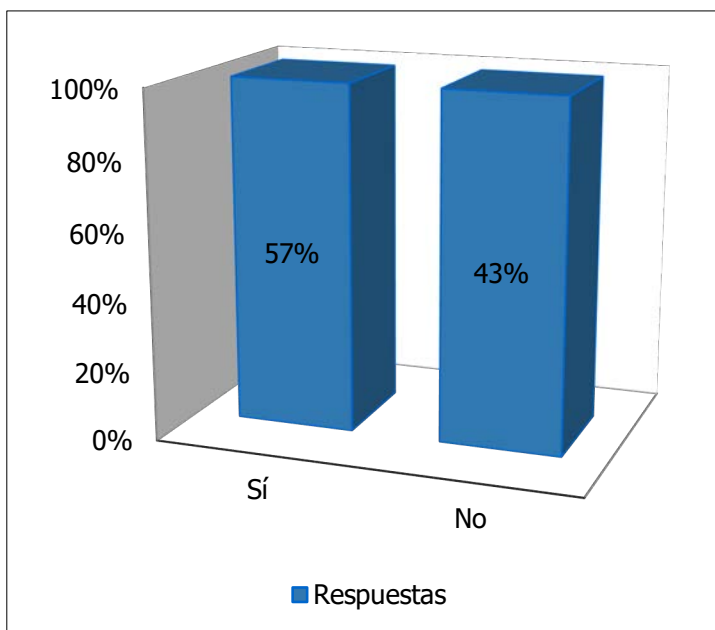


Ilustración 78: ¿Existe en el arte social una tendencia estilística, iconográfica, simbólica y de apropiación de materiales y técnicas propias de la plástica mexicana?

Fuente: Elaboración propia.

El arte socialmente comprometido ha generado una estética, la encuesta, el archivo, obra testimonial, etc... (Informante 14).

5.2.4. La estructuración del circuito artístico y su relación con el *arte social*

El circuito artístico, al igual que la noción de *campo* del sociólogo Pierre Bourdieu, “es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas; es una red de relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu & Wacquant, 2005, pág. 147).

El circuito, por tanto, está definido por los actores, el lugar que ocupan, las relaciones de vinculación y oposición, inclusión y exclusión, y por la manera como distribuyen sus poderes fácticos y simbólicos. Dichas relaciones están definidas por posesiones o producciones que Bourdieu denomina *capitales*. El circuito es un espacio de construcción y de estructuración simbólica en el que se producen obras y se vinculan los artistas con museos,

galerías y salas de exposiciones. Es un campo de batalla en el que dialogan, conversan, pero también se ponen en juego recursos, reglas y principios. Al *habitus* habría que entenderlo como el sistema subjetivo de expectativas y predisposiciones que fueron adquiridas, asimiladas y procesadas por las experiencias pasadas.

En la organización del campo, sus actores y pobladores participan estableciendo niveles, reglas y competencias. El arte, como otros campos, articula capitales.

Las relaciones establecidas por el circuito artístico estuvieron determinadas por capitales simbólicos y estéticos, dando forma a un *capital cultural* que dominó la tradición occidental durante siglos. La vinculación de los artistas con el *capital monetario* generó un *habitus* capitalista en el circuito mismo, el cual fue excluyendo a los actores, instituciones y estructuras que no se acoplaban a esta relación de producción y consumo.

Adentrarse en el campo del arte contemporáneo obliga a identificar los múltiples circuitos que han derivado de esta relación de inclusión/exclusión.

La presente investigación contempló en el trabajo de campo indagar la naturaleza misma del circuito, el *habitus* que ha generado la incursión del arte social y los capitales que de ello derivan. A continuación se profundiza en la estructura del campo, las relaciones de poder, las nuevas luchas y la apropiación de los capitales.

5.2.4.1. De la naturaleza de los actantes.

En teoría sí, no todo el que hace arte es artista, es como los ejemplos: escribir no te hace escritor, se necesita más que rimas para hacer poesía. El artista es más que eso. Sin embargo, últimamente, en movimientos contemporáneos, los que hacen arte no

son siempre artistas de escuela, sino de calle que tienen algo poderoso que decir. Y también es legítimo (Informante 7).

A la luz del pensamiento sociológico contemporáneo, podemos ubicar dos clases de individuos que configuran y estructuran el campo con sus acciones.

El primero de ellos, *el agente*: aquel que reproduce prácticas, *habitus* y normas establecidas por el circuito mismo. En esta categoría podríamos ubicar a todos los artistas que dialogan y se vinculan con el circuito reproduciendo la lógica de producción de consumo que marcan las tendencias del mercado.

El segundo de ellos es *el actor*, quien amplifica los márgenes de sus decisiones y acciones a consecuencia de su autonomía. Son de este tipo aquellos que crean e innovan con sus acciones. Algunos de ellos crean anticircuitos⁷⁰ u otros circuitos.

Una tercera categoría, no mencionada por Bourdieu, haría referencia a los que estando en circuitos alternativos son poco a poco absorbidos por el circuito comercial, institucionalizando así sus prácticas.

Existe un cuarto sujeto que no pertenece al circuito comercial, al anticircuito ni al circuito alternativo. Estos sujetos realizan prácticas artísticas, más que obras de arte, y carecen de formación artística, proviniendo de disciplinas ajenas a las artes plásticas. Muchos de ellos son comunicadores, diseñadores, activistas o familiares de víctimas que incursionan en el medio artístico por proximidad a la agenda social más que a las artes.

⁷⁰ Circuitos paralelos creados para criticar la lógica del circuito institucionalizado.

Ante la aparición de estas dos nuevas figuras, surgió la inquietud intelectual de indagar si era necesario contar con una formación específica para producir arte social y cómo la carencia de ella era percibida por las audiencias.

Mucho se ha debatido, desde mediados del pasado siglo, sobre qué es arte y qué no, y pareciera que la respuesta está en la decisión de críticos, curadores y demás actores del circuito. Sin embargo, el cuestionamiento sobre quién es artista y quién no lo es ha pasado a un segundo plano, dando por hecho que quien hace arte es, por tanto, artista. En la actualidad ya no podemos hablar sólo de artistas y de obras de arte, sino también de prácticas artísticas y creadores, en muchos casos posmediales⁷¹, muchos de los cuales ni siquiera provienen del ámbito académico ni profesional de las artes plásticas y visuales. Estos últimos hacen uso de lenguajes y medios artísticos para realizar proyectos de intervención con los que vincular a la ciudadanía con determinadas causas sociales.

Para conocer cuál es la opinión sobre la condición del artista social, se le preguntó a los encuestados si estos debían tener o no formación en artes, a lo que respondieron en un 52% No, argumentando: “No es condición, pero sí es necesario haber pensado a profundidad el arte y la sociedad, así como desarrollar un trabajo plástico incluso si se hace de manera autodidacta”; “cuando una denuncia sale del alma no necesita técnicas, necesita sacar el sentimiento”; “es útil pero no indispensable para el artista”; “no, porque muchos colectivos dan preferencia al mensaje, sobre la técnica”; “no es necesario porque puede venir de otras disciplinas como el periodismo”; “más que formación artística se debe tener un entendimiento claro de la política y economía, así como de historia para no repetir narrativas sin reflexión”; “no, porque la producción del arte es subjetiva”; “el graffiti no necesariamente

⁷¹ Artistas que utilizan, entre otros, los nuevos medios en sus acciones estéticas.

requiere de estudios”; “no, porque más que una técnica o método el arte social se basa en opinión y disponibilidad”.

Arte puede hacer cualquiera, aunque no siempre se expondrá y generará recursos para quien la haga. Me parece que, con iniciativa, imaginación, creatividad, orientación general sobre técnicas y una capacidad reflexiva amplia, cualquiera puede producir arte social que intervenga (Informante 11).

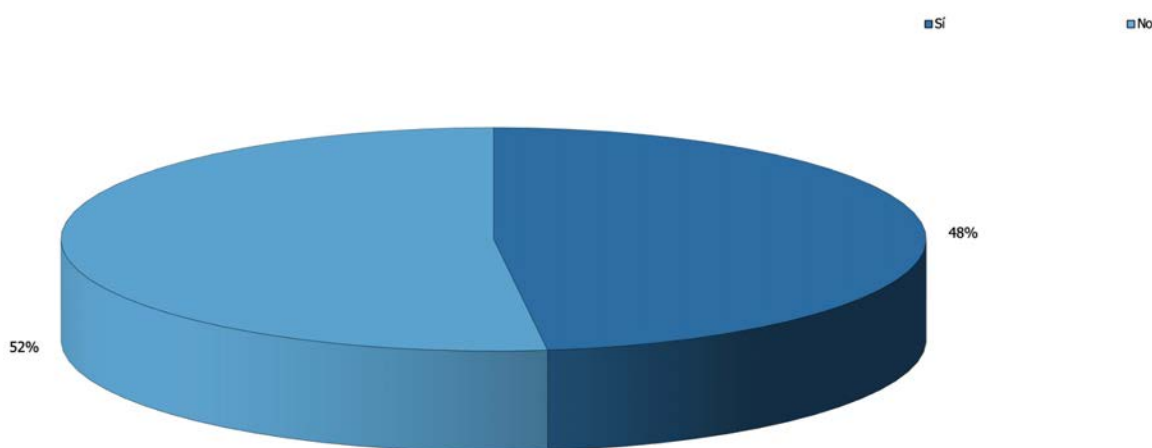


Ilustración 79: ¿Es necesario tener formación artística para producir arte social?

Fuente: Elaboración propia.

Frente al 52% que respondió que no era condición necesaria tener formación artística para realizar arte social, un 48% determinaron que sí, alegando: “la expresión cultural de un pueblo no necesita de formación. Toda clase de arte sí”; “no se trata de producir ocurrencias, el arte es una disciplina y no una cuestión de ser creativos”; “se inscribe en la historia del arte, como cualquier disciplina por tanto hay aspectos específicos imprescindibles que se deben conocer”; “el arte puede tener muchas formas, pero las bases fundamentales de estética

ayudarían a darle más forma, pues el fondo lo proporciona el mensaje propiamente”; “en general la formación artística es necesaria para cualquier manifestación que quiera tener al arte como una característica”; “con formación consigue ser más subjetivo y expresivo”; “para hacer cualquier tipo de arte en un nivel profesional, es necesario estar o haber estado en contacto con algún tipo de formación que ayude a que los artistas mismos logren reflexionar sobre su lugar en la historia o el presente de la creación en su contexto”; “sí, porque aun cuando exista un potencial estético, la formación ofrece técnicas y referencias que lo apoyarían en el sentido de establecer diálogos o rupturas”.

Considero que se necesita tener credibilidad como artista, y esto se logra a través de los estudios, para de esta manera hacer una investigación sobre la problemática con la que sustentar la obra (Informante 2).

5.2.4.2. De la naturaleza de los consumidores.

Me gustaría decir que el pueblo, en primer lugar, es quien consume el arte social, pero muchas veces la falta de recursos le impiden tener acceso al arte (Informante 9).

Otro sujeto importante dentro del circuito artístico, además de los *agentes-actores* y las instituciones, son los consumidores, quienes se apropian de manera física y simbólica de la vastedad de la producción. En algunos casos, estos consumidores empatizan discursivamente con los artistas y su obra por su capital educativo, su capital cultural o su capital social.

Como el arte social está fuera de la lógica tradicional del circuito artístico comercial, era importante para esta investigación indagar quién consume este arte, a partir de lo cual se encontraron varios grupos:

1. *Público asiduo a eventos culturales de formación no reglada*: Mujeres, jóvenes, adultos, ancianos, “la gente”, públicos locales, extranjeros, los habitantes de una ciudad o localidad, la comunidad donde se expone, público en general, “los mexicanos”;
2. *Audiencias alfabetizadas*: Lectores, clase media y alta, estudiantes, universitarios, “formadores”, maestros, académicos, intelectuales, instituciones educativas, “clase media profesional para reivindicar su título nobiliario cultural”, “gente ‘cult’”, círculos académicos;
3. *Fundaciones, asociaciones y ONG’s*: Fundaciones, asociaciones altruistas, ONG’S, miembros de organizaciones de la sociedad civil y colectivos, movimientos sociales, “hípsters”;
4. *Movimientos sociales y grupos comprometidos con las causas*: “Públicos alternativos”, “sectores que se consideran ‘comprometidos con la sociedad y sus justas causas’”, personas tendientes a la crítica social, los líderes populares, los ciudadanos, activistas, anarquistas, progresistas, feministas, “la sociedad informada sobre los acontecimientos socio históricos”, militantes, las personas que apoyan las causas sociales, “los enajenados sociales”, “gente que quieren [sic] cambio social”, voluntariado religioso, clase social baja en México, simpatizantes, las víctimas de la injusticia social, “minoría o mayorías en circunstancias desfavorables”, gente trabajadora, “fanáticos”, comunidades vulnerables y defensores de causas sociales;

5. *Académicos*: Diseñadores, decoradores, escritores, filósofos, sociólogos, historiadores, fotógrafos, politólogos, investigadores, comunicadores, periodistas, profesores de arte, arquitectos, cineastas, medios de comunicación, medios especializados, coleccionistas, los artistas mismos, personas con estudios en las áreas sociales, gente del medio artístico, “receptores en redes sociales”, “facebookeros y twitteros”;
6. *Miembros del circuito artístico*: Casas de subasta, críticos, curadores, especialistas, coleccionistas, religiosos, empresarios, filántropos, mecenas, “gente rica”, museos, centros culturales, “personas con mayor capital cultural y económico, por encima de la población”, grupos de poder, iniciativa privada, inversores y el mercado;
7. *Instituciones públicas y gobierno*: Gobierno, autoridades, embajadas, partidos políticos, “líderes políticos para su propaganda”, municipios, instituciones, instituciones culturales y relacionadas con el arte, museos, “las organizaciones detrás de estas obras de arte”;
8. *Público en general*: el grupo paradójico “todo el que aprecie el arte y casi nadie”.

Con estas ocho grandes tipologías de consumidores de arte se puede apreciar: 1) la complejidad del circuito mismo; 2) lo ambiguo y paradójico de las motivaciones, intereses e inquietudes de los consumidores de arte social en México y 3) que el arte es una expresión popular y democrática que en teoría cuenta con los medios y canales para llegar a todos, pero curiosamente es difícil para algunas audiencias reconocerlo como arte.

Se consume el arte social desde la consumación, no desde el consumismo (Informante 14).

5.2.4.3. De la naturaleza de los mecenas y promotores.

El que subvenciona el arte social tiene dos motivos: propaganda política o interés económico (Informante 25).

El perfil de los mecenas ha ido evolucionando con el paso del tiempo. Durante varios siglos, la iglesia fue la principal promotora e inversora de los mayores encargos en la historia universal del arte. A este proceso también se han sumado figuras como las monarquías, la aristocracia, el Estado, bienhechores, empresarios y coleccionistas, entre otros. Actualmente, el arte está financiado por los diferentes miembros del circuito artístico; sin embargo, en el caso del arte social se ha generado una disputa sobre el origen de los recursos para financiar los proyectos artísticos de este tipo. Por ello, al indagar en esta investigación sobre el origen y legitimidad de los recursos para financiar *arte social*, los encuestados respondieron⁷² adjudicándole un 69% al autor, seguido de fundaciones con un 61%. Colectivos y donaciones fueron elegidos con un 50% cada uno. El Estado y concursos obtuvieron un 48%, continuando en menor proporción con empresas el 38%, ONG's 35%, amigos 31% y familiares con un 28%. Curiosamente, la figura de mecenas obtuvo un 11% de los votos, lo cual pone en evidencia el desplazamiento de la figura tradicional del patrocinador del artista.

⁷² A los encuestados se les permitió elegir varias opciones.

El fin de la subvención del arte social depende de quién. Si se trata de empresas, lo hacen como medio para mejorar su imagen, o bien con proyectos relacionados con sus productos y servicios, los cuales pueden reforzar su imagen de marca. Si se trata de colectivos, organizaciones o instituciones, es parte de sus funciones otorgar estos presupuestos; el Estado lo haría con un fin ideológico (sólo apoyaría aquellos proyectos alineados con su proyecto de nación) (Informante 18).

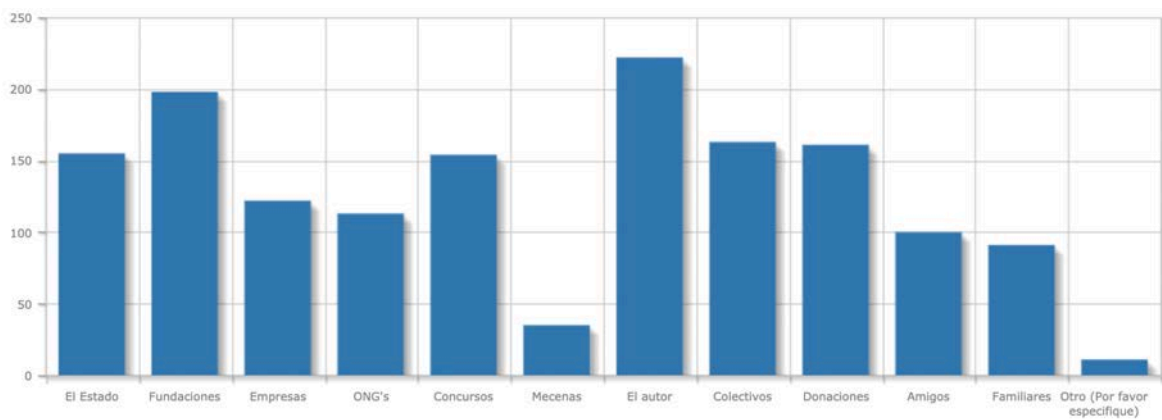


Ilustración 80: ¿Quién subvenciona los proyectos artísticos sociales?

Fuente: Elaboración propia.

Depende de cada actor, es distinto cuando es de parte de los colectivos (impulsar sus agendas) a cuando es el Estado (cooptar al artista) (Informante 11).

Cabe mencionar que un 3% eligió el rubro “otros”, mencionando becas; museos; galerías; universidades, facultades y escuelas de arte, entre otros.

Me parece que los fines son muy diferentes según de quién subvencione. Cuando el Estado lo hace no necesariamente está apelando a la transformación, en esos casos me parece que es más una perspectiva neoliberal de comercializar lo que no

necesariamente está destinado a ello. Mientras más autogestivo e independiente, creo yo, más social es el arte (Informante 21).

Los resultados de la encuesta parecen evidenciar que los proyectos de *arte social*, a diferencia del arte comercial, son producto del autofinanciamiento y del financiamiento colectivo, casi en fórmulas similares al *crowdfunding* en el que amigos, familiares, miembros del colectivo, familiares de las víctimas y voluntarios generan un fondo común para ayudar a realizar la obra. El *arte social*, al tener un fuerte componente colectivo, se sostiene con una mística similar, dándole a esta acción voluntaria un sentido de misión. Este tipo de expresiones son las más abundantes, aunque son las que menos difusión tienen. La gran mayoría termina realizándose en espacios clandestinos, aunque algunas, como los *antimonumentos* y la *performance Un violador en tu camino*, estratégicamente han logrado gran notoriedad por su manera de irrumpir en el espacio público.

Cuando el *arte social* se exhibe en los entornos alternativos tiende a institucionalizar la denuncia, y es por ello que termina siendo fondeado por fundaciones, ONG's o empresas, en un entorno de responsabilidad social corporativa.

Subvencionan por responsabilidad social, es una parte de las empresas desde hace ya más de una década; en el caso del Estado, es promoción de la cultura y atención a comunidades en una sola inversión (Informante 10).

En un tercer eje encontramos el *arte social* subvencionado por el Estado (concursos, becas, financiamientos, fondos, etc.), en el que es el mismo gobierno quien elige estratégicamente sus artistas, curadores y espacios formales de exhibición, decidiendo qué,

cómo y hasta dónde evidenciar los vacíos de intervención que generaron la injusticia. De hecho, existen algunos casos en los que el gobierno permite de manera silenciosa ciertos actos de arte de guerrilla que aparentemente se mueven en la clandestinidad, pero que no se podrían realizar sin la cooperación y validación de las autoridades (ejemplos: *pintas* a gran formato en espacios públicos, *flash mobs* o actos con drones).

Podemos ver esta misma categorización en las verbalizaciones externadas por los entrevistados y encuestados cuando se les preguntó por la finalidad de aquellos que subvencionan el *arte social*, de modo que podemos ubicar cuáles son los intereses percibidos en los siguientes grupos:

1. *Creativo*. “Se apoyan los concursos para obtener ideas y creatividad con pocos recursos”; “con el fin de crear arte, más que crítica social”; “incrementar la creación”.
2. *Filantropico*. “Apoyo a artistas que no reciben financiación institucional”; “para apoyar al artista y causas sociales”; “porque creen en el proyecto”; “para que se lleve a cabo”; “que siga existiendo”; “altruismo”.
3. *Transformador*. “Confían en la posibilidad de cambio”; “sensibilizar”; “generar replanteamientos sociales”; “demostrar la realidad”; “porque en verdad tienen preocupación por lo que sucederá en el futuro”; “para conservar”.
4. *Ideológico*. “Adoctrinar ideas sociales”; “manipulación”; “con fines políticos”; “para nivelarse con el discurso progresista”; “limpiar conciencias, gubernamentalmente no se acciona, pero con eso se cubren cuotas mínimas”; “para controlarla”; “con el fin de propagar los desmanes del país”.

5. *Político*. “Reclamo ciudadano”; “denunciar”; “ser críticos”; “representando las creencias del grupo”; “es un poco un juego entre gobierno e instituciones a las que ‘les pagan’ y por otro pagan” [sic]; “con el fin de lograr mayor atención a los movimientos sociales”; “cerrar bocas”; “a veces para acallar voces, a veces para reconocer voces”; “activismo”.
6. *Afectivos*. “Empatía y simpatía, convicción, interés”; “para hacer inclusión de otros grupos”; “por solidaridad”; “para apoyo al familiar, por cultura social”; “apoyar la causa”; “para ser más un equipo” [sic]; “para fortalecerlos”.
7. *Empresarial*. “Para deducir impuestos”; “financieros”; “como campañas de responsabilidad social empresarial”; “producir en mayor número”.
8. *Difusionista*. “Lograr mayor alcance y difusión”; “para ponerlo al alcance del pueblo”; “porque requiere más promoción”; “para mantenerlo de generación en generación”; “para fomentar este tipo de arte para que la gente vea lo que está pasando en nuestro país”.
9. *Estéticos*. “Por ser arte”; “para conseguir materiales”; “con la finalidad de seguir perpetuando el arte”; “promover su creación e impulsar que se sigan realizando estas expresiones artísticas”; “alentar a una nueva corriente”; “por empatía con los artistas”; “con el fin de motivar a la sociedad y mantener viva la esencia del arte”; “para atraer la atención y formar nuevas ideas”; “abrir más el arte y hacerlo más publico [sic]”; “apoyar nuevos talentos”.
10. *Legales*. “Pues mostrar la crítica social hacia las injusticias”; “para su mantenimiento”; “es un derecho del pueblo”; “porque la oportunidad de expresar hace que las personas convivan mejor”.

11. *Educativos*. “Para educar y muchas veces para generar empatía de quien posee el dinero hacia la clase baja”; “fomentar valores e ideales en los demás”.
12. *Institucional*. “El Estado como parte de su obligación”; “por requisito”; “el Estado lo hace por relaciones públicas”; “para mantener las obras”; “porque hay un presupuesto destinado a el arte del país, la educación de calidad es indispensable para el país”.
13. *Social*. “Sensibilizar en temas específicos”; “hacer conciencia”; “con el fin de documentar a través del arte los sucesos de nuestro país”; “apoyo a las nuevas miradas socio políticas”; “hacer visible lo que no se ve”; “denunciar un problema social y proponer opciones para tratar el problema”; “interés en la comunidad y político”; “para que las personas la vea, la analicen y puedan ver las diferentes perspectivas que existen, cómo se ve la sociedad desde un tercer punto o darse cuenta de lo que está sucediendo en su comunidad”; “para generar bienestar ciudadano”; “para divulgar más los actos irracionales que existen en el país”; “hacer cambios positivos”; “mejorar espacios de convivencia asociados a problemas sociales”; “generar impacto”.
14. *Legitimidad social*. “Promoción”; “convicción”; “el autor lo hace por una necesidad intrínseca”; “por un compromiso social”; “por ego”; “para dar a conocer su postura a favor o en contra de una idea”; “para tener mayor exposición”; “por beneficios propios”; “ganar prestigio”; “por ser un arte pretencioso”; “cn [sic] el fin de un reconocimiento”; “genera más polémica”; “con el fin de crecer”; “por hipócritas”; “cambiar la percepción de las personas frente a ciertos temas”; “crear debate”; “dar publicidad”; “supervivencia”; “conveniencia”; “se puede dar la imagen de que se está preocupado por alguna

situación y que además se está interesado en algo noble como el arte”; “generar empatía con el consumidor”; “soberbia”.

15. *Cultural*. “Por libertad de expresión”; “para que el arte pueda existir, ya que se apoya poco económicamente hablando”; “dar un mensaje a la sociedad”; “la reflexión a la sociedad”; “para promover la cultura y no caminar en la neblina de la ignorancia”; “con el fin de apoyar el arte mexicano”; “como parte de un proyecto social más amplio”; “dar a conocer el significado de arte social”.

16. *Económicos*. “Para fines monetarios, ganancias”; “por fomentarlo y las ganancias que les puede brinda [sic]”; “para generar empleos”; “generar dinero, y entregar cuentas que realmente se está haciendo ‘algo’ cuando realmente no es así”; “marketing de producto o servicios, recaudación de fondos”.

17. *Informativo*. “Con el fin de cultivarse de información” [sic]; “dar a conocer el mensaje”; “crear una afinidad más profunda con la cultura y el arte”; “para que sea un modo de representar a México y también para que la gente te se dé cuenta de lo que estamos viviendo” [sic]; “con el fin de informar acerca de alguna problemático social de manera más atractiva y así poder darle la importancia que merece cierta problemática”; “con el fin que más personas se interesen por el arte al verlo de una manera consecutiva, también intentando enriquecer el conocimiento de las personas”; “para seguir comunicando”; “comunicar la inconformidad de la sociedad”; “reforzar campañas”; “atraer y comunicar”.

18. *Convencimiento*. “Por sus propios intereses”; “desinteresado”; “por pasión”; “por compromiso social, cada sector en su muy propia definición del concepto”.

Muchas de las personas se dedican al arte social debido a alguna tragedia personal o simplemente por la preocupación ante la situación del país; con ello quieren rendir un homenaje o simplemente como un acto de participación ciudadana, para visibilizar y sensibilizar a su comunidad (Informante 11).

5.2.6. Rentabilidad y beneficio del *arte social*.

El arte social no es rentable económicamente para el artista que lo hace sin fines de lucro, aunque le puede dar satisfacción el compartir con los demás sus obras, mandando distintos mensajes que pueden hacer el cambio social (Informante 22).

En la presente investigación se ha analizado el campo artístico como un complejo sistema de interacciones y tensiones entre agentes, actores e industrias (emisores) que emplean diversas técnicas, herramientas, medios y canales (oficiales, alternativos, anticircuitos y otros circuitos), soportados por diversos *habitus* para expresar mensajes encuadrados y tematizados por agendas con el fin de impactar a múltiples receptores y derivar en ellos un sinfín de capitales (culturales, sociales, económicos y simbólicos).

Desde la perspectiva de las industrias culturales, el arte produce bienes y servicios que son medidos, en su impacto, en función de una retroalimentación que produce nuevos bienes o capitales. A través del análisis de las encuestas y entrevistas realizadas, se quiso identificar dicho proceso de *feedback* con el fin de evaluar si el arte social es rentable, y para quién, dentro de los miembros del circuito.

El arte social no es rentable, porque a mi parecer el arte que muestra realidades sociales, que a menudo suelen ser incómodas, no invitan al espectador a apoyar ese arte (Informante 10).

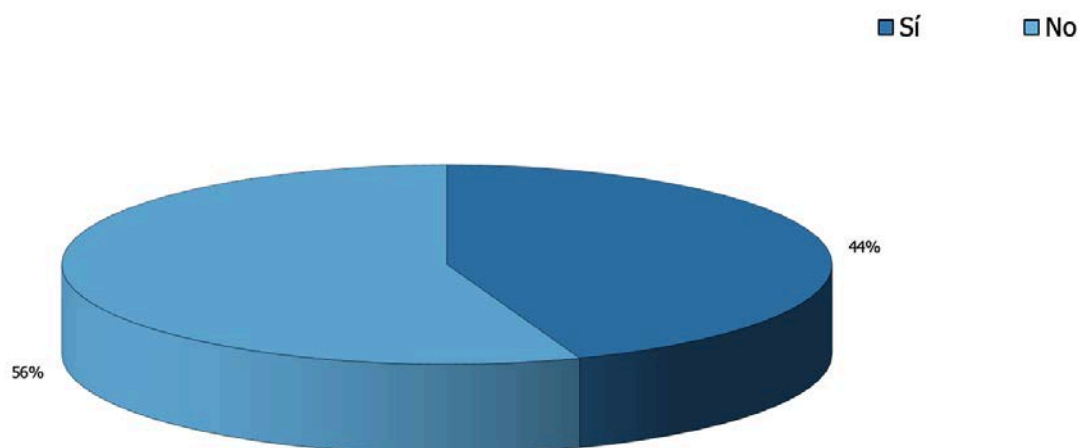


Ilustración 81: ¿Es rentable el Arte Social?

Fuente: Elaboración propia.

El Arte Social no es rentable para los creadores que están desvinculados del mercado o que deciden no "embellecer" (estéticamente) los temas (problemas sociales) (Informante 1).

Aunque resulta contundente para los encuestados que el *arte social* no es rentable (56%), aquellos que consideran que sí lo es (44%) relativizan su posición, afirmando que se logra de forma indirecta. Cuando esto se le preguntó a los entrevistados, llamó la atención la siguiente afirmación: “según sea el caso, ya que puede o no beneficiar al artista en términos económicos, pero sin duda es rentable para todas las instancias privadas que los patrocinan, pues de lo contrario es clarísimo que no lo patrocinarían” (Informante 7).

A esta expresión se suman otras, de encuestados, como: “para la sociedad sí, para el artista no”; “sólo es rentable si está unido a un fin ideológico o político”; “para los artistas en caso de que la obra se venda”; “sólo para algunos creadores y sus representantes”; “para el expositor, quien muestra su sensibilidad y apoyo a artistas con temas sociales”; “sí, sólo si el artista es cotizado”; “todos ganan aunque no lo parezca pues el arte social es una relación ganar-ganar”; “ganan los artistas quienes se van haciendo de un nombre en el medio”; “depende de la propuesta y el prestigio estético del artista”; “sólo si el tema es de moda”; “es rentable para los colectivos, fundaciones o para el que lo produce”; “da imagen a los mecenas; genera rentabilidad si es algo que no atenta contra el sistema económico actual”; “sí de acuerdo al momento y el contexto que lo presenta”; “sí es rentable para el artista y para la sociedad”; “sí en moralismo”; “sólo en algunas ocasiones”; “depende de la población a la que impacte”; “sólo para los que hacen buen dinero con este tipo de arte”; “para los involucrados (artistas y público)”; “depende del artista, de su pasión y vocación”; “a largo plazo y fuera de la lógica capitalista”; “sí para quien lo consume (existen distintos consumidores específicos)”; “para el Estado y las Empresas”; “sí porque involucra a la sociedad y hace conciencia”; “sí sólo para el núcleo que lo patrocina y en segundo plano para la sociedad que participa”; “puede que sí, hay galerías, teatros y otros escenarios que bien pueden utilizarse”; “para los estudiantes y ONG’s”; “beneficia al artista para que logre mayor producción”; “sólo para los posicionados en el mundo del arte”; “en México depende totalmente del autor, pues en este país el arte es visto como un producto meramente comercial”; “sirve para un periodo de tiempo específico, el arte social es efímero”; “para quien tiene el capital”; “para los museos pequeños”; “para los artistas, los galeristas, los subastadores y los que pueden obtener beneficios indirectos”; “debería ser de fácil acceso no

redituable. Resulta rentable sólo para personas en específico, debería ser gratis en el mayor [sic] de los casos pero se puede encontrar la forma de hacerlo rentable para el artistas”.

Quienes afirman que no se logra dicha rentabilidad lo atribuyen a que: “no en este momento en México”; “no es el objetivo”; “no para el artista”; “no hay el suficiente presupuesto para que se haga rentable”; “no porque el acceso al arte, en las condiciones materiales del grueso de la población sigue siendo un privilegio”; “el mercado y los museos han marcado un circuito claro para este tipo de trabajo”; “no porque no todos lo consumen”; “al carecer de apoyos para divulgación de su arte, son los artistas los que tienen que recurrir a sus propios recursos”; “no es igual de rentable que otras actividades”; “podría no ser escalable per sí rentable con las estrategias y asesoría debida” [sic]; “no es rentable para nadie desgraciadamente”.

En Mexico yo diría que depende totalmente del autor, pues en este país, y hoy en día en su mayoría, el arte es visto como un producto meramente comercial (por lo general) (Informante 4).

Como ya se mencionó anteriormente, durante el proceso de emisión/recepción en el *arte social* se genera un fenómeno de mediación y remediación en varios niveles, originando con ello impactos indirectos y capitales simbólicos y sociales como cambios de conciencia, sensibilización y visibilización del problema.

Más allá de la rentabilidad, que en el marco de los consumos culturales podría leerse como retorno de inversión y rentabilidad económica, al preguntar se identificó que existen otro tipo de beneficios de orden social y simbólico que terminan impactando a otros actores, como aquellos que fueron identificados en la encuesta.

Dichos beneficiarios del *arte social* son, en función de la tipología creada:

- *El artista*: “Los artistas, que encuentran ‘su camino’”.
- *El circuito artístico*: “El artista”; “los coleccionistas”; “los empresarios del arte”; “las galerías”; “los museos”; “la comunidad artística”; “los distribuidores”; “el mercado del arte”; “intermediarios”; “los que lo venden”; “revendedores de pinturas”; “los mecenas y el patrocinador”; “los artistas que ya son famosos”; “algunos artistas que son reconocidos y a algunos grupos sociales que son visibilizados”; “curadores”; “historiadores, a los que han hecho de este tipo de trabajo una bandera”; “el arte mismo”.
- *Los promotores*: “Quién mandé [sic] a hacerlo”; “los que invirtieron en su exposición los grupos que lo apoyan”; “el que la produce y reproduce”; “los expositores y los que lo exhiben”; “el artista en caso de hacerlo por su cuenta o la institución o persona que lo encarga”; “la empresa que patrocine”; “eso depende de factores como el organizador, que [sic] tan capaces sean los apreciadores del arte”.
- *Instituciones*: “Fundaciones o empresas con fines de lucro que se hacen pasar por empresas socialmente responsables”.
- *Los grupos de poder*: “El autor y la corriente populista”; “el gobierno”; “el Estado, grupos de poder”; “partidos políticos populistas”; “empresarios”; “los militantes del movimiento”; “los grupos de lucha social”; “grupos con los ideales que ese arte muestra”; “las élites”; “los colectivos”; “algunos movimientos sociales”.

- *Los receptores*: “Depende de la obra y el fin, quién la hace, cómo, cuando, [sic] dónde, con quién y para quién”; “la gente que le gusta el arte”; “las personas que lo disfrutamos más allá del beneficio económico”; “la gente a la que llega la obra la comunidad”; “todos aquellos interesados en conocerlo”; “los que visitan las exhibiciones”; “quien lo consume”; “la gente a quien se visibiliza en los proyectos”; “quienes aprenden algo a través del arte”; “en general todo el público que puede ver las obras y tenga la sensibilidad para hacer una interpretación sentipensante de la misma”; “estéticamente y culturalmente el público”; “muchas veces al ser anónimo solo los espectadores”; “nosotros mismos”; “depende el impacto que se tenga, pero con que beneficie a la comunidad de la que se trata de hacer ver, es suficiente”.
- *Los agentes críticos*: “El artista de una manera moral, porque puede comunicar un descontento colectivo”; “la sociedad que valora el arte”; “los que lo [sic] entienden el verdadero mensaje e intenten propagarlo”; “las personas que lo comprenden”; “la sociedad que logra ver la crítica”; “el pueblo que conoce las problemáticas”; “los que entienden el mensaje y lo propagan”; “la gente culta y con conciencia de lo que pasa en el país”.
- *Los afectados*: “Las víctimas y su entorno”; “las personas que son objeto del mismo”; “los afectados cuando se logra un cambio”; “a las personas a favor del movimiento”; “el creador y para quien esté destinado o para lo que esté destinado”; “quienes sean partícipes del proyecto de arte social”; “la sociedad en general, pero en particular el grupo cercano al tema denuncia [sic]”.

- *Los excluidos*: “Los marginados”; “algunos sectores sociales marginales”; “los grupos vulnerables como medio de expresión”; “la población más vulnerable o más ignoradas”; “los sectores más desprotegidos, quienes padecen las problemáticas sociales”; “a la gente que no tiene recursos”; “los grupos desfavorecidos o en situación de riesgo”.
- *La sociedad civil*: “Realmente la sociedad al tener esta preocupación”; “quien se impacta por el [sic] y las personas viviendo situaciones similares”; “la comunidad”; “toda la sociedad”; “el pueblo”; “ciertas comunidades”; “la sociedad local”; “la sociedad para expresar el sentir común”; “grupos”; “fundaciones, asociaciones”; “institutos”; “las personas en las que genera un cambio”.
- *El contexto*: “La realidad social”; “la ideología”; “nuestra cultura político [sic]”; “como evidencia discursos, puede beneficiar o perjudicar visiones disímiles”; “el Pueblo pues queda plasmada la historia”; “la causa que refleja”; “pienso que se benefician más las generaciones posteriores a la elaboración de la obra”; “el país”; “la sociedad por ver más problemas y tener temas de conversación”; “la sociedad que le interesa saber más”; “las nuevas generaciones”; “la memoria histórica de la sociedad misma”; “la población al fin y al cabo es cultura”; “todos para ser mas [sic] empáticos en la sociedad”; “la sociedad, al darse cuenta de la realidad”.
- *Nadie*. “La realidad es que todos; pero a nadie le importa si es un beneficio porque no lo toman en cuenta”; “la mayoría de las veces no lo valoramos”;

“se benefician muy pocos”; “normalmente de forma económica nadie, pero de forma intelectual muchas personas”.

Los propios artistas, cuando saben a quiénes dirigir sus mensajes y cómo promover su consumo. Las empresas privadas, cuando lo social del arte no afecta sus intereses. Las instituciones educativas, cuando no se comprometen a comprar la obra, sino tan solo a difundirla, obteniendo un bien cultural con gran impacto y bajo o nulo desembolso (Informante 24).

Con esta tipología de beneficiarios podemos entender que tanto el proceso de recepción como el de afectación del *arte social* son círculos concéntricos expansivos, que van desde el impacto nulo y, por ello, *beneficio cero* hasta la modificación global en un orden de carácter más simbólico e ideológico. Todo ello pasando por diversos actores como el circuito mismo, las instituciones involucradas y élites de poder que están detrás del patrocinio y mecenazgo, hasta llegar a los diversos grupos receptores como los espectadores, los grupos críticos que asisten a las exposiciones, los grupos afectados y los sectores marginales.

Es de llamar la atención que, cualitativamente los encuestados, consideran que los más beneficiados sean “el Pueblo” y “la Sociedad” en general como dos grupos imaginarios intangibles, pero de gran presencia.

De igual forma, llama la atención considerablemente la existencia de múltiples verbalizaciones que dudan del acto genuino de este tipo de expresiones artísticas, considerando que hay intereses ocultos y que el artista es un intermediario de ellos.

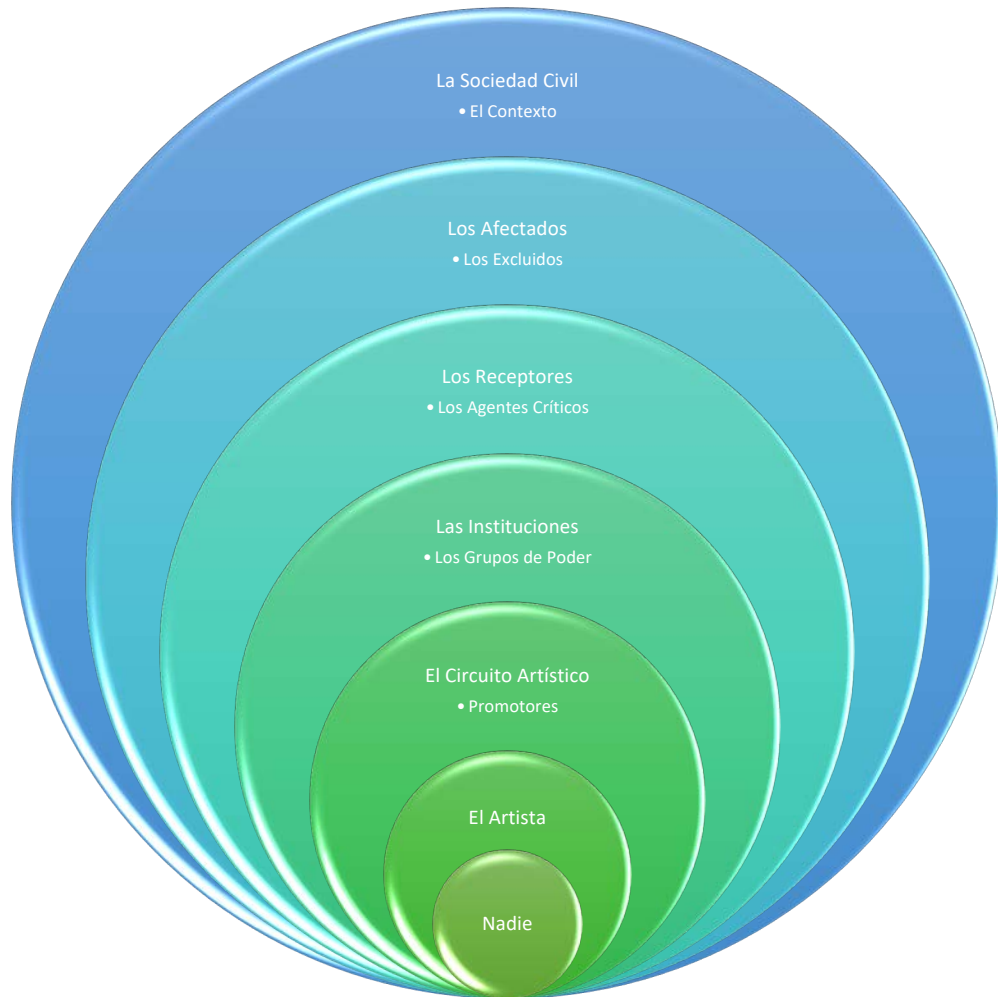


Ilustración 82: ¿Quién se beneficia con el Arte Social?

Fuente: Elaboración propia.

Si patrocina el Estado o la iniciativa privada, serían estos a nivel de imagen (no precisamente por recursos); otro beneficiado podría ser el autor, así como la causa a la que se busca dar visibilidad (en caso de que se buscase donativos) (Informante 17).

5.2.7. El arte como mercancía de las industrias culturales y creativas

La sociedad no compra o adquiere mercancía artística, los propios artistas se adquieren entre sí, o bien entre mecenas, patrocinadores y elites cerradas (Informante 14).

El arte, como cualquier mercancía de la sociedad de consumo, posee un valor económico, comercial y de intercambio mercantil, como el resto de productos y servicios que maquilan las diferentes industrias. No obstante, guarda un halo de misticismo y romanticismo por moverse en el orden de la creatividad y la cultura.

En la sociedad del hiperconsumo es imposible desapegar de este sello los bienes intangibles y simbólicos cargados de sensibilidad artística y conocimientos estéticos. El *arte social*, pese a que tiene un valor identitario, ideológico, social, ético, estético, histórico, educativo y cultural, se mantiene en las márgenes de la racionalidad capitalista que mueve al circuito, el cual en sí mismo se generó para producir y consumir.

Para indagar cómo perciben las audiencias esta relación de mecánica industrial, se preguntó qué tanto el *arte social* es una mercancía más de las industrias culturales, creativas, mediáticas y de entretenimiento, afianzando lo que hoy se denomina Economía Naranja⁷³. Ante la pregunta un 61% respondió afirmativamente y un 39% de forma negativa.

⁷³ La Economía Creativa, también denominada Economía Naranja, es aquella que representa una riqueza basada en el talento, la propiedad intelectual, la conectividad y las herencias culturales (Buitrago Restrepo & Duque Marquez, 2013)

Sí, los movimientos y causas sociales también están sujetos a las modas del momento. Al final se produce y consume más lo que en ese momento está más “de moda” en la sociedad, por lo tanto, en ese sentido creo que sí es una mercancía más de la industria, como prácticamente todo lo que nos rodea (Informante 3).

Quienes opinan que son parte de esa misma lógica de producción-creación, consumo-recepción, afirman: “como industrias que son suelen convertir en mercancía cualquier producción humana”; “sí, a veces parece que así es. Algunas empresas no tienen verdaderamente ese espíritu, solo lo adoptan por moda y se nota”; “las artes creativas están permeadas en las diferentes funciones u objetivos del arte”; “no siempre, pero sí la mayoría de las veces”; “porque es una forma de expresión que tiene fines lucrativos y no necesariamente se ve como una forma de incidir en la transformación”; “sí, pero la mercancía es la pintura, el grabado, la foto, no el arte”; “es una creación susceptible de intercambio económico”; “a final de cuentas alguien más que la sociedad sale beneficiado, si no, no existiría”; “no debería, tiene otra finalidad, pero puede transformarse en mercancía”; “la pobreza y marginación vende mucho”; “en algunos casos lo es, como la responsabilidad social empresarial”; “el arte es también mercancía, cualquiera que sea en sí tendencia”; “tiene características de industria creativa”; “sí puede ser, en especial, luego del paso del tiempo y cuando un artista es socialmente reconocido y muere”; “puede que las obras lleguen a marcar tendencia o que en el mercado tengan mucha demanda como es el caso de las pinturas de Basquiat. Al estar dentro del mercado y haya demanda por ellas su valor aumentará además de que más gente se puede interesar en adquirir piezas similares”; “depende del financiamiento, el espacio en el que se presente, si además de la crítica hay una propuesta y de la interpretación que haga quien la mira”; “depende de la apropiación que haga la industria

del arte social”; “muchas veces sí lo es ya que políticos lo utilizan para su beneficio”; sí, pero no solamente”; “es evidente que la pobreza es rentable para el estado y otros organismos”; “como todo, es un tema actual”; “sí, es una parte de ese sistema, sobre todo en museos ‘mainstream’”; “porque muchas veces se aprovechan de ellos”; “se convierte en un producto”; “termina siendo vendido y consumido”; “sí, por qué [sic] lucran con el arte pero no todo el movimiento de arte social es administrado por estas industrias”; “depende de que [sic] tan fuerte sea su mensaje, pues puede trascender o perderse en el tiempo”; “sí, por qué [sic] siempre buscan cómo sacarle provecho a todo”; “probablemente pero en menor cantidad”; “sí, todo arte tiene un rol en las industrias culturales, que no necesariamente quiere decir que responde a un mercado”; “sí, porque este arte muchas veces se vende muy bien, sin embargo este no ayuda directamente a los afectados que este arte social refleja”; “sí, tiene que convertirse en algo profesional y verlo como un empleo real”; “es necesario que lo sean”; “sí, ahora todo es comercializable”; “Lamentablemente sí, pues cuando suele realizarse el fin primordial es su comercialización. ‘Si no se vende para qué se haría’”; “porque el tipo de cultura guía las producciones de su arte”; “todo ocurre en el mercado”.

Toda forma simbólica que se desenvuelva dentro de un sistema económico capitalista puede ser utilizada como una mercancía; desgraciadamente, hoy sí. Hay una plutocratización del arte, que domina la creación artística (Informante 22).

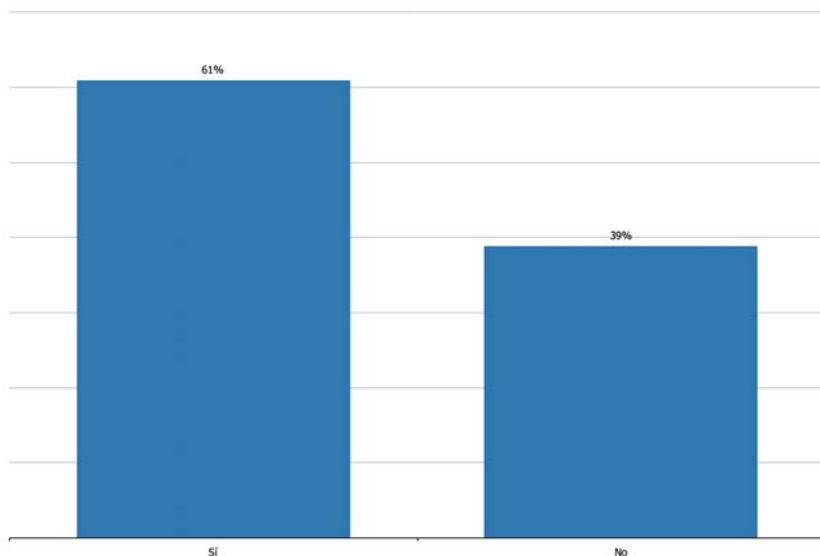


Ilustración 83: ¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?

Fuente: Elaboración propia.

Quienes negaron que el *arte social* es una mercancía más de las industrias creativas dijeron: “es social, no negocio”; “no tiene la misma penetración en el mercado”; “es un compromiso”; “tiene un enfoque distinto”; “no creo que sea mercancía, sí inspiración”; “no, porque lo utilizan solo para difundir”; “no necesariamente, depende del nivel del artista”; “no es algo que se venda en masa”; “es un producto que no vende fácilmente”; “considero que no se le reconoce tal cual”; “existen proyectos de colectivos que no surgen en virtud de un interés productivo per se”; “lo podría ser, pero no es solamente eso. Es mensaje, es intento de intervenir en un problema social, es compromiso, es voz”; “si es un Arte Social sincero, no lo es. Si se adopta por moda, por beneficios fiscales y demás, si [sic] se puede convertir en una mercancía, como lo ha sido ‘lo ecológico’, ‘lo healthy’, etc.”.

Yo creo que es algo mucho más etéreo, no es tan tangible o comercializable (eso, si pensamos en una instalación o un *performance*), aunque si pensamos en otros medios como la fotografía o la pintura, estos movimientos artísticos sociales sí podrían alcanzar el grado de mercancía (Informante 16).

El arte como mercancía y producto social puso en evidencia la mercantilización de absolutamente todo lo que entre y sea parte de la agenda mediática, ya sea cultural, social, económico, político o medioambiental. En la sociedad de consumo la *agenda socio-artística* se ha vuelto una mercancía más. La maximización de esta mercancía comienza a poner en evidencia la legitimidad de este arte para los distintos tipos de audiencias.

Todo tipo de expresión subversiva tarde o temprano es absorbida por el bien de la rotación de cultivo de estéticas y discursos que apuntalan las funciones de cada engrane de la maquinaria del arte, es lubricante (Informante 22).

5.2.8. La legitimidad y autenticidad del *arte social*.

Considero que ese sería un dilema moral del artista. Realizar arte social cuyo principal fin es lucrar con éste hace que el mismo arte deje de ser social (Informante 21).

Como se ha venido explicando a lo largo de esta investigación, el campo artístico está estructurado por el **circuito formal** (institucionalizado y *mainstream*), el **circuito alternativo** y el **anticircuito**.

En el **circuito formal** la naturaleza del artista y su vinculación con la lógica capitalista (creación, producción, comercialización) se asumen sin cuestionarse. De hecho, los márgenes

de rentabilidad se mueven en la misma lógica del mercado: oferta versus demanda; incluso, la legitimidad de su obra está en función de la reputación adquirida en el mercado.

El **circuito alternativo**, al ser una extensión del circuito institucionalizado para dar cabida a aquellos cuya producción se separa de las tendencias y agendas que impone el circuito oficial, guarda reglas híbridas (circuito y anticircuito) ante la lógica del mercado del arte.

Por su parte, el **anticircuito**, al reunir a diversos actores como artistas, colectivos y asociaciones civiles, entre otras figuras antisistema, mantiene vínculos de creación y producción en gran medida separados de la lógica comercial. Por este motivo se cuestiona en ocasiones a aquellos agentes que lucran con el arte. La reputación de estos actores, al contrario de lo que sucede en el circuito institucionalizado, está en función del impacto social de su obra.

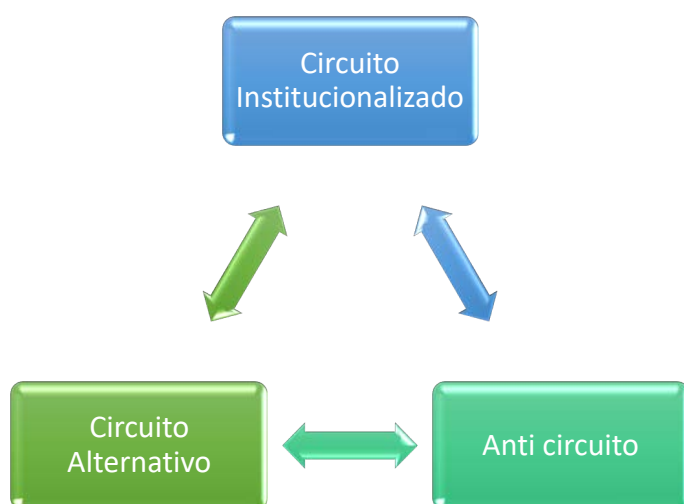


Ilustración 84: Modelo de los Circuitos del Arte Social

Fuente: Elaboración propia.

El trabajo de todas las personas debe ser pagado, tanto en el medio cultural y artístico como fuera de él, salvo que haya un deseo específico de donar el producto o resultado del trabajo por motivos personales (Informante 7).

En el *arte social* las relaciones entre producción y comercialización son aún más enfáticas, hasta el punto de que, para ciertas audiencias, obtener beneficios comerciales y simbólicos de una obra social supondría la deslegitimación tanto del artista como de sus motivaciones y su obra.

Por este motivo, se preguntó en la encuesta si un artista debía cobrar por producir obra social, a lo cual respondieron con un 75% Sí y 25% No.

Depende del alcance de su proyecto, de los recursos que necesite, de la naturaleza y cantidad de cambios que pueda promover. Ejemplo: si su proyecto implica mejorar la economía de un grupo de artesanos de cierta ciudad, y eso va a traer a su vez mayores ingresos al municipio por turistas, o lo que sea, creo que el artista sí debería cobrar por ser un agente de cambio y estar promoviendo mejoras a todo nivel en su comunidad (Informante 16).

Aunque la afirmación positiva parece contundente, podemos encontrar expresiones como: “porque invierte tiempo, conocimientos y material”; “tiene que vivir de su trabajo”; “Sí, pensar en no hacerlo es fomentar el populismo”; “es un trabajo. Y depende el contexto y la causa”; “el arte también es susceptible de intercambio económico”; “sí, como reconocimiento a su talento”; “porque le implica gastos y trabajo”; “su trabajo creativo requiere ser incentivado”; “¡claro! lo social no le quita lo artístico, es un trabajo y el dinero

es un medio que da valor a la obra”; “algo debería obtener, creo que sí, al menos apoyo para los materiales. No digo que siempre deba ser así. En cualquier caso no creo que deban esperar ganar lo mismo que un artista que sólo piensa en mercantilizar su obra”; “el artista no debe ser señalado por vivir de su trabajo”; “su arte tiene valor debe ser reconocido”; “toda actividad remunerada dignifica y permite el desarrollo e inversión en más arte”; “el valor creativo e intelectual que requiere es complejo”; “sí para compensar el esfuerzo que pone en sus obras aunque es algo por lo que yo no pagaría”; “sí, porque es una contribución a la sociedad”; “sí por qué [sic] el arte es caro”; “algunas artes sí son dignas de ser cobradas”; “si se dedica a eso sí”; “sí, si la finalidad de producir arte social es lucrar con él”; “sí, y desde luego que apoye causas sociales no significa que deba hacer también huelga de hambre forzada. La justicia social debe incluir la del artista, el panadero y la curandera, todos quienes generen un bien, un bienestar”; “sí porque es necesario para seguir produciendo”; “el arte es muy redituable”; “sí porque es un profesional de esa actividad”.

Ante el No, argumentaron aspectos como: “no es la necesidad de todo artista”; “por moralidad no debería cobrar”; “no porque busca hacer un cambio en la sociedad sin un fin lucrativo”; “no, por que [sic] lo hace sin fines de lucro”; “no, el arte social debe ser autofinanciable”; “por su tema social, debe ser derecho de todos verlo y no un privilegio de cuantos [sic]”; “considero que no siempre, sin embargo, a veces solo buscan algo que les dejé [sic] ganancias económicas”; “no debes esperar pagar por solo dar tu opinión o punto de vista”; “no, porque es para todos”; “lo hacen por pasión y convicción”; “no necesariamente. El arte per se no es comparable [sic]. Sólo adquiere valor monetario cuando se ofrece un dinero por él”.

El artista debía tener asegurada su subsistencia y posibilidades creativas, pero no en una lógica capitalista (Informante 16).

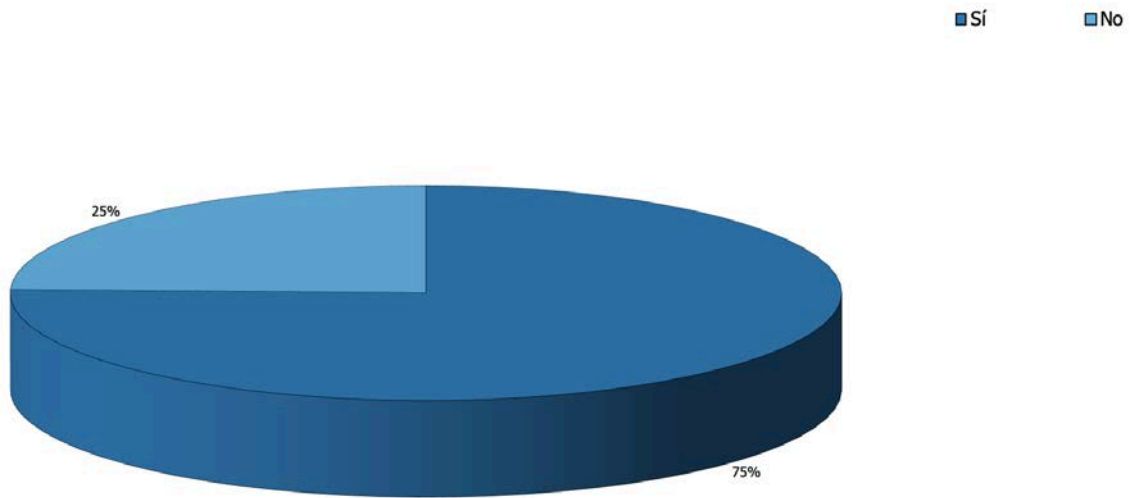


Ilustración 85: ¿Debe un artista cobrar por producir arte social?

Fuente: Elaboración propia.

Un artista debe cobrar por su trabajo, pero es igualmente respetable que quieran hacer alguna obra de manera altruista por apoyar una causa en la que crea (Informante 3).

Aunada al aspecto lucrativo del *arte social* se encuentra la búsqueda de un reconocimiento por parte del artista. Pareciera que en la lógica del circuito estos aspectos van de la mano y no son contradictorios; sin embargo, era importante para esta investigación indagar qué tanto las audiencias de este tipo de expresión artística cuestionan su legitimidad cuando los artistas buscan un capital económico o simbólico como lucro. Ante esto, respondieron con un 94% Sí, frente a un 6% que respondieron No.

Entre las argumentaciones que apoyaron la legitimidad del reconocimiento del artista por una obra de temática social, encontramos: “se le debe dar crédito. La historia juzgará su valor”; “claro. Es su derecho, pero además es derecho de las personas saber quién es el creador de una obra”; “el reconocimiento no es un pecado”; “sí, porque es su interpretación creativa del tema”; “incluso podría estar más justificado todavía al apoyarse en su obra como un medio para sensibilizar, dar visibilidad y transformar un aspecto determinado”; “porque requiere de mucho esfuerzo, tiempo, insumos, investigación”; “no veo problema alguno porque el reconocimiento puede ser positivo o negativo en cualquier caso. A veces los artistas resultan grupos o colectivos y las individualidades se pierden en el cuerpo artista, está igual de bien. En cualquier caso, hay reconocimiento y me parece viable e incluso necesario. Lo que habría que distinguir es el reconocimiento simbólico del material, no necesariamente van siempre de la mano”; “sí, y más aún si logra un impacto”; “sí, a todo artista se le debe de dar reconocimiento sin importar su índole”; “sí, porque finalmente fue su obra. Incluso los autores ‘anónimos’ tienen reconocimiento cuando su obra es disruptiva”; “sí, finalmente todos deben salir ganando. Las causas y quienes las apoyan o promueven”; “es su trabajo [sic], significo un esfuerzo, dedicación, gasto de dinero y tiempo”; “por muchas razones: porque se arman colecciones de artista, intervienen en la historia y en lo contemporáneo, y en algunos casos hasta su vida corre riesgo”.

Nadie pretende que los trabajadores de las ONG y organizaciones benéficas sin ánimo de lucro trabajen gratis, no veo por qué los artistas deberían hacerlo (Informante 9).

En el caso del 6% negativo, tan sólo hubo una verbalización que alegó: “si no se involucra con el tipo de denuncia que hace definitivamente no”.

El artista jamás ha trabajado desde el anonimato, su nombre lo coloca en la historia, de otra forma sería un fenómeno social, no una obra de arte; son cosas distintas, aunque hagan tangencia (Informante 22).

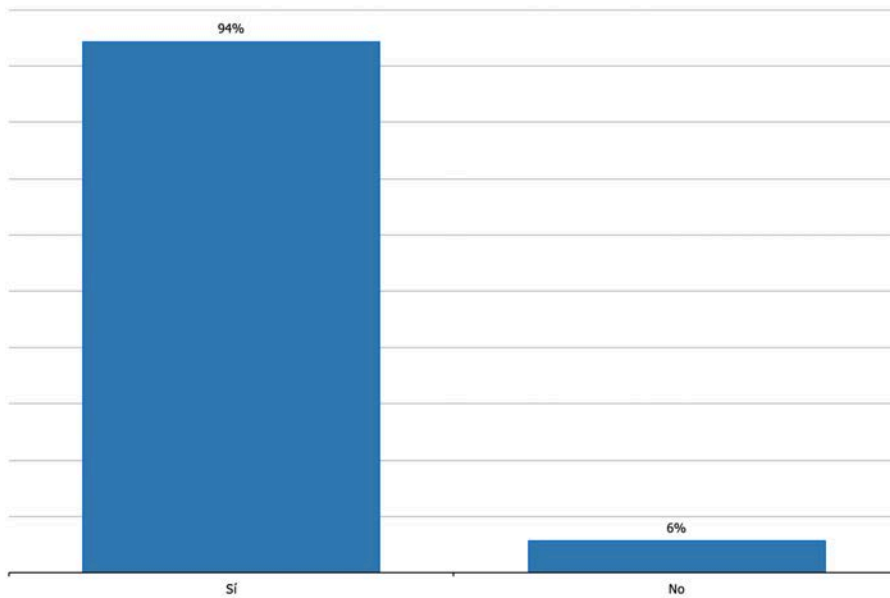


Ilustración 86: ¿En legítimo que un artista gane reconocimiento por la autoría de su obra si es de índole social?

Fuente: Elaboración propia.

Es legítimo, aunque no sea el fin de su obra, no resta valor ni credibilidad que a partir de ella reciba reconocimiento (Informante 23).

Finalmente, con el fin de indagar sobre la legitimidad del *arte social* en el contexto del capitalismo artístico, se preguntó si este tipo de expresiones debían ser gratuitas, anónimas y explícitamente sin ánimo de lucro. Sobre este tema existen posiciones muy diversas, ya que hay quienes consideran que debe ser gratuito y no anónimo; otros piensan que es legítimo el que los artistas cobren, siempre que no busquen un lucro masivo; otros

tantos consideran que este no es un tema a debate y depende de la moralidad y la intencionalidad del artista, dejándolo a su libre albedrío. Finalmente, existen otros grupos que sí consideran que el lucro, el reconocimiento y el cobro de este tipo de expresiones daña la expresión artística y deslegitima la causa social que originó la obra. Estas tendencias las podemos ver expresadas en un 73% como No y 27% como Sí:

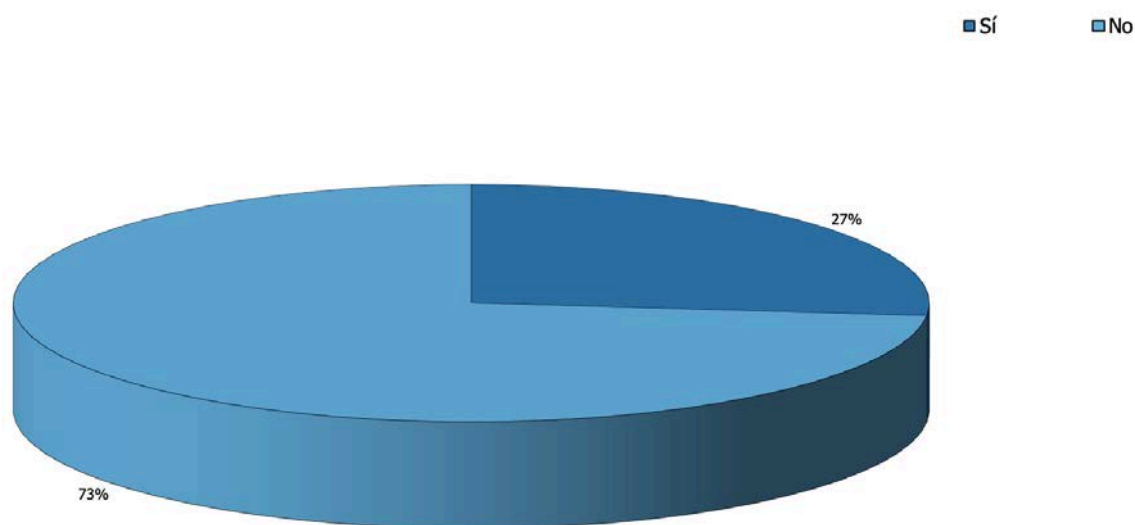


Ilustración 87: ¿El Arte Social debe ser gratis, anónimo y sin ánimo de lucro?

Fuente: Elaboración propia.

1. *Los relativistas*. “No necesariamente”; “No se [sic]. Depende del proyecto ¿no?”; “En cada caso se puede analizar y decidir dependiendo de los intereses y objetivos de cada artista o público”; “es una opción entre otras, sería ideal que el artista tuviera la capacidad (contara con herramientas teórica e históricas suficientes) para pensar a fondo las implicaciones de cada decisión y su concordancia con lo que espera de sí mismo y de su trabajo, así como de la incidencia de este sobre aspectos de la realidad”; “no es una condición necesaria”; “depende el fin”; “NO necesariamente”; “si así lo quiere el artista”; “cada quién decide qué hacer con su obra de arte en cuanto

a los datos”; “debe ser como cada persona quiera”; “cuando les apasiona y les gusta hacer eso, cada quien depende de sus ideales”; “puede serlo pero creo que depende del artista”; “Si [sic] y no porque a veces se necesita de dinero para poder continuar con su trabajo”; “es algo que cuesta producirse”; “sí el autor lo desea sí”; “no creo que deba haber una regla”; “No necesariamente, en muchas ocasiones se mal entiende el concepto social”.

2. *Los críticos*. “No, de lo contrario sería populismo”; “debe ser accesible para la comunidad, pero debe darse crédito al autor”; “el autor debe decidir si busca el anonimato, pero no debe esperar a vivir de su arte porque con ello corre el riesgo de ser comprado”; “es una idea falsa y de la estética de la zanahoria el dar por sentado que los autores deben hacer arte por el arte”; “cada obra y/o proyecto se debe a sus propios parámetros, la gratuidad siempre involucra una ganancia ya sea material o no”; “Gratis para el pueblo, pero con un pago justo al artista por parte del estado u organizador”; “Por una parte el artista tiene gastos que pagar y por la otra parte ese arte debería servir para mostrar una situación social y no como tal hacer famoso al artista”; “sí de libre acceso y sin ánimo de ‘lucro’, pero no anónimo pues el artista merece reconocimiento”; “creo que debe ser gratis, pero no es necesario ser anónimo”; “no siempre debe ni puede ser gratuito, anónimo o sin fines de lucro. Para subsistir y generar impacto, debe formar parte de algunos de los mismos procesos que transcurren por el arte en general”; “gratis, pero con reconocimiento hacia el artista”; “anónimo tal vez no, pero sí sin fines de lucro sí. El arte social, considero yo, que su fin es el de concientizar al espectador sobre una problemática sociopolítica y/o económica. Si de alguna manera el artista se viese beneficiado monetariamente por su obra sin que esa hubiese sido su intención, no veo problema alguno”; “nada es

gratis... lo anónimo es hoy en día una categoría cultural construida, sin ánimo de lucro, como concepto en este caso, encubre una apropiación de la creación individual”; “no tiene por qué. Cada proyecto, cada artista, cada necesidad es diferente. Lucrarse con las necesidades ajenas no debería ser lícito, pero, generar más recursos y bienestar con proyectos para la gente, no tiene por qué ser ni gratis, ni anónimo”.

3. *Los que están con el sistema.* “Porque es una forma de expresión artística colectiva y/o individual”; “no necesariamente, es reconocer el talento”; “porque es el trabajo de un artista, es como el ingeniero o el arquitecto o cualquier otra disciplina”; “porque es el trabajo de artista y merece valor y reconocimiento”; “si es un proyecto sostenido por el artista y alguna organización sí se debería de cobrar para tener acceso buscando entregar un porcentaje al combate del problema social”; “al final es un trabajo que el artista trabaja, investiga, profundiza, ejecuta. Esto requiere de tiempo, recursos materiales, etc. expresado" [sic]; “porque implica un trabajo”; “en teoría sí, pero nadie vive de gratis”; “es una forma de fomentar que más artistas se involucren”; “ni gratis ni anónimo. Lo del lucro sí me parecería una suerte de contradicción”; “no porque hay un autor de la obra”; “es de su autoría y debe ser reconocido”; “no creo que debería ser gratis. Como todo y como el arte debe tener un precio y pues si es un tema como de narcotráfico si considerase que fuese anónimo por el nivel de peligro que implique para el artista o para las familias” [sic]; “Nunca, porque conociendo al autor podemos ver a partir de sus ojos. Lo correcto es que gane por lo que hace”; “no, el artista debería tener el reconocimiento sobre su trabajo y el esfuerzo, tipo y dinero invertido para producir obras de calidad”; “No, porque el artista debe tener merito por su obra de arte, ya sea por reconocimiento o pago monetario”; “a fin de cuentas el

artista tiene que merecer algo por su obra”; “deben tener un reconocimiento social”; ningún trabajo debe ser gratis”; “nadie tiene que regalar su trabajo, no por ser arte es gratis”; “el arte social puede ser como otro cualquier tipo de Arte”; “es importante dar a conocer a nuevos artistas”; “sí, sin embargo debe ser pagado”; “en determinados momentos podría ser, pero lo justo es que el artista cobre, sea reconocido y genere un lucro personal”; “no creo que deba de ser obligatoriamente gratis, anónimo y sin ánimo de lucro, siempre que no sea una incongruencia con la temática del mismo”; el autor debe ser reconocido”; “No deja de ser arte e involucrar esfuerzo”; “porque sin lucro ni hay ganancia ni sustento”; “no, el arte como cualquier expresión puede y debe ser sustentable para permanecer y propagarse”; “puede que sea gratis para el consumidor social, pero debe obtener sus ingresos por otras vías para que pueda propagarse, de lo contrario morirá”; “Deben vivir los artistas y dedicarse al arte con cierta seguridad financiera”.

4. *Los que están contra el sistema.* “Lo puede consumir aquellos con poder adquisitivo”; “depende de quién esté detrás. Sí [sic] es una empresa no debería lucrarse, las ganancias tendrían que ser donadas a la causa y al artista”; “todo el arte debería ser gratis, Pero no este sistema si los artistas no cobran, no comen” [sic]; “debería existir una retribución por esto, no obstante, se considera que es una forma de protesta social, por lo que parecería incongruente que se lucrara con estos temas”; “no necesariamente. Actualmente tenemos ejemplos de artistas como Banksy o las Guerrilla Girls que prefieren mantener su anonimato mientras que otros como Shirin Neshat o Keith Haring no solo lo firman, sino que públicamente se presentan como autores de tales obras que se pueden exponer y vender”; “gratis, tal vez; anónimo no, todos tienen derecho a expresarse sin miedo a ser juzgados o reprimidos”; “sin lucro

sí”; “No siempre, pues a veces si puede presentar un peligro dependiendo de que combates o expresas, solo en esos casos no” [sic]; “sí porque es para la sociedad en general”; “no necesariamente pero puede ser a partir de colectivos”; “sí, porque es más fácil de involucrar a población vulnerable”; “sí. Si lo que interesa es ‘generar un cambio/hacer una crítica/llevar a la reflexión’, ¿no?”.

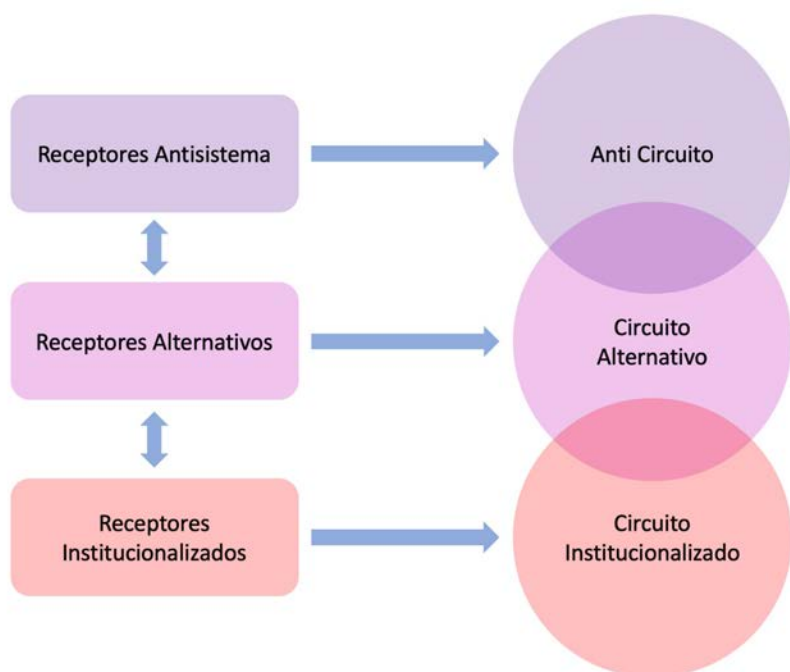


Ilustración 88: Modelo de circuitos y receptores

Fuente: Elaboración propia.

Derivado de estas posiciones encontradas, en relación a la legitimidad del *arte social* y su vinculación con el factor mercantil y monetario, pareciera que una gran mayoría de los espectadores considera legítimo que el *arte social* se mida con los mismos parámetros con los que miden el arte comercial. Les parece legítimo que el artista gane, cobre y obtenga reconocimiento, pero que no se desvirtúe el tema central y el fin de la obra. Es importante

hacer notar la presencia de un grupo de audiencias antisistema que no están de acuerdo con el cobro, el lucro e incluso con el reconocimiento del autor, ya que todo ello desvirtúa la obra por el tinte capitalista.

5.2.9. La difusión del *arte social* y los nuevos medios.

Los medios de comunicación juegan un rol articulador fundamental en la estructuración de gran parte de los campos disciplinares; tal es el caso del campo artístico. En gran medida, los medios de comunicación, más que ser simples difusores, son constructores de agentes, actores, instituciones, marcas, tendencias, ideologías, cosmovisiones y agendas.

Desde su surgimiento han acompañado a las artes y a los artistas en los procesos de emisión, mediación, recepción, remediación e hipermediación.

Para esta tesis era importante identificar el papel que desempeñan los actuales medios de comunicación, dentro y fuera del circuito artístico, para indagar si a ellos se debía la inclusión o exclusión de las temáticas sociales en el arte contemporáneo, así como la identificación o no de los artistas.

Identificar a través de qué medios (tradicionales o digitales) se enteran las audiencias de la existencia del *arte social* nos permite ubicar si a través de ellos se generan las agendas artísticas, cómo están encuadrando las temáticas sociales en el arte contemporáneo, así como qué agendas sociales tienen primicia en los espacios mediáticos.

Los medios más empleados a través de los cuales los encuestados afirman haberse enterado de la existencia de algún proyecto de *arte social* fueron clasificados así: medios artísticos, medios institucionales, medios presenciales, medios digitales y medios tradicionales de comunicación.

Los medios más empleados se muestran en la siguiente tabla:

Medio	Tipo	Frecuencia
Pinturas	Medios Artísticos	5
Performance	Medios Artísticos	2
Música	Medios Artísticos	3
Teatros	Medios Artísticos	2
Facebook	Medios Digitales	14
Internet	Medios Digitales	61
Redes sociales	Medios Digitales	83
YouTube	Medios Digitales	5
Instagram	Medios Digitales	4
Twitter	Medios Digitales	2
Convocatorias y Concursos	Medios Institucionales	4
Empresas privadas y Fundaciones	Medios Institucionales	5
Investigación	Medios Institucionales	3
Pláticas y Conferencias	Medios Institucionales	2
Escuela y Universidades	Medios Institucionales	30
Instituciones de arte	Medios Institucionales	11
Museos y Galerías	Medios Presenciales	65
Ferias y Exposiciones	Medios Presenciales	33
Arte urbano o callejero	Medios Presenciales	24
Amigos y Publicidad de boca en boca	Medios Presenciales	21
Marchas y Pancartas	Medios Presenciales	7
El artista y colectivos	Medios Presenciales	8
Viajes y Visitas	Medios Presenciales	6
Anuncios en la calle	Medios Tradicionales de Comunicación	13
Carteles	Medios Tradicionales de Comunicación	9
Televisión	Medios Tradicionales de Comunicación	51
Revistas	Medios Tradicionales de Comunicación	20
Radio	Medios Tradicionales de Comunicación	20
Periódicos	Medios Tradicionales de Comunicación	40
Fotografías	Medios Tradicionales de Comunicación	3
Catálogos, libros, artículos de historia y teoría del arte	Medios Tradicionales de Comunicación	9
Gacetas culturales	Medios Tradicionales de Comunicación	9
Cine y Documentales	Medios Tradicionales de Comunicación	7
Folletos y Volantes	Medios Tradicionales de Comunicación	9
Total		590

Ilustración 89: Tabla de medios por los que se informaron las audiencias

Fuente: Elaboración propia.

En un mundo globalizado a través de internet, los nuevos medios son el principal medio para dar a conocer al mayor número de personal cualquier tipo de contenido; por lo tanto creo, que su relación es indisoluble en tanto en cuanto son el canal por el cual se comunica más y mejor con el mayor número de gente (Informante 13).

Como se puede ver, los medios tradicionales de comunicación siguen siendo el vehículo más importante para la difusión y conocimiento de las expresiones artísticas (32%). No obstante, es notorio el progresivo avance de los medios digitales (29%), sobre todo cuando las redes sociales representan el 18,5% versus la televisión, que sólo alcanzó al 8,58%.

Esto nos deja ver el desplazamiento de grandes medios tradicionales como la televisión, la radio o la prensa ante los medios socio-digitales como Facebook, YouTube, Instagram, o Twitter.

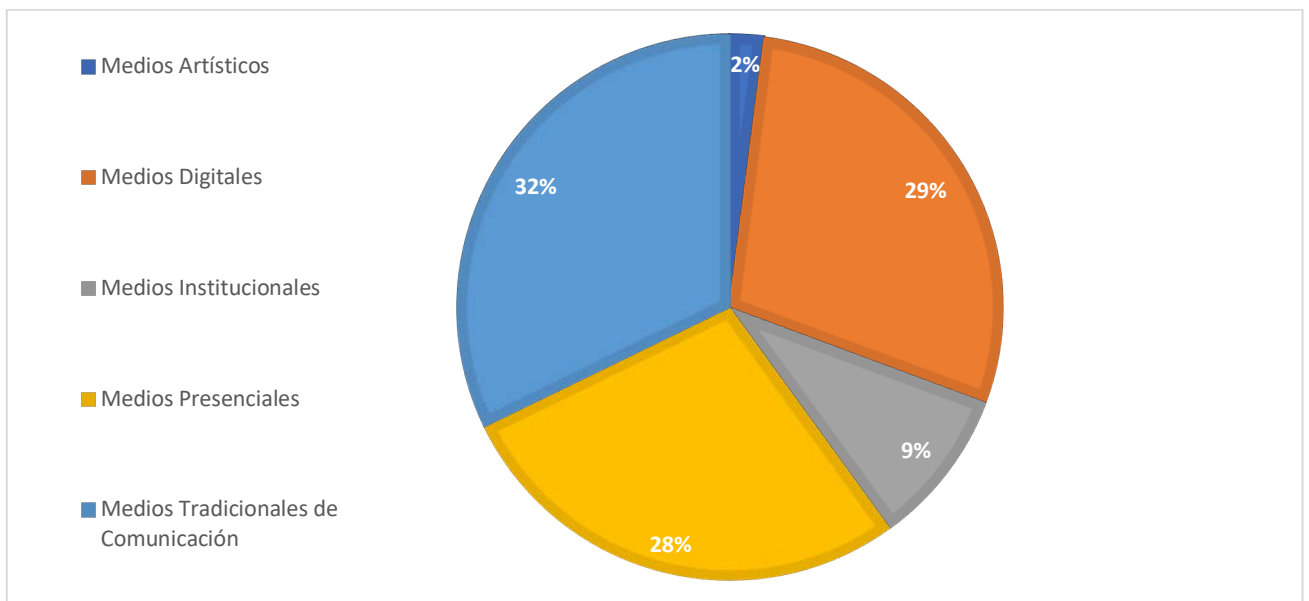


Ilustración 90: Medios por los que se informaron las audiencias

Fuente: Elaboración propia.

Los artistas y colectivos buscan mayor alcance de sus propuestas, por lo que los nuevos medios facilitan que la difusión sea más inmediata y tenga mayor difusión (Informante 09).

Para la difusión de las artes se ubicó la presencia de canales no mediáticos como lo fueron los medios presenciales, que representaron el 28%, los medios institucionales (9%) y los que hemos denominado medios artísticos (2%). Estos juntos representan el 39%, lo que nos deja ver que, más que a través de canales mediáticos, las personas se enteran por activaciones presenciales e institucionales. Aunque la mayoría se desplazó a un evento de *arte social* por una acción presencial, institucional o artística de difusión, muchos lo hicieron reforzados por la gran difusión que tienen estos eventos a través de medios socio-digitales.

El avance de los medios digitales como principal fuente de información y difusión parece coincidir con el auge de los circuitos alternativos y anticircuitos, que hacen uso de estos medios para ganar presencia y notoriedad.

Dos ejemplos que nos permiten evidenciar este hallazgo son los casos del fotógrafo Pablo Casacuevas y el pintor Fabián Cháirez. El 22 de julio de 2015, el periódico *Milenio* elaboró una nota informativa sobre el proyecto fotográfico *Tu Basura es Mi Fortuna* de Pablo Casacuevas. Un día después, el periódico publicó un post en Facebook haciendo referencia a la nota donde se mostraba la serie fotográfica. Derivado de ello, el post recibió 6100 reacciones, 174 comentarios y 2100 veces se compartió, amplificando con ello el número de personas que hoy conocen al fotógrafo.

El caso del pintor Fabián Cháirez es un ejemplo típico del impacto de las redes socio-digitales en la modificación de la opinión pública. Cháirez expuso en el Museo del Palacio de Bellas Artes, administrado por el Gobierno Federal, una pintura ecuestre del

revolucionario Emiliano Zapata con un cuerpo desnudo y feminizado. La obra se exhibió en el marco de la exposición *Emiliano Zapata después de Zapata*, que tuvo lugar en noviembre de 2019. La obra de Cháirez ha estado vinculada con los colectivos LGBT y los cuestionamientos sobre la masculinidad, circuitos alternativos en los cuales se movía su obra. A pocos días de inaugurada la exposición, familiares del caudillo y grupos cercanos a la figura del héroe nacional protestaron pública y mediáticamente, exigiendo que la obra fuese retirada. Ello provocó una respuesta inmediata en redes socio-digitales que generó un fenómeno nacional, al grado de que semanas después el autor contase con Wikipedia oficial; en Instagram sus publicaciones, que tenían en promedio alrededor de 3500 reacciones, tras la polémica de la imagen de su Zapata alcanzó más de 18 000.

Considero que los nuevos medios son una oportunidad para el arte social para poder impactar en mayor cantidad, visibilizar, difundir y generar acciones (Informante 05).

Dada la relevancia que están tomando los medios digitales en el mundo contemporáneo se buscó, a través de la encuesta, indagar la relación que tienen los nuevos medios con el *arte social*, a lo cual respondieron expresiones polarizadas.

Quienes consideran que tiene un impacto positivo afirmaron: “ayudan a vitalizarlo, reproducirlo, que llegue a más persona”; “fuerte vinculación por las nuevas formas de hacer y consumir arte”; “permiten incrementar el impacto”; “conexión e inmediatez, tipo de soporte”; “su relación está en poder comunicar las problemáticas”; “una gran relación, son los que lo difunden y promocionan, pero desafortunadamente no se le presta la atención que se requiere”; “son una de las plataformas que permiten difundirlo”; “apertura y visibilización”; “son los medios que tienen más penetración en el público general”; “pueden

ser grandes apoyos para la virtualización de las obras artísticas”; “sirven para promocionar”; “de divulgación”; “promueven y generan temas controversiales que involucran a la sociedad y sus exigencias”; “son un canal de innovación”; “pueden lograr mayor impacto”; “permiten dar a conocer movimientos más diversos y alternativos, así como a nuevos artistas”; “permiten generar nuevas propuestas y visibilizarlas”; “favorecen la difusión del trabajo”; “difusión e intercambio de experiencias de artistas a cerca [sic] de sus obras y movimientos”; “hacen viral lo que se produce, el alcance es mayor y a menor costo”; “puede ser una forma nueva de producirlo y también de darlo a conocer y difundirlo”; “son un órgano de comunicación y promoción”; “pueden potenciarlo”; “pueden ser usados como una forma de socializar las causas”; “al no estar controlados, pueden funcionar de la mano al servir, los medios sociales, como plataforma para el arte social”; “son canales de organización y difusión”; “invitan a la interacción y participación directa, una mediación que puede trastocar y cambiar al arte”; “facilidad acceso y enganche”; “gran parte se vinculan con video, redes y apps”; “permiten comunicar los pensamientos”; “son una forma de dar visibilidad”; “dan oportunidad a los desconocidos”; “toda, los medios se han convertido en el mensaje, la democratización de la imagen, la información y el poder de generarlos se han posicionado como los grandes soportes y receptáculos”; “son una oportunidad para el arte social para poder impactar en mayor cantidad, visibilizar, difundir y generar acciones”; “conformación de redes de trabajo”; “proporcionan material de consumo o es un insumo para el arte social”; “buena! Ya no son tan limitados y además permiten prontitud. Su capacidad de promover lo NO necesariamente masivo, ayuda al arte social”; “mucho, pero no es ordenado”; “la gente se entera más rápido y fácil y se puede lograr algún cambio”; “son una expresión de la sociedad”; “porque es mas [sic] fácil hacer una expansión de estos”; “puede que tengan el mismo fin, expresar sus ideas, sentimientos”; “impulsan el reconocimiento del arte en

general”; “así se hacen más virales”; “influyen demasiado para crear arte social, ya que difunden la información más rápido”; “básicamente influye sobre la personalidad de los individuos en la sociedad”; “aunque no en su totalidad poco a poco intentan cambiar el contenido basura como el de la TV por cosas más convenientes, por lo menos culturalmente hablando”; “tratan de persuadir a la sociedad”; “reflejan la vida”; “difunden ideas nuevas o bien critican a la sociedad en puntos críticos”; “ambos transmiten situaciones sociales”; “pueden transmitirlos mas [sic] fácilmente”; “hacen más dinámico el consumo del producto”; “todo, pues la modernización y visibilidad del arte social actual” [sic]; “lo vuelven todo masivo”; “forman parte de la sociedad”; “la difusión de el arte social se ha ampliado gracias a que los nuevos medios son un poco más libres” [sic]; “estos nuevos medios nos ayudan a buscar cosas fácilmente sobre el arte social, descubriendo cosas [sic] que antes no se podían obtener tan fácilmente”; “permiten la creación de nuevas ideas”; “ambos se utilizan para un bien común”; “las redes sociales llegan a la mayoría de la población y esto beneficia la cultura”; “mucho, porque cualquier persona puede intervenir una fotografía con algo ‘políticamente incorrecto’ y es considerado arte. No lo menciono porque esté mal, al contrario, sólo que hacer pienso es más sencillo” [sic]; “permiten llegar a otro tipo de audiencia”; “ahora existen diversas formas de mostrar el arte”; “crear conciencia a la sociedad”; “son nuevas formas para expresar el arte”; “mucho porque es directo el tema con el autor”; “los nuevos medios y el arte tienen una relación abierta y dispuesta a apoyarse”; “hacen que tengamos arte cada día en nuestros dispositivos”; “el vínculo social y artístico con su momento histórico actual”; “son una manera de exponer”; “todo, ellos tienen la batuta de lo que se ve, se entiende se estudia o se expresa y la manera en la que se expresa”; “la facilidad de compartir el contenido o propaganda”; “difunden los proyectos o movimientos”;

“son una herramienta muy potente para la difusión y el acercamiento a las generaciones actuales a la cultura y el arte”.

Los nuevos medios son los que más dan a conocer el arte social contemporáneo porque este arte está cambiando de plataformas, y son las redes donde este producto se crea y se alimenta (Informante 10).

Quienes piensan que no hay vinculación de alta repercusión consideraron: “no creo que haya una relación directa, son un medio más para producir arte. El arte, usa medios diversos”; “no tienen ninguna relación”; “depende el medio y depende la causa y proyecto artístico”; “imponen ciertas formas de vida, desinforman”; “los nuevos medios permiten la difusión pero también la falsa valoración”; “el arte y los nuevos medios tienen una relación distante”; “su relación es de difusión y censura”; “la promoción de consumir más de está” [sic]; “lo difunden o lo suprimen según su conveniencia”; “ninguna pues sólo exponen anuncios”; “mala, pues muchas veces censuran la realidad de lo que el artista expone”; “su relación es para generar más propaganda”; “ninguna, los nuevos medios es [sic] lucro personal”; “no se relacionan mucho, generalmente los medios intentan [sic] las atrocidades de la sociedad”; “ninguna, los medios intentan excluir cualquier forma de expresión”; “muy poco no hay mucha información por parte de los medios por informar la realidad”; “actualmente, siento que no tienen demasiada difusión”.

Absolutamente todo, la apropiación de los nuevos medios está en formación, pero aún la visión del S. XX no permite destapar esto al 100%, hay mucho por hacer, yo tengo varias propuestas, pero la estructura cultural y administrativa gubernamental no lo están permitiendo (Informante 23).

De igual forma, existen quienes creen que: “aún no es lo suficientemente fuerte”; “hay toda una corriente de arte digital en ciernes que debiera empezar a desarrollarse”; “hay varias propuestas en net art (Arcángel Constantini) y performance multimedia (La Fura dels Baus)”; “las nuevas plataformas son la musa del arte social contemporáneo, es decir, su idea viene de lo que allí observan”; “se han utilizado desde net.art hasta videomapping para expresar arte social”; “muchacha relación con espacios de autogestión y autonomía. Son formas obligadas de salir a flote y revertir en alguna medida las prácticas de los canales oficiales o privados”.

Como se puede ver, esta última tendencia refiere más al uso de los nuevos medios para la producción artística que para el acercamiento con las audiencias.

Los nuevos medios ayudan a difundir el arte de una forma que ésta sea discutida por un foro más abierto; sin embargo, esto no significa que sea siempre a favor del mismo arte social (Informante 22).

5.2.10. La imposición de las agendas temáticas y tendencias artísticas.

¿Quién postula los contenidos difundidos en el circuito artístico?, ¿quién determina los asuntos que deben de considerarse relevantes dentro del campo del arte?, ¿quién es aquel que gradúa la importancia de la información a difundir y prioriza el orden que ésta debe tener?

Como se vio en el apartado anterior, los medios de comunicación, y actualmente en gran medida los medios digitales, se han convertido en agentes preponderantes para incluir o excluir temáticas y definir la relevancia que estas pueden tener para con ello modificar la opinión pública.

Una de las premisas de este proyecto de investigación era indagar si este fenómeno, mejor conocido como la *agenda setting*, en el que los medios de comunicación eran los que promovían ideologías, temáticas y racionalidades, trazando con ello el mapa informativo del cual las audiencias configuraban sus juicios de opinión, era replicable en el circuito artístico.

En el pasado, se consideraba en la teoría de comunicación que las agendas temáticas tenían su origen en la opinión pública y posteriormente los medios las incorporaban en sus espacios informativos. Es con la aparición de la teoría propuesta por Maxwell McCombs que la premisa se invierte, adjudicando a los medios de comunicación la creación e imposición de las agendas en la opinión pública.

Sin embargo, lo que podemos ver en el campo artístico es que las agendas en el arte han pasado por diversas etapas. En una de ellas las agendas temáticas, técnicas o estéticas estaban impuestas por faraones, emperadores, papas, reyes y mecenas. No obstante, su imposición estaba fundamentada principalmente en el virtuosismo del artista, que lograba conectar tanto con los patrocinadores como con las audiencias.

Una segunda etapa es aquella en la que el artista imponía su agenda, siendo validada por el gusto de la opinión pública. Los mecenas retomaban los gustos del público y con ello terminaban legitimando al artista. En esta triada el virtuosismo era captado por las masas y remarcado por los bienhechores.

En una tercera etapa, el circuito y sus medios son los que imponían las agendas. Tanto los artistas como los espectadores y los mecenas terminaban consumiendo y validando la

imposición. En este caso había mezcla de virtuosismo, pero también de imposición arbitraria detrás de la selección, lo cual llevaba a que hubiese disonancia entre los que participaban en el proceso de aceptación y validación.

Esta tesis identifica que en el caso del arte contemporáneo, y en particular en el *arte social*, la asignación de agendas implica a múltiples actores. A continuación se muestran aquellos que fueron identificados por los participantes como los más influyentes en la construcción de las agendas.

Los actores identificados fueron: el Contexto y los problemas Socio-económico-políticos (17%); el Público Consumidor (15%); los Artistas (13%); el Gobierno, los Políticos y las Políticas Públicas (11%); Internet, Redes sociales y Medios de Comunicación (9%); Fundaciones, Empresas de arte y patrocinadoras (7%); Asociaciones, Instituciones, Organizaciones civiles y Movimientos sociales, Activistas y Líderes sociales (7%); Museos y Galerías (5%); Historiadores, Curadores y Críticos de Arte (3%); Las Tendencias Globales (3%); Ferias y Mercados de Arte (2%); Concursos, Becas FONCA e Instituciones culturales (2%); Escuelas de arte y academias (2%); los Artistas Hegemónicos y Consagrados (2%); Productores, Directores y Managers (1%); Nadie (1%); y No hay agenda (0%).

Según los resultados de la encuesta, en el arte actual son múltiples los actores que intervienen en la definición de las agendas sociales. Éstas se determinan por las acciones globales, locales, la influencia de los gobiernos y sus políticas públicas, la participación de fundaciones, empresas, la acción política de organización civiles y movimientos ciudadanos que filtran sus visiones del mundo e intereses a través de los medios de comunicación y las instituciones encargadas de la difusión cultural. Toda esta interacción influye en la opinión

pública de las audiencias. Con esto, lo que logramos ver es el desplazamiento de la fuerza directa del circuito en la imposición de las agendas sociales.

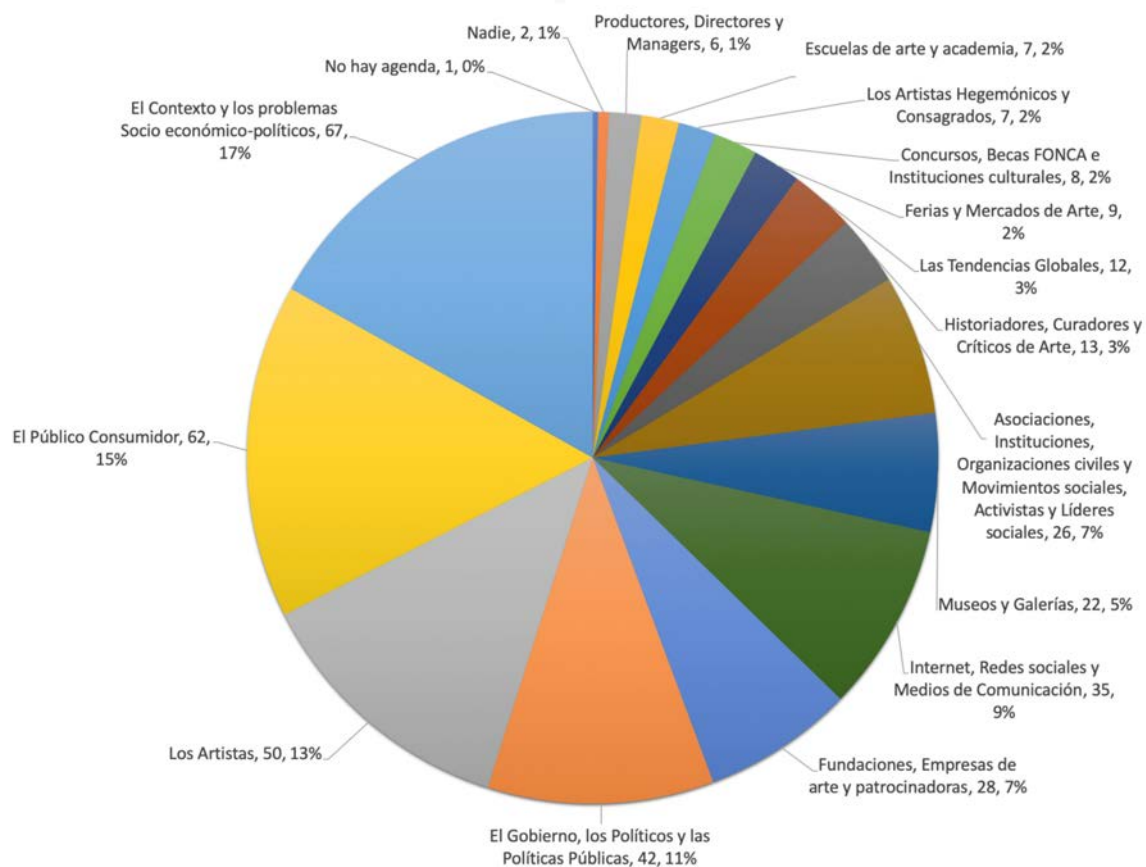


Ilustración 91: ¿Quién impone las agendas en el Arte Contemporáneo?

Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

En un país que carga a costas noventa mil muertos y trescientos mil desaparecidos por la denominada “guerra del narco” es claro que eludir el tema sólo produciría que el desgarramiento en el tejido social se convierta en una rotura irremediable. Si bien, se busca analizar a la violencia desde sus condiciones “objetivas” no se pretende ocultar ni despachar esta experiencia fuera de quicio. Es desde ella que parte nuestra necesidad de elaborar una crítica a las políticas de representación que bajo el argumento de criminalización ha generado una legitimación de la violencia y una administración de la muerte. La importancia de reflexionar sobre la violencia es hacerse cargo no sólo de la pérdida de vidas, de subjetividad, de comunidad y de futuro sino de las estructuras en las que éstas se generan y que hemos aceptado como dadas (Chávez Mac Gregor, 2012, pág. 8).

Desde la configuración de las instituciones en el México moderno del siglo XX hasta la fecha, el arte mexicano contemporáneo se ha articulado como un complejo sistema en el que interactúan circuitos formales, informales, alternos y anticircuitos, dando forma al campo artístico.

LA CONFIGURACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO

En particular es el *círculo formal* el que se ha institucionalizado a partir de: 1) la profesionalización de la actividad artística; 2) el surgimiento y consolidación de instituciones académicas; 3) el fortalecimiento del mercado artístico; 4) la presencia de ferias, exposiciones, museos y galerías; 5) artistas que asumen su agencia y sus actividades performativas como tal; 6) la existencia de críticos, medios y canales especializados para la

difusión del arte; 7) la internacionalización del circuito y su diálogo con los circuitos extranjeros, y 8) la presencia de múltiples patrocinadores y bienhechores (instituciones de gobierno, empresas privadas, organizaciones civiles, fundaciones).

LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL ARTE MEXICANO

Este circuito, durante el siglo XX, dialogó con: el nacimiento del México moderno y sus instituciones; las consecuencias y crisis producto de la Revolución mexicana; la Guerra Cristera; la participación de México durante la Primera y Segunda Guerra Mundial; la partidización política; la nacionalización de los energéticos y la banca; el desarrollo estabilizador; los movimientos campesinos, obreros y estudiantiles; las crisis económicas; el neoliberalismo; la privatización; las consecuencias económicas y culturales de la globalización; la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional; el desarrollo económico que olvidó a los pueblos indígenas; la violación de los derechos humanos; la transición democrática; la narcopolítica; la lucha contra el narcotráfico; los terremotos de 1985, de 2017 y la movilización solidaria ciudadana respectiva; la competitividad internacional y la estabilidad económica; las desapariciones forzadas, los feminicidios y la crisis política y de las instituciones.

En paralelo a esta compleja dinámica socio-política, el circuito artístico dialogó también nacional e internacionalmente con muchas de las vanguardias artísticas y culturales, dando forma a movimientos como el Muralismo, el Estridentismo, el Surrealismo, el Abstraccionismo, el Expresionismo y el Neoexpresionismo. La ruptura artística de finales de la década de los 50 dio origen al surgimiento de voces individuales y colectivos artísticos

contemporáneos como Los Grupos, el Neomexicanismo, el Arte Conceptual, el Neoindigenismo, el Arte Urbano, el Arte Digital, el Arte Virtual y el Netartivismo.

La historia del arte mexicano, desde sus inicios, atravesó por diversos momentos: la expresión auténtica precolonial o prehispánica; el sometimiento artístico a la visión colonizadora; la búsqueda de una independencia artística, fortaleciendo iconografías de la reciente nación y reproduciendo temáticas propias con el canon europeo; la crítica artística a los efectos capitalistas de la revolución industrial y la revolución social hicieron que la plástica mexicana buscase nuevamente rescatar sus expresiones auténticas precoloniales o prehispánicas, utilizando técnicas industriales como el grabado y la fotografía; la incorporación de la dimensión social en la expresión artística; con el Muralismo se establece el arte mexicano nacional, oficializando su iconografía, sus medios y técnicas al mundo; el Muralismo, al convertirse en el arte mexicano clásico, detonó continuas reacciones de ruptura y consolidación, incorporando cada vez más experimentaciones estéticas, instrumentales, medios como la *performance*, el arte objeto, la instalación, el arte sonoro, digital y virtual, y nuevas temáticas sociales.

Es a partir de la década de los 60 que los artistas mexicanos tratan de generar prácticas propias que llamen la atención de las miradas internacionales. Esto se gesta en circuitos informales y alternos que el circuito institucionalizado empezó a absorber para atender a la alta demanda de estas nuevas expresiones. Durante décadas mantuvieron cierta independencia, hasta que poco a poco empezaron a dialogar y terminaron por institucionalizarse. Todo ello surgió por la necesidad de los artistas y no artistas por comunicar a través del arte su visión sobre la situación política y social que estaba atravesando el país.

Aquellos que quedaron al margen, y cuyas manifestaciones eran contrarias al sistema, en ocasiones llevadas a cabo por activistas y colectivos, fueron censurados y fundaron los anticircuitos.

Particularmente, a finales del siglo XX e inicios del XXI empiezan a conformarse prácticas y acciones artísticas de agentes que en ocasiones no estaban vinculados con las artes plásticas y visuales (sociólogos, antropólogos, activistas, líderes sociales y familiares de víctimas, entre otros).

Mientras el circuito institucionalizado seguía difundiendo obras de arte de corrientes clásicas del arte contemporáneo, dando un lugar primordial a lo estético y legitimado por el mercado, los nuevos actores utilizaban medios artísticos de finales del siglo XX y los nuevos medios para visibilizar, y en algunos casos denunciar, los graves problemas que empezaban a aquejar al país.

Los medios de comunicación han desempeñado en esta nueva etapa un papel preponderante, tanto para su incorporación en la expresión artística como difundiendo el trabajo de los diversos circuitos.

Los nuevos medios y las redes socio-digitales fortalecieron, por un lado: 1) la democratización de estas nuevas expresiones, que se autofinancian por modelos como el *crowdfunding* y llaman a la acción por el *crowdsourcing*; 2) las “multitudes inteligentes”, que dejan de ser simples audiencias para convertirse en curadores, críticos y canales de difusión; 3) la cercanía temática, que horizontaliza la participación de audiencias alfabetizadas y no alfabetizadas en las artes; 4) el consumo de *arte social*, mayoritariamente en plataformas digitales más que en los espacios efímeros donde se realiza, y 5) la estimulación del uso de las expresiones artísticas para la denuncia de cualquier problema social.

LA AGENDA SOCIO-ARTÍSTICA COMO NUEVA ICONOGRAFÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO DEL SIGLO XXI

Esto nos lleva a pensar epistemológicamente que el Arte Contemporáneo Mexicano del siglo XXI retoma la dimensión social como el eje central de su nueva iconografía. Particularmente la narcocultura, la simbología gestada en los movimientos de género y socializada en los feminicidios y la violencia de género, lo indígena y fronterizo se convertirán en el referente estético de lo mexicano en el siglo XXI.

Si en el siglo XX el movimiento muralista fue la iconografía de lo mexicano, colocando lo campesino, lo indígena y lo obrero en el centro como capítulos de una historia contada desde los vencidos, el Siglo XXI coloca al *arte social* como la nueva iconografía del arte mexicano, situando al indígena pobre y marginado, a las mujeres violentadas y asesinadas, a los narcos como caudillos y referentes culturales y a los migrantes como los nuevos desposeídos de la tierra y sus derechos. Todo ello se fortalece por las múltiples narrativas, lenguajes y transmedios que constantemente imponen el tema en sus agendas.

El arte ha estado marcado por agendas que han ido de lo estético, lo político, lo pedagógico, lo propagandístico, lo alfabetizador y lo religioso hasta lo social.

En el ámbito social las agendas se construían desde lo social, lo político, lo religioso, lo artístico, lo cultural y, actualmente, desde lo mediático.

La dimensión social del arte, como se ha mencionado, está más inserta que nunca en la expresión artística, de ahí que se haya creado una nueva conceptualización de agenda, que integra lo social y lo artístico, denominándola la *agenda socio-artística*. Entendida ésta como la apropiación que diversos actores (publicistas, activistas, comunicadores, artistas) hacen de

medios artísticos para abordar temáticas sociales en circuitos comerciales, alternativos y digitales con la finalidad de generar presencia, conciencia, opinión pública y cambio en las dimensiones sociales, culturales, económicas y políticas.

LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y LOS PROCESOS DE MEDIACIÓN ARTÍSTICA

Apoyados en la sociología del arte y la mediatización del circuito, se vio que los circuitos alternos y anticircuitos están reconfigurando las temáticas que deben ser tratadas, así como el modo, *framing* o tratamiento de las mismas. Se rebasó entonces la estetización e intelectualización del signo y ahora se pretende humanizarlo. Se pasó de la semiosis social a la socio-antropologización del arte.

Entender el circuito artístico en este momento es vital para comprender a sus actores, sus prácticas, sus intenciones y sus luchas. Hoy es el momento de entender el papel que juegan los promotores, los críticos, los medios, pero, sobre todos, las audiencias como comunidades de significación. La sofisticación de sus medios, mensajes e íconos están vinculados con la sofisticación de sus nano audiencias.

La sociología del arte permitió comprender al circuito como una extensión de la racionalidad hipercapitalista en la que sus industrias producen, consumen, desechan, reciclan, re-producen y vuelven a consumir.

El arte como proceso de mediación ha dado notoriedad a las agendas sociales; ha incorporado las mismas al debate público, buscando denunciar y generar acuerdos. Hoy, es imposible pensar a México sin lo social y lo artístico. Todos los medios hablan de ello de una u otra forma. Visual y conceptualmente es el país de los graves conflictos sociales, pero también de las complejas y hermosas expresiones culturales e históricas.

Una injusticia convive con un bello grafiti, al igual que en el mismo espacio en el que se manifiestan los padres de los 43 estudiantes desaparecidos unas jóvenes quinceañeras se toman su sesión de fotos de gala para registrar la celebración. Esta es la paradoja que evidencia el Arte Contemporáneo Mexicano.

LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LAS AGENDAS

El mercado artístico y creativo se ha nutrido por todos estos movimientos y circuitos, incrementando los brazos del capitalismo artístico. Producir, distribuir, exhibir, comercializar, consumir y reciclar es la lógica del arte actual. Se ha creado así un ecosistema sustentable, centralizado, monopólico y en algunos casos elitista.

La conciencia social no logra tener la audiencia a través de los medios que sí está logrando el arte social, convirtiéndose en un laboratorio de consumos simbólicos negociados entre el contexto social, el artista, los protagonistas y los afectados.

Hoy, a la opinión pública la están moviendo algunos artistas sociales con su producción y formas de intervención; sin embargo, no ha logrado una forma de capitalizar y rentabilizar su trabajo más allá de la concienciación lograda. Su capital se mueve más en lo sociopolítico que en lo económico-artístico.

Un hallazgo en materia de *agendas socio-artísticas* fue la identificación de las agendas sociales tratadas: narcotráfico, migración, marginalidad, desigualdad, derechos humanos, feminicidios, violencia y pobreza.

La tesis se centró particularmente en las más tratadas: violencia de género y feminicidio; migración; violencia de estado; inclusión/exclusión de los pueblos indígenas; pobreza y marginalidad, y narcotráfico y crimen organizado.

ARTISTAS Y AGENDAS SOCIO-ARTÍSTICAS

Muchos artistas sociales identificados trabajan diversas problemáticas y agendas. No se circunscriben únicamente a aquella de la cual se trató en esta tesis.

En el rubro de violencia de género y feminicidio se destacó el trabajo de Mónica Mayer, Elina Chauvet, el colectivo La Red Denuncia Femicidios del Estado de México, las Enredadas, el Movimiento Popular Revolucionario, CECOS, Madres de Víctimas de Femicidio en el Estado de México, Voces de Lilith, Nido de Luciérnagas, Mujeres en el Oriente, GiiA Red e Hilanderas & Ekléctika Producciones, Teresa Margolles y Mayra Martell. En este caso tenemos artistas fuera y dentro del circuito, incluso algunos de ellos fueron anticircuito y hoy no sólo están dentro, sino han legitimado al circuito, convirtiéndose en artistas multicitadas a nivel internacional. Este grupo de artistas han generado íconos contemporáneos consolidados para hablar del tema. El feminismo generó sus circuitos. Pasaron de ser una minoría artística a convertirse en referentes consagrados. La mayoría de las acciones artísticas sobre el tema son llevadas a cabo únicamente por mujeres; la voz masculina está prácticamente excluida de esta agenda.

La agenda migratoria contempló a artistas como Ana Teresa Fernández, Guillermo Galindo, Alfredo “Libre” Gutiérrez, Erika Harrsch y Betsabeé Romero. La gran mayoría de artistas que trabajan el tema de migración viven en los Estados Unidos, lo que hace pensar que están más preocupados los artistas externos que los internos por la dinámica fronteriza y las consecuencias políticas y sociales de ser los nuevos desarraigados de la tierra y su cultura. Su acción artística busca ser una acción política y de diplomacia pública, tratando de dignificar y humanizar la imagen del migrante más allá de los estereotipos que se difunden en los medios. La solidaridad expresada es una solidaridad empática: en un mundo global, todos somos migrantes y, de una u otra forma, vivimos en la diáspora y la incompreensión de

los sin casa. El migrante es en sí mismo una interfaz cultural. Su trabajo es una fuerte reflexión sobre la *otredad*.

La violencia de Estado es una agenda tratada por artistas tales como Rafael Lozano-Hemmer, el colectivo Rexiste, el colectivo Nos hacen falta, ReverdeSer, Huellas de la Memoria, Comité 68, Familiares en Búsqueda de María Herrera, Red de Eslabones por los derechos humanos y Plataforma somos una América Abya Yala, Redretro y Zamer, Esta agenda es quizá la más politizada. Es una confrontación directa contra la corrupción política y las dinámicas del sistema. En ocasiones los colectivos son anónimos para no sufrir atentados y persecuciones políticas, como ha sucedido con periodistas y fotógrafos. Esta agenda involucra más a las audiencias en las acciones colaborativas, dada la empatía que existe ante la insatisfacción social. Sus acciones buscan ser de alto impacto y masivo, afectando el espacio público y usando los espacios mediatizados.

La agenda de inclusión/exclusión de los pueblos indígenas incorpora el trabajo del colectivo Lapiztola, Fernando Palma, Maruch Méndez, Claudia Fernández y Laura Anderson Barbata. Sus preocupaciones están ligadas a las consecuencias de la globalización y la pérdida de la identidad de los pueblos originarios. Rescatan las expresiones culturales, el folclor y la iconografía local en los contextos globales. En este caso no hay una denuncia como tal, pero sí la búsqueda de un re empoderamiento identitario y cultural. Sus trabajos tienen fuertes raíces antropológicas e históricas. Buscan dar presencia y representatividad a las minorías étnica. Resemantizan, hibridan, legitiman la artesanía como El Arte Mexicano. Parte de su aporte es materializar lo indígena e incorporarlo al arte mexicano, ni idealizándolos ni tratándolos sólo como un personaje de las obras.

La línea de pobreza y marginalidad es la de autores como Maya Goded, Daniel Lezama, Francisco Mata Rosas, Marco Antonio Cruz y Pablo Casacuevas. Esta agenda habla

de las otras exclusiones y pone en la arena pública la vida de los marginales: prostitutas, ciegos, los barrios populares, las hibridaciones culturales y los pepenadores. Todos ellos son los fuera de serie, los que escapan de la norma, aquellos de los que nadie habla, pero están ahí. Son los verdaderos olvidados de la modernidad, del arte y de la vida pública. Sus pobreza materiales y existenciales reflejan realmente la pobreza moral de la sociedad mexicana. Ellos, en sí mismos, son la metáfora del esfuerzo, de la vida dura, del desencanto, de la invisibilidad, pero también de la falta de empatía por los otros. Son una muestra del clasismo, racismo y aporofobia de la sociedad y el circuito. Su trabajo se centra mayoritariamente en los derechos humanos.

El narcotráfico y el crimen organizado son agendas que suelen ir de la mano. En este caso fue tratada por artistas como el colectivo Fuentes Rojas, Luz María Sánchez, Fernando Brito, Pedro Reyes y Rosa María Robles. Detrás de esta agenda existen expresiones de gran dolor social e interés, en algunos casos, por intentar regenerar el tejido social que dio origen a esta nueva contracultura. Algunas de sus obras son tan violentas como lo que denuncian. El shock se vuelve parte de su confrontación al espectador. La cultura de la muerte y la normalización de la extrema violencia es su gran denuncia. Su trabajo busca ser un ¡Ya basta! Al igual que los trabajos de las artistas que denuncian los feminicidios, sus personajes son las grandes ausencias, el dolor de los familiares, la omisión del Estado y la sociedad que les ha dado la espalda.

Este catálogo de artistas nos permite evidenciar la presencia de una *agenda socio-artística* más allá de los intereses del circuito artístico institucional. En su trabajo priman no sólo los intereses comerciales, el obtener recursos, financiamientos y legitimación, sino una preocupación genuina y un amor por el país.

Ellos dejan ver una vinculación directa del arte con los problemas del país. La crítica que existía a esta desvinculación por parte del circuito se está rompiendo. Su trabajo ayudará a dar una visión alterna de lo que realmente pasa en México. A diferencia de los medios de comunicación, que tienen una visión unilateral y responden a intereses ulteriores, estos artistas quieren dar una mirada de 360 grados haciendo comunidad y escribiendo la historia a múltiples manos.

El arte, como forma de expresión, puede ser estudiado en sí mismo como un modelo comunicativo en el que los circuitos funcionan como emisores; las obras, temas y herramientas como medio y canal, y los receptores como audiencias consumidoras. La retroalimentación en este caso debería ser medida en función del impacto social e individual.

LAS AUDIENCIAS Y EL *ARTE SOCIAL*

Como resultado de la investigación de campo se pudo deducir que en el México contemporáneo las audiencias perciben la existencia de corrientes artísticas propias, más allá de las que se intentan imponer globalmente desde el circuito formal. Paradójicamente, el Muralismo sigue siendo el movimiento artístico más citado. Su versión 2.0 es el Arte Urbano, al cual siguen viendo una extensión de aquél, pero actualizado con las problemáticas contemporáneas.

Aunque consideran que la producción artística mexicana es abundante, en materia de *arte social* sigue siendo insuficiente. Los espacios donde suelen ubicarla son los circuitos alternos ya institucionalizados.

Las agendas que más ubican son: pobreza, desigualdad, violencia de género, migración, feminicidios, narcotráfico, exclusión de los pueblos originarios, violencia de

Estado y discapacidad. Otras temáticas son: clasismo, exaltación de la nacionalidad, nacionalismo, raíces, el medio ambiente, la ecología, preservación, gentrificación, concientización sobre enfermedades graves, globalización, consumismo, exploración de la identidad, luchas políticas y de clase.

Los artistas sociales que siguen figurando en el imaginario mexicano son los que prevalecen del siglo XX, y particularmente del movimiento Muralista (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco). Algunos de los actuales, como Francisco Toledo, Minerva Cuevas, Teresa Margolles, Mónica Mayer y Gabriel Orozco, son los actores contemporáneos que migraron de los circuitos alternos y ya se institucionalizaron y consagraron.

LA FINALIDAD Y UTILIDAD DEL *ARTE SOCIAL*

Ante la finalidad y utilidad del arte social se encontraron dos posiciones percibidas por las audiencias: la primera es aquella que afirma que el arte social se realiza para informar, denunciar y despertar a la sociedad, y la segunda es aquella que considera el oportunismo de los artistas para autopromocionarse, hacer negocios y seguir una moda de lo políticamente correcto.

Existe una controversia sobre la condición de militancia y activismo de los artistas sociales. Mayoritariamente piensan que no necesitan colgarse de una bandera ideológica, mientras que una minoría ve bien el que sean *artistas*. Lo que desean las audiencias es que los artistas sean coherentes y neutrales al expresar estas temáticas en su trabajo.

La gran mayoría de los espectadores consideran que el *arte social* es útil y efectivo para cambiar un aspecto de la realidad. La paradoja detrás de esto es que unos consideran que el *arte social* genera conciencia, pero hasta ahí llega su alcance.

Las audiencias consideran que el *arte social* tiene potencial para transformar la realidad, pero aún son muy pocos los casos en los que lo han logrado. Pese a que aún son muy pocos, la gente desea que se sigan produciendo obras de esta índole, ya que sólo así se podrá comprender la situación social y se romperá con la ignorancia que existe ante el tema.

AGENCIA Y *HABITUS*

Los medios a los que han recurrido los artistas sociales son pintura, fotografía, vídeo, escultura, *performance*, arte objeto, instalación, videoinstalación, grabado, *collage* y estencil. Destaca el empleo de nuevos medios, el grafiti, el arte sonoro y los soportes híbridos. Los espectadores perciben el surgimiento de una tendencia estética, iconográfica o simbólica propia en la plástica mexicana.

Con relación a la naturaleza de los miembros del circuito artístico, se identificaron a los agentes (aquellos que reproducen las prácticas y *habitus* establecidos por el sistema), a los actores (quienes se expresan de manera autónoma buscando innovar) que se mueven en los anticircuitos, a los híbridos que están en los circuitos alternativos y a los que carecen de formación artística, pero utilizan las expresiones artísticas para la denuncia social. Con todo ello se podría empezar a hablar más que de artistas, de creadores, y más que de arte, de prácticas artísticas.

Las audiencias, hoy, consideran que ya no es necesaria la formación artística para la producción de *arte social*. Vinculada a esta discusión se encuentra el qué es y qué no es arte,

así como quién es y quién no es artista. Algunos artistas entrevistados hablan de su condición como creadores posmediales, otros no provienen ni del ámbito académico ni profesional. Hoy, usar lenguajes artísticos para realizar proyectos de intervención social es muy común.

PRODUCCIÓN, CONSUMO, COMERCIALIZACIÓN Y RENTABILIDAD DEL *ARTE SOCIAL*

Los consumidores de arte ya no se dividen por alta o baja cultura. Consumir *arte social* lo hace cualquiera. En esta investigación se identificaron ocho grandes tipos de consumidores que representan: 1) público asiduo a eventos culturales de formación no reglada; 2) audiencias alfabetizadas; 3) fundaciones, asociaciones y ONG's; 4) movimientos sociales y grupos comprometidos con las causas; 5) académicos; 6) miembros del circuito artístico; 7) instituciones públicas y gobierno; 8) público en general.

Los mecenas y promotores del *arte social* son principalmente el autor; fundaciones, colectivos y donaciones; el Estado y concursos; empresas y ONG's; amigos, familiares y bienhechores. El *arte social*, al tener un sentido de misión, termina autofinanciándose en la gran mayoría de los casos o apelando a modelos de microfinanciación. Al no contar con presupuestos ni apoyos institucionales termina, por ende, exhibiéndose en espacios públicos alternos o, incluso, clandestinos. Cuando el Estado ha llegado a apoyar estas expresiones terminan exponiendo en espacios alternativos y se fondean por becas y concursos.

Con relación a la motivación del apoyo y financiamiento se ubicaron 18 motivaciones que incluyen el apoyo: 1) creativo; 2) filantrópico; 3) de transformación social; 4) con fines ideológicos; 5) por interés político; 6) por empatía y simpatía; 7) por deducción de impuestos; 8) para difundir la causa; 9) por apoyo al arte; 10) para denunciar la injusticia; 11) para educar sobre el tema; 12) como obligación del Estado; 13) para sensibilización sobre el tema; 14)

para ganar prestigio; 15) por libertad de expresión; 16) por fines comerciales; 17) para dar a conocer el mensaje, y 18) por convencimiento.

En sintonía con el autofinanciamiento del *arte social*, se ubicó que éste es poco rentable a los ojos de las audiencias. Quizá de ahí que el circuito y el mercado se hayan apropiado tan poco de este arte. La rentabilidad de esta expresión artística resulta más de índole social que económica. Aunque también se encontró que muchas personas piensan que este tipo de arte tiene intereses ocultos ligados a fines ideológicos y políticos.

En el caso de los artistas desconocidos, producir arte social les legitima y lleva a ganar prestigio y capital social y cultural, más allá de un capital económico.

MEDIOS, AGENDAS Y MEDIACIONES

Lo que el *arte social* genera indirectamente en términos de mediación son cambios de conciencia, sensibilización y visibilización del problema. Por ello, las audiencias consideran que los beneficiarios del *arte social* son: el artista mismo, el circuito artístico, los promotores, las instituciones que apoyan, los grupos de poder, los receptores, los agentes críticos, los afectados, los grupos excluidos de los circuitos, la sociedad civil y la sociedad en general. Existe un grupo de encuestados que consideran que nadie se beneficia del *arte social*.

Este rubro suena coherente con la percepción que tienen sobre el *arte social* al considerarlo mayoritariamente como una mercancía más de las industrias culturales y creativas. Esto despoja al arte, en cierta medida, de ese halo místico; quizá por ello algunos piensan que esta tendencia responde a modas, tendencias y lógicas de mercado. No obstante, al producirse fuera del mercado y sus parámetros se rompe con esta falsa percepción. El riesgo que corre este arte es el de convertirse rápidamente en una mercancía más.

Con relación a la dinámica mercantil y la legitimación del *arte social*, las audiencias consideran que está bien que el artista cobre por producir su obra y que gane reconocimiento. Las audiencias no consideran que este tipo de expresión deba ser gratis, ni anónimo y sin fines de lucro. Paradójicamente esta es parte de la racionalidad del hiperconsumo, ya que las personas que piensan lo contrario son las que consideran que el arte que se cobra no es legítimo y que el *arte social* debería ser anónimo y sin fines de lucro si realmente quiere conseguir su finalidad. Así fue como se identificaron cuatro posiciones encontradas: 1) la visión relativista; 2) los críticos del hiperconsumo; 3) los que están con el mercado artístico, y 4) los antisistema.

Fue así como se ubicaron tres tipos de receptores: los antisistema, los alternativos y los institucionalizados. Mismos que concuerdan con los tipos de circuitos (anticircuito, circuito alternativo y circuito institucionalizado).

Los medios de comunicación siguen jugando un rol determinante en las industrias creativas, sobre todo los medios tradicionales. Los medios digitales están cobrando un peso fundamental gracias a las redes sociales, las cuales están desplazando a la televisión. Otros medios importantes son los presenciales, los institucionales y los artísticos.

El papel de todos estos medios está en la visibilización que hacen, la difusión y promoción, el generar valor de marca y reputación del artista. Existe un grupo que piensa que los medios generan una falsa valoración y que exponen al arte, convirtiéndolo en una mercancía lucrativa desapegada de su verdadera intención.

Finalmente, cuando se preguntó quiénes imponían las agendas en el arte las audiencias identificaron que son producto: 1) del contexto; 2) de los consumidores; 3) de los artistas; 4) los gobiernos y políticos; 5) internet, redes sociales y medios de comunicación; 6) fundaciones, empresas y patrocinadores; 7) asociaciones, instituciones, organizaciones y

asociaciones civiles; 8) museos y galerías; 9) críticos e historiadores; 10) tendencias globales; 11) el mercado del arte; 12) artistas hegemónicos, y 13) managers y representantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Álcazar, J. (2002). La antropología inversa de un performancero postmexicano. En *El Mexterminator: antropología inversa de un performancero postmexicano* (págs. 15-32). México: Océano.
- Álvarez, G., Beltrán Trenado, A., Eder, R., H. Escoto, D., Flaherty, G., García, M. I., . . .
García Gómez, A. (2014). *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: MUAC-UNAM.
- Alcántara, A. (s.f.). *El arte social y transformador*. Recuperado el 20 de enero de 2002, de ArtSocial: <https://www.artsocial.cat/articulo/el-arte-social-y-transformador/>
- Albuquerque, C., & Gladys Essenwanger, L. (28 de Junio de 2017). *Artista mexicano da voz a los migrantes*. Recuperado el 8 de Enero de 2010, de DW: <https://www.dw.com/es/artista-mexicano-da-voz-a-los-migrantes/a-39434443>
- Aldaya, V. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿Nueva configuración en el campo del arte? *Andamios*, 14(34, Mayo-Agosto), 13-33.
- Altenberg, T. (2013). *Imagining the Mexican Revolution: versions and visions in literature and visual culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Agencia EFE. (11 de Diciembre de 2016). *A 10 años de la “guerra contra el narco” jóvenes reclaman por muertos y desaparecidos*. Recuperado el 29 de Abril de 2019, de La Opinión: <https://laopinion.com/2016/12/11/a-10-anos-de-la-guerra-contra-el-narco-jovenes-reclaman-por-muertos-y-desaparecidos/>
- Aguilar, C. (30 de julio de 2015). *Cuando la basura se convierte en una fortuna*. Recuperado el 28 de agosto de 2019, de Excelsior: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/07/30/1037658>

akc. (27 de Abril de 2019). *Agradecemos tu interés en nuestros contenidos, sin embargo; este material cuenta con derechos de propiedad intelectual, queda expresamente prohibido la publicación, retransmisión, distribución, venta, edición y cualquier otro uso de los contenidos* (i. Recuperado el 9 de Enero de 2020, de El Universal: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/erika-harrsch-y-magos-herrera-exponen-en-nueva-york>

akc/Notimex. (27 de Abril de 2018). *Erika Harrsch y Magos Herrera exponen en Nueva York*. Recuperado el 27 de Agosto de 2018, de Cultura/El Universal: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/erika-harrsch-y-magos-herrera-exponen-en-nueva-york>

Ana Teresa Fernández. (S/F de S/F de 2012). *Ana Teresa Fernández*. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Ana Teresa Fernández: <https://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/borrando05/>

Anderson Barbata, L. (25 de Enero de 2019). *Intervención: Índigo*. Recuperado el 22 de Julio de 2019, de Terremoto: <https://terremoto.mx/intervencion-indigo/>

Andrade, E. (S/F de S/F de S/F). *Fuentes Rojas y bordando por la paz*. Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de Reflexiones Marginales: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/fuentes-rojas-y-bordando-por-la-paz/>

Angel, A. (20 de Octubre de 2019). *29 mil 629 personas han sido asesinadas en México durante los primeros 10 meses del gobierno de AMLO*. Recuperado el 9 de Enero de 2020, de Animal Político: <https://www.animalpolitico.com/2019/10/asesinatos-homicidios-inseguridad-inicio-gobierno-amlo/>

- Ansolabehere, K., Valdes Ugalde, F., & Vazquez, D. (2015). *Entre el pesimismo y la esperanza: Los derechos humanos en América Latina. Metodología para su estudio y medición*. México, DF: Flasco México.
- Antimodular Research. (2019). *Biografía del artista*. Recuperado el 9 de Abril de 2019, de Rafael Lozano-Hemmer: <http://www.lozano-hemmer.com/bio.php>
- ANUIES. (2012). *Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior*. Recuperado el 7 de julio de 2014, de Catálogo de programas de estudio de Licenciatura y Posgrado: http://www.anui.es.mx/gestor/data/personal/anui.es05/catalogo/CATALOGO_DE_PROGRAMAS_DE_ESTUDIO_2012.xlsm
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo / Conaculta.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Tricle.
- Appel. (14 de Enero de 2016). *Colectivo Lapiztola: arte urbano desde el campo de batalla (I)*. Recuperado el 19 de Enero de 2019, de Muro Street Art: <http://murostreetart.com/2016/01/14/colectivo-lapiztola-arte-urbano-desde-el-campo-de-batalla/>
- Aquino, E. (24 de Abril de 2016). *El tendedero de palabras contra la violencia sexual, el trabajo de Mónica Mayer*. Recuperado el 13 de Marzo de 2019, de ANIMAL POLITICO: <https://www.animalpolitico.com/2016/04/el-tendedero-de-palabras-contra-la-violencia-sexual-el-trabajo-de-monica-mayer/>

- Argüello Grunstein, A. (S/F de Septiembre de 2006). *El arte actual en México*. Recuperado el 9 de Noviembre de 2019, de Discurso Visual: <http://discursovisual.net/dvweb07/aportes/apoarguello.htm>
- Artbridgesfoundation.org. (2017). *Border Cantos / Sonic Borders Richard Misrach Guillermo Galindo*. Recuperado el agosto de 2018, de Artbridgesfoundation.org: <https://artbridgesfoundation.org/wp-content/uploads/2018/06/Border-Cantos-Sonic-Borders-brief.pdf>
- Artishock. (1 de Septiembre de 2017). *GUILLERMO GALINDO CREA ODAS PARA LOS QUE CRUZAN LAS FRONTERAS*. Recuperado el 22 de agosto de 2018, de Revista Artishock: <http://artishockrevista.com/2017/09/01/guillermo-galindo-documenta-14/>
- Artishock. (01 de Septiembre de 2017). *GUILLERMO GALINDO CREA ODAS PARA LOS QUE CRUZAN LAS FRONTERAS*. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Artishock: <https://artishockrevista.com/2017/09/01/guillermo-galindo-documenta-14/>
- Artishock. (2 de Mayo de 2017b). *“MUNDOS”. PRIMERA INDIVIDUAL DE TERESA MARGOLLES EN UN MUSEO DE NORTEAMÉRICA*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Artishock: <https://artishockrevista.com/2017/05/02/mundos-primer-individual-teresa-margolles-museo-norteamerica/>
- Ashford, L., Clifton, D., & Kaneda, T. (2006). *La juventud mundial 2006*. Washington, D. C.: Population Reference Bureau.
- Ashton Harris, L. (2013). *LYLE ASHTON HARRIS*. Recuperado el 10 de septiembre de 2015, de <http://www.lyleashtonharris.com/>
- Aura, A. (1999). La cultura como la dimensión central del desarrollo. *I Congreso Internacinal Cultura y Desarrollo*. La Habana.

- Ayala Noctis, M. (S/F). “*El Transportapueblos*”, un abrazo y guía para los migrantes del sur. Recuperado el 23 de Agosto de 2018, de Clarimonda: cultura contra cultura: <http://clarimonda.mx/2017/06/06/el-transportapueblos-un-abrazo-y-guia-para-los-migrantes-del-sur/>
- Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán y el Fondo de Cultura Económica.
- Barajas, I., Debroise, O., Falcón, T., García de Germenos, P., Macías, V., Medina, C., . . . Morales, L. N. (2014). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: MUAC-UNAM / Turner.
- Barrera, A. (23 de Agosto de 2016). *Zombi, una crítica a la manipulación mediática*. Recuperado el 29 de Mayo de 2019, de Ladobe: <https://ladobe.com.mx/2016/08/zombi-una-critica-la-manipulacion-mediatica/>
- Barrios, J. L., Chávez Mac Gregor, H., Expósito, M., Goldberg, D. T., Hernández, M., Jezik, E., . . . Nuttlal, S. (2012). *Estética y violencia. Necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC-UNAM.
- Barrios, J. L., & Mercado, A. (2014). *El derrumbe de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*. México: MUAC-UNAM.
- Barrios, J. (2004). Los descentramientos del arte contemporáneo: De los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). En *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*.
- Barrios, J. (2014). El derrumbe de la estatua, en torno a la ruina y la ironía. En E. Álvarez Romero, *El derrumbe de la estatua. Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*.

- colección MUAC y sus colecciones Asociadas* (págs. 20-31). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bartra, E., Fernández Poncela, A., J., A., & Mastretta, Á. (2000). *Feminismo en México, ayer y hoy*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Madrid, España: Cátedra.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bauman, Z. (2009). *La Globalización: consecuencias humanas*. DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2009). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, España: Siglo XXI S.A. de C.V.
- Bauman, Z. (2009). *Vida de consumo*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2010). *Mundo consumo: Ética del individuo en la aldea global*. México DF, México: Editorial Paidós mexicana S.A. de C.V.
- Bauman, Z. (2010). *Vida líquida*. Madrid, España: Paidós.
- Bauman, Z. (2013). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- Bautista, V. (8 de Octubre de 2017). *Betsabeé Romero; tributo al migrante*. Recuperado el 4 de Marzo de 2019, de Excelsior: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/10/08/1193335#view-1>
- Bazzoni, A. (2019). Ippolito Nievo's Pisana and Goliarda Sapienza's Modesta: Female Heroism as a Challenge to Gendered Configurations of the Nation. *Italianist*, 39(3,2 Septiembre), 332-346.

- Beck, U. (1998). *¿Qué es la globalización?: Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Berlanga, M. (2016). Femicidio. En H. Moreno, & E. Alcantara, *Conceptor clave en los estudios de género* (págs. 105-119). Ciudad de México: UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Berazaluce, I. (19 de Octubre de 2018). «Zambaigo», «Lobo», «No te entiendo»... *El estrambótico sistema de castas de los españoles en el Nuevo Mundo*. Recuperado el 14 de Octubre de 2019, de Público: <https://blogs.publico.es/strambotic/2018/10/sistema-castas-nuevo-mundo/>
- Betsabeé Romero. (S/F de S/F de S/F). *Tu Huella es el Camino, Tu Bandera es de Paz*. Recuperado el 26 de Junio de 2019, de Betsabeé Romero: <https://www.betsabeeromero.com/tuhuellaeselcamino>
- Birbragher-Rozencwaig, F. (S/F). *El arte a partir del objeto urbano*. Recuperado el 4 de Marzo de 2019, de Letra Urbana al borde del olvido: <http://letraurbana.com/articulos/el-arte-a-partir-del-objeto-urbano/>
- Bourdieu, P. (s.f.). *Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke. A Parte Rei 20*. Recuperado el 9 de septiembre de 2015, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/bourdieu.pdf>
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). El propósito de la Sociología Reflexiva. En P. Bourdieu, & L. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (págs. 147-173). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Braungart, M., Castillo Berthier, H., Cornejo Moreno-Valle, P., Nather, F., Ortega, G., Restrepo, I., . . . Windmuller, S. (2010). *Residual. Intervenciones artísticas en la ciudad*. México: MUCA Roma-UNAM.

Bric Arts Media. (S/F de S/F de 2018). *Erika Harrsch: Under the Same Sky... We Dream*.

Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Bric Arts Media:
<https://www.bricartsmedia.org/art-exhibitions/erika-harrsch-under-same-sky%E2%80%A6we-dream>

Brooks, D. (7 de Agosto de 2019). *Tiroteo en El Paso, Texas: el mayor atentado contra latinos en la historia moderna de Estados Unidos*. Recuperado el 2019 de Octubre de

2019, de BBC: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-49259273>

Buitrago Restrepo, F., & Duque Marquez, I. (2013). *La Economía Naranja. Una oportunidad infinita*. Bogotá, Colombia: Banco Interamericano de Desarrollo, Aguilar.

Cada día un fotógrafo. (23 de noviembre de 2018). *Marco Antonio Cruz*. Recuperado el 23

de agosto de 2019, de Cada día un fotógrafo:
<https://www.cadadiaunfotografo.com/2018/11/marco-antonio-cruz.html>

Cámara Oscura. (S/F de S/F de S/F). *Mayra Martell*. Recuperado el 30 de Octubre de 2019,

de Cámara Oscura: <http://www.camaraoscura.com.ar/autor.php?autor=65>

Camhaji, E., & Garcia, J. (s/f de s/f de s/f). *AÑO 11 DE LA GUERRA CONTRA EL NARCO*.

Recuperado el 11 de Octubre de 2019, de El País:
<https://elpais.com/especiales/2016/guerra-narcotrafico-mexico/>

Campos Freire, F. (2008). *Industrias culturales, de comunicación, creativas, de contenidos y digitales*. Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.

Campos, A. (6 de noviembre de 2014). *Tepito ¡Bravo, el barrio!; recorrido a través de su gente*. Recuperado el 27 de agosto de 2019, de Cultura Colectiva:

<https://culturacolectiva.com/fotografia/tepito-bravo-el-barrio-recorrido-a-traves-de-su-gente>

- Campos, M., & Toledo, A. (1986). *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968*. México: Universidad veracruzana.
- Carroll, J. (2008). *Ego and Soul: the modern wets in search of meaning*. Melbourne: Scribe ubications.
- Casacuevas, P. (s.f.). *Casacuevas (web oficial)*. Recuperado el 27 de julio de 2015, de <http://casacuevas.blogspot.mx/>
- Casar, A., & Maldonado, C. (2008). *Formación de agenda y procesos de toma de decisiones: una aproximación desde la ciencia política*. México: CIDE.
- Casas Pérez, M. (2014). Globalidad y trans-territorialización. La búsqueda de las identidades desde lo digital. En *Siglo XXI: Temas y dilemas de la agenda internacional* (pág. 29). Sarquís . Obtenido de <file:///C:/Users/jhidalgo/Downloads/Globalidad%20y%20trans-territorializaci%C3%B3n%20CASAS%20PEREZ.pdf>
- Castro Florez, F. (s.f.). *El post-voyeurismo en la época de la favelización inevitable. (Unas consideraciones sobre el imaginario fotográfico de Dionisio González)*. Recuperado el 22 de julio de 2015, de http://www.dionisiogonzalez.es/txt/texto_folkwang_fcas.pdf
- Chambers, I. (1995). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Chávez Mac Gregor, H. (2012). Aproximaciones para una crítica de la violencia. En H. Chávez Mac Gregor, *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas* (págs. 6-11). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Chavez Mac Gregor, H., Henaro, S., & Labastida, A. (2018). #NoMeCansaré: Estética y Política y en México, 2012-2018. En E. Álvarez Romero, *68 + 50* (págs. 256-261). México: Secretaría de Cultura, MUAC.

Claudia Fernández. (1 de Mayo de 2013). *Claudia Fernández*. Recuperado el 5 de Febrero de 2019, de Claudia Fernández: <http://claudiafernandez.squarespace.com/about/>

Centro de la Imagen. (S/F de S/F de 2014). *XVI Bienal de Fotografía 2014*. Recuperado el 28 de agosto de 2019, de Centro de la Imagen: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvi/seleccion-jurado/pablo-casacuevas.html>

Centro Persépolis. (2015). *Persépolis: centro cultural persa en madrid*. Recuperado el 11 de septiembre de 2015, de <http://www.centropersopolis.com/sobre-iran/literatura/idioma/>

Colectivo Alterius. (5 de Marzo de 2016b). *ROSTROS DE FUEGO, DEL BORDO A LA ESPERANZA*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Tercera Vía: <http://terceravia.mx/2016/03/rostros-de-fuego-del-bordo-a-la-esperanza/>

Colectivo Rexiste. (S/F de S/F de 2014). *FUE EL ESTADO*. Recuperado el 8 de Enero de 2020, de REXISTE: <https://rexiste.org/post/107326632417/pinta-monumental-fue-el-estado-en-el-z%C3%B3calo-de>

Colectivo Rexiste. (2014). *Pinta monumental "Fue El Estado"*. Recuperado el 2 de Mayo de 2019, de Rexiste: <https://rexiste.org/post/107326632417/pinta-monumental-fue-el-estado-en-el-z%C3%B3calo-de>

Colectivo Rexiste. (S/F de S/F de 2016). *Tag monumental "FUISTE TÚ DUARTE" frente a la casa en la Narvarte, donde fueron ejecutadxs Nadia, Alejandra, Mile, Yesenia y Rubén*. Recuperado el 26 de Junio de 2019, de REXISTE: <https://rexiste.org/post/126883993897/tag-monumental-fuiste-t%C3%BA-duarte-frente-a-la-casa>

Cocking, L. (4 de julio de 2018). *Estas activistas usan el bordado para protestar contra los asesinatos en México*. Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de Vice: https://www.vice.com/es_latam/article/wjbw59/broadly-activistas-bordado-protestar-asesinatos-mexico

Cocking, L. (4 de Julio de 2018). *Estas activistas usan el bordado para protestar contra los asesinatos en México*. Recuperado el 20 de Enero de 2020, de Vice: https://www.vice.com/es_latam/article/wjbw59/broadly-activistas-bordado-protestar-asesinatos-mexico

Codigo. (09 de Abril de 2015). *Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer*. Recuperado el 26 de Junio de 2019, de Revista Código: <https://revistacodigo.com/arte/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/>

CONEVAL. (5 de Agosto de 2019). *10 AÑOS DE MEDICIÓN DE POBREZA EN MÉXICO, AVANCES Y RETOS EN POLÍTICA SOCIAL*. Recuperado el 17 de Octubre de 2019, de [coneval.org.mx](https://www.coneval.org.mx): https://www.coneval.org.mx/SalaPrensa/Comunicadosprensa/Documents/2019/COMUNICADO_10_MEDICION_POBREZA_2008_2018.pdf

CONEVAL. (2019). *Medición de pobreza 2008-2018, Chiapas*. Recuperado el 21 de Octubre de 2019, de [CONEVAL.ORG.MX](https://www.coneval.org.mx): https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Chiapas/Paginas/Pobreza_2018.aspx

Consejo Nacional de Población. (2005). *Proyecciones de la Población de México 2000-2050*. Distrito Federal, México: Consejo Nacional de Población, CONAPO.

Consejo Nacional de Población. (2009). *Indicadores demográficos básicos 1990-2030*. (C. N. Población, Ed.) Retrieved 2010 йил 3-marzo, from

[http://www.conapo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=125
&Itemid=203](http://www.conapo.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=203)

- Cosío Villegas, D. (2001). *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México.
- Crovi Drueta, D. (2013). *Industrias culturales en México: Reflexiones para actualizar el debate*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Tintable Editores.
- Cruz, M. (2011). *Habitar en la oscuridad*. Ciudad de México: Conaculta.
- Cruz-Arzabal, R. (2018). Toward a Cartography of Mexican Art in the Post-Nafta Era: Three Critical Perspectives. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27(4, 2 de octubre), 539-550.
- Código DH. (29 de Octubre de 2015). *Nuestra solidaridad con el colectivo de arte urbano Lapiztola*. Recuperado el 19 de Enero de 2019, de CODIGODH: <https://codigodh.org/2015/10/29/nuestra-solidaridad-con-el-colectivo-de-arte-urbano-lapiztola/>
- Czarnowski, S. (1956). Los despedidos al servicio de la violencia. En *Dziela* (págs. 186-193). Warszawa: PWN.
- Daniel Lezama. (S/F de S/F de S/F). *BIO DANIEL LEZAMA*. Recuperado el 20 de agosto de 2019, de Daniel Lezama: <http://daniellezama.net/es/bio-daniel-lezama/>
- Daza, M., Hoetmer, R., & Vargas, V. (2012). *Crisis y movimientos sociales en nuestra América: cuerpos, territorios e imaginarios en disputa*. Lima: Programa Democracia y Transformación Global.
- Delgado de Cantú, G. M. (2006). *Historia de México 1: el proceso de gestación de un pueblo*. Ciudad de México: Pearson Educación.
- Delgado, M. V. (11 de Junio de 2015). *'Zapatos rojos': arte y memoria colectiva contra el feminicidio*. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Pikara Magazine:

<https://www.pikaramagazine.com/2015/06/zapatos-rojos-arte-y-memoria-feminicidio/>

De la Garza, A. (S/F de S/F de 2019). *Vis. Fuerza (in)necesaria_4*. Recuperado el 3 de septiembre de 2019, de MUAC: https://muac.unam.mx/exposicion/vis.-fuerza-in-necesaria_4

Denis, D., & Rodríguez, A. (2017). *Las voces de las silenciadas*. Recuperado el 18 de octubre de 2017, de El País: <https://elpais.com/especiales/2017/feminicidios-en-mexico/>

Desinformémonos. (23 de Octubre de 2015). *Borra gobierno de Oaxaca mural de Lapiztola inspirado en Bety Cariño*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de Desinformémonos: <https://desinformemonos.org/borra-gobierno-de-oaxaca-mural-de-lapiztola-inspirado-en-bety-carino/>

Dupuis, D. (6 de Abril de 2018). *Guex Liu, Kuu ñunro, Totlalhuan, Nuestra tierra, Our land: Fernando Palma at MACO, Oaxaca, Mexico*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de Terremoto: <https://terremoto.mx/fernando-palma-at-maco-oaxaca-mexico/>

El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF). (2017). *Observatorio ciudadano Nacional del Femicidio 2017*. Recuperado el 18 de octubre de 2017, de El Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio: <http://observatoriofemicidiomexico.org.mx/temas/femicidio>

EFE. (24 de Febrero de 2018). *El arte cómo denuncia de la violencia y la política en América Latina*. Recuperado el 8 de Enero de 2020, de EFE: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-arte-como-denuncia-de-la-violencia-y-politica-en-america-latina/20000009-3534202>

Escalante Gonzalbo, P. (2009). Obras generales sobre Mesoamérica. En P. Escalante Gonzalbo, *El México antiguo: De Tehuantepec a Baja California* (págs. 11-20).

Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencia Económica, CIDE; Fondo de Cultura Económica, FCE.

Escalante, P. (2000). *El Arte Prehispánico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Esquenazi, J. (2006). *Sociologia dos Publicos*. Lisboa: Porta Editora.

Expansión Política. (06 de Agosto de 2019). *Chiapas, Guerrero y Oaxaca, los estados con más pobreza en México*. Recuperado el 21 de Octubre de 2019, de Expansión Política: <https://politica.expansion.mx/mexico/2019/08/06/chiapas-guerrero-y-oaxaca-los-estados-con-mas-pobreza-en-mexico>

Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Universum*, 25(1), 74-82.

Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. *Universum*, 25(1), 74-82.

Facuse, M., Venegas, P., & Leenhardt, J. (2017). *Sociología del arte perspectivas contemporáneas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Ferreira, J. P. (26 de Mayo de 2018). *Rafael Lozano-Hemmer, un humanista tecnológico en Montreal*. Recuperado el 8 de Abril de 2019, de El País: https://elpais.com/cultura/2018/05/26/actualidad/1527300800_320201.html

Filippo, D., & Fernández, M. (2002). *Bibliometría: importancia de los indicadores bibliométricos. El estado de la ciencia: principales indicadores de ciencia y tecnología iberoamericanos*. Buenos Aires: RICYT.

Foncuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Forbes, A. (2011). *Cell tango (2008-2010)*. Recuperado el 2 de Agosto de 2015, de <https://vimeo.com/25564063>
- Foucault, M. (2013). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (segunda ed.). México: Siglo Veintiuno.
- Francisco Mata Rosas. (S/F de S/F de S/F). *Francisco Mata Rosas*. Recuperado el 26 de agosto de 2019, de Francisco Mata Rosas: <http://www.franciscomata.com.mx/biografia.html>
- Francisco Mata Rosas. (S/F). *Tepito ¡Bravo el barrio!* Recuperado el 10 de Diciembre de 2019, de Francisco Mata Rosas: <http://www.franciscomata.com.mx/tepito.html>
- Franco Miguez, D. (S/F de S/F de S/F). *FERNANDO BRITO “No soy una máquina y ver el dolor me afecta”*. Recuperado el 4 de septiembre de 2019, de Nuestra Aparente Rendición: <http://nuestraaparenterendicion.com/testigospresenciales/fernando-brito/>
- Franco Miguez, D. (S/F de S/F de S/F). *FERNANDO BRITO “No soy una máquina y ver el dolor me afecta”*. Recuperado el 20 de Enero de 2020, de Testigos Presenciales: <http://nuestraaparenterendicion.com/testigospresenciales/fernando-brito/>
- Freund, G. (2015). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Friedman, T. (2006). *La tierra es plana : breve historia del mundo globalizado del siglo XXI*. Madrid: MR Ediciones.
- Fuentes, M. (2019). *Performance constellations: Networks of protest and activism in Latin America*. United States: Northwestern University.
- Fukuyama , F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- Fundación UNAM. (13 de Marzo de 2019). *La artista Teresa Margolles, entre el narcotráfico y la injusticia social*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de

- Fundación UNAM: <http://www.fundacionunam.org.mx/rostros/la-artista-teresa-margolles-entre-el-narcotrafico-y-la-injusticia-social/>
- Gleano, E. (2014). *Las venas abiertas de América Latina*. México,DF, México: siglo xxi.
- Gloria Rivas, R. (8 de Marzo de 2016). *ROSTROS DE FUEGO, DEL BORDO A LA ESPERANZA*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Kaja Negra: <http://kajanegra.com/rostros-fuego-del-bordo-a-la-esperanza/>
- G, J. (3 de Febrero de 2017). *La fotografía que demuestra que en México no existe la justicia*. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/fotografia/pesquisas-de-teresa-margolles>
- G. Revilla, M., & Garcia Barragan, E. (2006). *Visión y sentido de la plástica mexicana*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Güezmes García, A. (9 de junio de 2017). *Casi siete mujeres al día son asesinadas en México*. Recuperado el 22 de julio de 2017, de Forbes México: <https://www.forbes.com.mx/feminicidios/>
- Galeria MUY. (10 de Agosto de 2015). *Mujeres del barro*. Recuperado el 21 de Enero de 2019, de Galeria MUY: <http://www.galeriamuy.org/album/barro/>
- Galeria MUY. (25 de Mayo de 2016). *Oxib tsebetik por Maruch Mendez*. Recuperado el 22 de Enero de 2019, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=DdkhAN6N6T8>
- Galindo, G., & Misrach, R. (2016). *Border Cantos*. Recuperado el 22 de agosto de 2018, de Border Cantos: <http://bordercantos.com/>
- García Canclini, N. (1992). *Cultura Híbrida: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Sudamericana.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Conaculta.

- García Canclini, N. (2001). *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2005). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, España: Gedisa.
- García, A., & Enriquez, G. (13 de Octubre de 2019). *¿Cuánto ganan los mexicanos?* Recuperado el 17 de Octubre de 2019, de El Economista: <https://www.economista.com.mx/economia/Cuanto-ganan-los-mexicanos-20191013-0004.html?sfns=mo>
- García, P. (2015). Introducción. En E. Álvarez Romero, *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la Intervención 1969-1976-2015* (págs. 6-19). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM. RM.
- García, P., & García Murillo, J. (2015). *Grupo Proceso Pentágono*. México: MUAC-UNAM.
- Gassire Gallegos, W. (S/F). *Los acontecimientos que marcaron la historia de México*. Recuperado el 23 de Noviembre de 2019, de Open revista: <https://openrevista.com/general/los-acontecimientos-que-marcaron-la-historia-de-mexico/>
- George Legrady Studio. (2015). *George Legrady Studio*. Recuperado el 2 de Septiembre de 2015, de <http://www.georgelegrady.com/>
- Gerzso, G. (2000). *Gunther Gerzso: una década, 1990-2000*. México: Galería López Quiroga.
- Giasson, P. (2012). *Brincando fronteras: Creaciones locales mexicanas y globalización*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Giménez, G. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexiquense de Cultura.
- Goeritz, M., & Cuahonte, L. (2015). *El eco de Mathias Goeritz: pensamientos y dudas autocríticas*. Madrid: Turner.
- Gombrich, E. (2002). *La Historia del Arte*. Madrid: Debate.
- González, L. (2001). El período formativo. En D. Cosío Villegas, *Historia Mínima de México* (págs. 73-116). México: El Colegio de México.
- González, D. (s.f.). *Dionisio González (web oficial)*. Recuperado el 28 de julio de 2015, de <http://www.dionisiogonzalez.es/>
- Gonzalez Gastelum, M. (9 de Mayo de 2012). *Las "Navajas" de Rosa Maria Robles*. Recuperado el 20 de Enero de 2020, de Sala 3401: <http://3401.blogspot.com/2012/05/las-navajas-de-rosa-maria-robles.html>
- Gonzalez Navarro, M. (1976). *Sociedad y política en el México contemporáneo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Guasch, A. (2016). *El arte en la era de lo global: 1989-2015*. Madrid: Alianza.
- Guerrero, M. (25 de Mayo de 2018). *Fernando Palma Rodríguez: In Ixtli in Yollotl*. Recuperado el 9 de Enero de 2020, de Revista Código: <https://revistacodigo.com/arte/entrevista-con-fernando-palma-2/>
- Guerrilla Girls. (2015). *Guerrilla Girls*. Recuperado el 1 de septiembre de 2015, de <http://www.guerrillagirls.com/>
- Gómez Vega, C. A. (2012). *El Arte Contemporáneo y sus mediaciones. El Circuito del Arte Contemporáneo de la Ciudad de México como Espacio Público de construcción de sentido*. México: UNAM.

Gutierrez Alcala, R. (13 de Enero de 2017). *Agradecemos tu interés en nuestros contenidos, sin embargo; este material cuenta con derechos de propiedad intelectual, queda expresamente prohibido la publicación, retransmisión, distribución, venta, edición y cualquier otro uso de los contenidos* (i. Recuperado el 16 de Octubre de 2019, de El Universal:

<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2017/01/13/la-pobreza-en-la-ciudad-de-mexico-en-el-siglo-xx>

Hall, S. (2004). *Codificación y descodificación en el discurso televisivo*. Retrieved 2011 йил 22-agosto, from CIC: Cuadernos de información y comunicación: <http://revistas.ucm.es/inf/11357991/articulos/CIYC0404110215A.PDF>

Habermas, J. (1998). *Ciudadanía e identidad nacional. facticidad y validez*. Madrid: Trotta.

Harrsch, E. (Mayo de 2018). *Under the Same Sky: Video-Sound Installation*. Recuperado el 27 de Agosto de 2018, de Erika Harrsch: <http://www.erikaharrsch.com/index.html>

Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Henario, S. (2016). Retrocoletiva de una imparable: Mónica Mayer. En E. Álvarez Romero, *Si tiene dudas... Pregunte: una exposición retrocolectiva* (págs. 10-21). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Henaro, S. (2016). *Antes de la resaca. Un debate de los noventa en México*. México: MUAC-UNAM.

Hernández, C. (2002). Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano. En C. L. CLACSO, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Hernandez Borbolla, M. (24 de Mayo de 2018). *Estrategia fallida: 250.000 asesinatos en México desde el inicio de la "guerra contra el narco"* Publicado: 24 may 2018 16:40

- GMT. Recuperado el 11 de Octubre de 2019, de RT: <https://actualidad.rt.com/actualidad/272788-mexico-llega-250000-asesinatos-inicio-guerra-narcotrafico>
- Hexe, D. (2 de Noviembre de 2017). *Julio y la muerte*. Recuperado el 20 de Enero de 2020, de Apócrifa Art Magazine: <http://www.apocrifa.com.mx/julio-y-la-muerte/>
- Heyward, C. (2014). *I DIGRESS: Guillermo Gomez-Pena ON THE BORDER LINE*. Recuperado el 21 de agosto de 2015, de spontaneouscombustionlanguageimagelab: <https://spontaneouscombustionlanguageimagelab.wordpress.com/2014/04/08/i-digress-guillermo-gomez-pena-on-the-border-line/>
- Historia documental de MÉXICO*. (s.f.).
- Holsin, J. (2015). *Borrando la frontera*. Recuperado el 27 de Agosto de 2018, de Ana Teresa Fernández: <http://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2007). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2001). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos de Filosofía*. Madrid: Trotta.
- Huerta, R., & De la Calle, R. (2007). *Espacios estimulantes: museos y educación artística*. Valencia: Universitat de València.
- Huntington, S. (1997). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- Huyssen, A. (12 de marzo de 2011). Modernidad después de la posmodernidad. *Encuentros con los 30*. (J. L. Espejo, Entrevistador, & R. M. Sofía, Editor)
- Ianni, O. (1996). *Teorías de la Globalización*. DF, México: Siglo XXI Editores.

Ianni, O. (2004). *La era del globalismo*. México, México: Siglo Veintiuno Editores S.A. de C.V.

INEGI. (2009). *Perfil sociodemográfico de la población que habla lengua indígena*. Recuperado el 6 de 6 de 2014, de Perfil sociodemográfico de la población que habla lengua indígena: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/poblacion_indigena/leng_indi/PHLI.pdf

INEGI. (2010). *Lengua indígena*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/lengua/>

INEGI. (S/F de S/F de 2010). *Lengua Indígena*. Recuperado el 2019 de Octubre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/lengua/>

INEGI. (2010). *Censo General de Población y Vivienda 2010*. Recuperado el 6 de 6 de 2014, de SNEIG. Información de Interés Nacional.: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/2010/panora_religion/religiones_2010.pdf

INEGI. (2010). *Indicadores sobre sociedad de la información, 2008 a 2010, Ciencia y Tecnología*. (INEGI, Ed.) Recuperado el 12 de junio de 2012, de Instituto Nacional de Estadística y Geografía: <http://www.inegi.org.mx/Sistemas/temasV2/Default.aspx?s=est&c=19007>

INEGI. (S/F de S/F de 2010). *Migración*. Recuperado el 29 de Octubre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/migracion/>

INEGI. (2011). *Estadísticas de Población, Hogares y Vivienda. Distribución por edad y sexo*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI.

- INEGI. (2014). Censo de población y vivienda 2010: Análisis crítico. En A. Camacho, *Análisis población México 2010-2040* (págs. 8-48). México: Universidad Anáhuac.
- INEGI. (2014). *Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los hogares 2014*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- INEGI. (S/F de S/F de 2014). *Migración*. Recuperado el 29 de Octubre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/migracion/>
- INEGI. (2014). *Mujeres y hombres en México 2013*. Recuperado el 6 de 6 de 2014, de http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/integracion/sociodemografico/mujeresyhombres/2013/Myh_2013.pdf
- INEGI. (2014). *Panorámica de la población joven en México desde la perspectiva de su condición de actividad*. Recuperado el 6 de 6 de 2014, de *Panorámica de la población joven en México desde la perspectiva de su condición de actividad*: http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/estudios/sociodemografico/panora_joven/DoctoJovenes.pdf
- INEGI. (2015). *Población*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/estructura/>
- INEGI. (2015). *Principales resultados de la Encuesta Intercensal 2015: Estados Unidos Mexicanos*. México: Insituto Nacional de Estadística y Geografía.
- INEGI. (2017). *Principales resultados de la Cuenta Satélite de la Cultura de México*. Recuperado el 19 de Noviembre de 2019, de INEGI: <https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/>
- INEGI. (2019). *Módulo sobre eventos culturales seleccionados MODECULT*. México: INEGI.

Instituto Mexicano de la Juventud. (2011). *Encuesta Nacional de Juventud 2010*. Recuperado el 2 de abril de 2013, de Instituto Mexicano de la Juventud: http://www.imjuventud.gob.mx/imgs/uploads/Presentacion_ENJ_2010_Dr_Tuiran_V4am.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2005). *El INEGI da a conocer los Resultados Definitivos del II Censo de Población y Vivienda 2005*. (I. N. Geografía, Ed.) Retrieved 2010 йил 3-marzo, from <http://www.inegi.org.mx/sistemas/comunicados/AbrirArchivo.aspx?a=2006&m=5&n=comunica4.pdf>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2014). *Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI. (2010). *Censo de Población y Vivienda 2010*. (I. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Productor) Recuperado el 19 de julio de 2017, de [inegi.org.mx](http://www.inegi.org.mx): <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI. (2016). *Anuario estadístico y geográfico de los Estados Unidos Mexicanos 2016*. (I. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Productor) Recuperado el 19 de julio de 2017, de Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI: http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/AEGEUM_2016/702825087340.pdf

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI. (2016). *Encuesta Intercensal 2015*. (I. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Productor) Recuperado el 19 de julio

de 2017, de inegi.org.mx:

<http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/enchogares/especiales/intercensal/>

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. (2008). *Indicadores por Estrato según Clasificación de Entidades Federativas*. Obtenido de INEGI:
<http://jweb.inegi.org.mx/niveles/jsp/indicadores.jsp?estrato=7&tipo=ef>

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. (2008). *Regiones Socioeconómicas de México*. Recuperado el 31 de octubre de 2010, de INEGI:
http://jweb.inegi.org.mx/niveles/datosnbi/usos_alcances.pdf

Jaramillo, J. (2019). Un arte al servicio del pueblo: La obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu. *Revista Colombiana de Sociología*, 42(1), 271-291.

Johnson, A. (2020). Protest and intervention: A study of discourse, culture, and psychology in Oaxaca, Mexico. *Culture and Psychology*.

Jones , S. (5 de Febrero de 2015). *El arte callejero de México cuenta historias de dolor, ira y resistencia*. Recuperado el 21 de Enero de 2019, de The Guardian:
<https://www.theguardian.com/global-development/2015/feb/05/mexico-oaxaca-murals-lapiztola-street-art-murals>

Jones, E. (1972). *La pesadilla*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Jones, S. (15 de Octubre de 2015). *Paint remover: Mexico activists attempt to drone out beleaguered president*. Recuperado el 2 de Mayo de 2019, de The Guardian:
<https://www.theguardian.com/global-development/2015/oct/15/mexico-droncita-rexiste-collective-president-enrique-pena-nieto>

Jones, S. (15 de Octubre de 2015). *Paint remover: Mexico activists attempt to drone out beleaguered president*. Recuperado el 2 de Mayo de 2019, de The Guardian:

<https://www.theguardian.com/global-development/2015/oct/15/mexico-droncita-rexiste-collective-president-enrique-pena-nieto>

Jubin, M. (2015). *GUGGENHEIM*. Recuperado el 19 de septiembre de 2015, de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/28567>

Kargaltsev, A. (s/f). *Alexander Kargaltsev*. Recuperado el 2 de septiembre de 2015, de <http://www.kargaltsev.com/>

Kraniauskas, J. (2015). *Políticas culturales. Acumulación, desarrollo y crítica cultural*. México, DF: Flasco México.

L. Austin, J. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras : palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós.

Laura Anderson Barbata. (s.f.). *Laura Anderson Barbata*. Recuperado el 19 de Febrero de 2019, de Laura Anderson Barbata: <http://www.lauraandersonbarbata.com/>

La Biennale de Montréal and co-produced with the Musée d'art contemporain de Montréal . (2014). *BNLMTL 2014* . Recuperado el 1 de Agosto de 2015, de <http://bnlmtl2014.org/en/artists/krzysztof-wodiczko/>

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. (2010). *Lugares / Interdictory Spaces - Dionisio González*. Recuperado el 19 de agosto de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=gazmkdluZak>

Lapiztola. (2012). *Lapiztola*. Recuperado el 19 de noviembre de 2019, de <https://lapiztola.tumblr.com/post/130642387157/hermanos-hermanas-abramos-el-coraz%C3%B3n-como-una>

Ledesma, I. (22 de Enero de 2019). *Intervención: Índigo*. Recuperado el 20 de Febrero de 2019, de Artishok Revista de Arte Contemporáneo: <http://artishockrevista.com/2019/01/22/intervencion-indigo/>

- Leon-Portilla, M. (Diciembre de 2010). *Cuando muere una lengua*. Recuperado el 22 de Noviembre de 2019, de Revista de la Universidad de México: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8210/leon/82leon.html>
- Leon-Portilla, M. (2013). *Historia documental de México I*. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Levitt, T. (1986). *The marketing imagination*. New York: Free Press.
- Lezama, D. (12 de mayo de 2017). Entrevista con Daniel Lezama. *Entrevista con Daniel Lezama*. (S. Lindero, Entrevistador, & D. Geyne, Editor)
- Lezama, D. (S/F). *1999 – 2008*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2019, de Daniel Lezama: http://daniellezama.net/es/1999_2008/
- Libre HEM. (2016). *Libre HEM*. Recuperado el 23 de Agosto de 2018, de <http://librehem.com.mx/>
- Lindermann, A. (2013). *Collecting Contemporary Art*. Los Angeles, California: Taschen.
- Lindero, S. (19 de julio de 2017). *El fotógrafo de la ceguera en México*. Recuperado el 23 de agosto de 2019, de El Heraldo de México: <https://heraldodemexico.com.mx/artes/el-fotografo-de-la-ceguera-en-mexico/>
- Linhart, D. (Noviembre de 2002). Travail émietté, citoyens déboussolés. *Manière de Voir*(66), 10-13.
- Lipovetsky, G., & Juvin, H. (2011). *El Occidente globalizado: Un debate sobre la cultura planetaria*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo : Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, España: Anagrama.

- Lipovetsky, G., Serroy, J., & Prometeo Moya, A. (2016). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Madrid: Anagrama.
- Locke, Adrián; Royal Academy of Arts (Londres). (2013). *México: la revolución del arte, 1910-1940*. Madrid; Mexico: Turner, CONACULTA.
- Loyola, B. (3 de octubre de 2012). *Fernando Brito. Tus pasos se perdieron con el paisaje muestra a nuestros muertos de una forma diferente*. Recuperado el 4 de septiembre de 2019, de Vice: https://www.vice.com/es_latam/article/gqw3k9/fernando-brito-1
- Lozano, E. (26 de septiembre de 2010). *Las Navajas de Rosa María Robles cortan La Habana*. Recuperado el 15 de septiembre de 2019, de La Razón: <https://www.razon.com.mx/columnas/las-navajas-de-rosa-maria-robles-cortan-la-habana/>
- López Cuenca, A. (Febrero de 2005). El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90. *Revista de Occidente*(285).
- López Aguirre, J. L., & Ávila Sánchez, L. (2015). *La conversación en medio del Buz. Modelos de análisis para social media*. México: Comunicación UP.
- López Gualdrón, C., Ortega Zambrano, C., & Zárate Rueda, R. (2018). Herramientas informáticas para la gestión del conocimiento en torno a Víctimas de Minas Antipersonal (MAP), en el marco del conflicto armado en Colombia. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/122076>
- Luz María Sánchez. (S/F de S/F de S/F). *BIOGRAPHY*. Recuperado el 3 de septiembre de 2019, de Luz María Sánchez: <http://luzmariasanchez.com/info/biografia/>
- McCombs, M. (2006). *Estableciendo la agenda: el impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Barcelona: Paidós.

- McCombs, M., Lewis Shaw, D., & H Weaver, D. (1997). *Communication and democracy : exploring the intellectual frontiers in agenda-setting theory*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- McCombs, M., & Luna Pla, I. (2003). *Agenda-setting de los medios de comunicación*. México: Universidad Iberoamericana y Universidad de Occidente.
- McCombs, M., & Shaw, D. (Junio de 1993). The evolution of Agenda-Setting Research: Twenty-Five Years in the Marketplace of Ideas. (B. P. Ltd, Ed.) *Journal of Communication*, 43(2), 58-67.
- McMasters, M. (21 de enero de 2015). *El mexicano Pedro Reyes recibe hoy la Medalla de las Artes de EU*. Recuperado el 12 de septiembre de 2019, de La Jornada: <http://semanal.jornada.com.mx/ultimas/2015/01/21/el-mexicano-pedro-reyes-recibe-hoy-la-medalla-de-las-artes-de-eu-6188.html>
- M. A. (S/F de S/F de S/F). “*El Transportapueblos*”, un abrazo y guía para los migrantes del sur. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de Clarimonda: <http://clarimonda.mx/2017/06/06/el-transportapueblos-un-abrazo-y-guia-para-los-migrantes-del-sur/>
- M. N. (23 de Junio de 2015). *Nivel de confianza: una pieza de Rafael Lozano Hemmer*. Recuperado el 9 de Abril de 2019, de Centro de Cultura Digital: <http://editorial.centroculturadigital.mx/articulo/nivel-de-confianza-una-pieza-de-rafael-lozano-hemmer>
- Maldonado, M. (14 de Noviembre de 2018). “*Zapatos Rojos*”: *El sensible arte de Elina Chauvet contra el femicidio*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de CNN Chile: https://www.cnnchile.com/lodijeronencnn/zapatos-rojos-el-sensible-arte-de-elina-chauvet-contra-el-femicidio_20181114/

- Maffesoli, M. (2005). *La tajada del diablo: compendio de subversión posmoderna*. México: Siglo XXI.
- Manchester, E. (febrero de 2005). *Tate*. Recuperado el 1 de septiembre de 2015, de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793/text-summary>
- Manchester, E. (2006). *TATE*. Recuperado el 24 de agosto de 2015, de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>
- Manrique, J. (Junio de 1991). La historia del arte en México. *Revista de la Universidad de México*(485), 37-42.
- Martel, F. (2012). *Cultura Mainstream : cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Punto de Lectura.
- Martell, M. (S/F de S/F de 2015). *ENSAYO DE LA IDENTIDAD, ciudad Juárez 2005-2015*. Recuperado el 25 de Junio de 2019, de MAYRA MARTELL: <http://mayramartell.com/portfolio/ensayo-de-la-identidad-ciudad-juarez-2018-2005/>
- Martell, M. (24 de Noviembre de 2016). *Habitaciones de las mujeres de Juárez*. Recuperado el 30 de Octubre de 2019, de VICE: https://www.vice.com/es_latam/article/pp5dwg/las-muertas-de-juarez-las-de-acapulco-de-juarez
- Martín Lozano, L. (2000). *Arte moderno de México, 1900-1950*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Martín, J. (4 de diciembre de 2014). *El arte feliz de Joanan Vasconcelos*. Recuperado el 23 de agosto de 2015, de http://elpais.com/elpais/2014/12/04/eps/1417712826_223650.html

- Martínez Velázquez, A. (2018). Un mundo de extremos: una década de movimientos sociales. En A. X. López, *68+50* (págs. 290-295). Ciudad de México: MUAC, UNAM.
- Martínez, J. L. (1997). México en busca de su expresión. En D. Cosío Villegas, *Historia General de México* (págs. 1017-1072). México: El Colegio de México.
- Martínez, J. (2018). Narcoarte, feminicidio y desaparición. Los casos de Ciudad Juárez y Ayotzinapa. Estéticas y políticas del neocolonialismo global. *Hispanic Research Journal*, 19(3), 296-311.
- Matias, P. (14 de Diciembre de 2017). *El artista nahua Fernando Palma, en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca*. Recuperado el 21 de Enero de 2019, de Revista Proceso: <https://www.proceso.com.mx/515092/el-artista-nahua-fernando-palma-en-el-museo-de-arte-contemporaneo-de-oaxaca>
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Mattelart, A. (2002). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Maya Goded. (S/F de S/F de 2016). *DESAPARECIDAS*. Recuperado el 16 de agosto de 2019, de Maya Goded: <http://mayagoded.net/site/portfolios/ciudad-juarez/>
- Maya Goded. (S/F). *PLAZA DE LA SOLEDAD*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2019, de Maya Goded: <http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>
- Mayra Martell. (S/F de S/F de S/F). *ENSAYO DE LA IDENTIDAD, ciudad Juárez 2005-2015*. Recuperado el 30 de Octubre de 2019, de Mayra Martell: <http://mayramartell.com/portfolio/ensayo-de-la-identidad-ciudad-juarez-2018-2005/>

- Medina, C. (2014). Más allá del networking. En E. Álvarez Romero, *Yo sé que tu padre no entiende mi lenguaje modelo* (págs. 28-49). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Medina, C. (2015). El museo como intersección: notas sobre la curaduría de un museo universitario. En U. Museo Universitario Arte Contemporáneo, *MUAC. 2008-2015* (págs. 26-35). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- Mena, C. (21 de Agosto de 2017). *Guerra 'antinarco' ha dejado 160 mil muertos: Ong.* Recuperado el 20 de Enero de 2019, de La Jornada: <http://aniversario.jornada.com.mx/ultimas/2017/08/21/ guerra-antinarco-ha-dejado-160-mil-muertos-ong>
- Mena, C. G. (21 de Agosto de 2017). *Guerra 'antinarco' ha dejado 160 mil muertos: Ong.* Recuperado el 27 de Junio de 2019, de La Jornada: <http://aniversario.jornada.com.mx/ultimas/2017/08/21/guerra-antinarco-ha-dejado-160-mil-muertos-ong>
- Meyer-Herman, E. (2015). *Tate*. Recuperado el 9 de septiembre de 2015, de <http://www.tate.org.uk/art/artists/hans-haacke-2217>
- Meza, K. (15 de noviembre de 2016). *Palas por Pistolas, la Otra Cara de las Armas.* Recuperado el 12 de septiembre de 2019, de Tus Buenas Noticias: <https://tusbuenasnoticias.com/arte-edu-y-cultura/palas-pistolas-la-otra-cara-las-armas/>
- Minter, S. (2015). *Sarah Minter (web oficial)*. Recuperado el 1 de Agosto de 2015, de <http://sarahminter.blogspot.mx/>

- Minter, S., Henaro, S., Delgado Masse, C., Hernández "el Podrido", P., Lerner, J., Jasso, K., & Medina, C. (2015). *Sarah Minter. Ojo en rotación. Imágenes en movimiento 1981-2015*. México: MUAC.
- MoMA. (2018). *Fernando Palma Rodríguez In Ixtli in Yollotl, We the People*. Recuperado el 20 de Enero de 2019, de MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4963>
- Montehermoso. (S/F de S/F de S/F). *LOS SONIDOS DE LA MUERTE*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Centro Cultural Montehermoso: https://www.montehermoso.net/pagina.php?id_p=244
- Montero, D. (2014). *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años noventa*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo + RM.
- Montiel, B. M. (14 de Noviembre de 2017). *ZAMER. ARTE Y GRABADO SUBVERSIVO*. Recuperado el 29 de Mayo de 2019, de Estilo Mexicano: <https://www.estilomexicano.com.mx/blogs/arte/zamer-arte-y-grabado-subversivo>
- Montoya, G. (18 de Agosto de 2015). *MUJERES DEL BARRO... DE AMATENANGO Y CHAMULA PARA EL MUNDO*. Recuperado el 22 de Enero de 2019, de Enheduanna De leonas y libelulas: <http://www.revistaeneduanna.com.mx/especiales/mujeres-de-barro-de-amatenango-y-chamula-para-el-mundo/>
- Morla, J. (12 de Octubre de 2019). *Marichuy: "De los indígenas, al Gobierno mexicano solo le interesa el folclore"*. Recuperado el 21 de Octubre de 2019, de El País: https://elpais.com/internacional/2019/10/12/actualidad/1570904742_707998.html
- More, A. (26 de Enero de 2003). Raising an false alarm. *Observer Magazine*, 85-86.

- Mourao, V., & Bruheim, M. (2012). La función de la Agenda-setting d los medios de comunicación y las políticas de sanidad en Portugal. *Prisma Social. Revista de ciencias sociales*(8, junio-noviembre), 308-332.
- MUAC. (S/F de S/F de S/F). *El tendadero*. Recuperado el 9 de Junio de 2019, de MUAC: <https://muac.unam.mx/objeto/el-tendedoro>
- Museo Experimental el Eco. (15 de Noviembre de 2013). *Árbol Cósmico*. Recuperado el 7 de Febrero de 2019, de Museo Experimental el Eco: <http://eleco.unam.mx/eleco/exposicion/arbol-cosmico/>
- Museo Experimental El Eco. (S/F de S/F de S/F). *ÁRBOL CÓSMICO, CLAUDIA FERNÁNDEZ*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de Museo Experimental El Eco: <http://eleco.unam.mx/eleco/exposicion/arbol-cosmico/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2012). *Hans Haacke: Castillos en el aire*. Recuperado el 10 de septiembre de 2015, de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2013). *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado el 24 de agosto de 2015, de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cildo-meireles>
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo. (2015). *Ojo en rotación: Sarah Minter. Imágenes en movimiento 1981-2015*. Recuperado el 1 de septiembre de 2015, de <http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-5-Ojo-en-rotaci%C3%B3n-Sarah-Minter>
- MXCity. (S/F de S/F de 2019). *LA EVOLUCIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO A TRAVÉS DE MAPAS Y FOTOGRAFÍAS*. Recuperado el 30 de Enero de 2020, de MXCITY: <https://mxcity.mx/2019/03/la-evolucion-de-la-ciudad-de-mexico-a-traves-de-mapas-y-fotografias/>

- Najar, A. (14 de septiembre de 2016). *Félix Gallardo, el "Jefe de Jefes" que cambió la historia del narco y enfrenta el juicio más largo de México*. Recuperado el 11 de Octubre de 2019, de BBC: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37269571>
- Nava, A., & Palacios, V. (2006). *Historia del arte mexicano: panorámica general*. México, D. F.: Editorial EMÁN.
- Navarro Hernández, S. (19 de septiembre de 2015). *La pintura de castas más allá del afán clasificatorio*. Recuperado el 23 de noviembre de 2019, de Cultura colectiva: <https://culturacolectiva.com/arte/las-pintura-de-castas-mas-alla-del-afan-clasificatorio>
- Oles, J. (2015). *Arte y Arquitectura en México*. México: Taurus.
- Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio. (S/F de S/F de S/F). *Mariana Lima*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio: <https://www.observatoriofemicidiomexico.org/mariana-lima>
- Ohlin, A. (Winter, 2002). Andreas Gursky and the Contemporary Sublime. *Art Journal*, 61(4), 22-35.
- Oppenheimer, W. (7 de Abril de 2012). *Damien Hirst o el arte de ganar (mucho) dinero*. Recuperado el 22 de Julio de 2015, de El País: http://elpais.com/elpais/2012/04/05/gente/1333644542_487559.html
- Ortega y Gasset, J. (2019). *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela y otros ensayos*. Madrid: Alianza.
- Paul, C. (14 de marzo de 2019). *Exponen pieza sonora 'Vis. Fuerza (in)necesaria_4' en el Muac*. Recuperado el 3 de septiembre de 2019, de La Jornada:

https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2019/03/14/exponen-pieza-sonora-2018vis-fuerza-in-necesaria_42019-en-el-muac-4519.html

Paz, R. (5 de mayo de 2017). *Una entrevista con Maya Goded sobre 'Plaza de la Soledad'*.

Recuperado el 16 de agosto de 2019, de Forbes México:
<https://www.forbes.com.mx/una-entrevista-con-maya-goded-sobre-plaza-de-la-soledad/>

Pedro Reyes. (S/F de S/F de S/F). *Palas por Pistolas*. Recuperado el 12 de septiembre de 2019, de Pedro Reyes:

<http://pedroreyes.net/palasporpistolas.php?szLang=en&Area=work>

Pequignot, B. (2011). Sociología y mediación cultural. En M. Silva, & B. Negron, *Políticas culturales: Contingencias y desafíos* (págs. 39-87). Santiago de Chile: Lom.

Perez Casabona, H. (14 de Febrero de 2017). *Las puertas de la Revolución Mexicana continúan abiertas (I parte)*. Recuperado el 24 de Noviembre de 2019, de Trabajadores: <http://www.trabajadores.cu/20170214/las-puertas-la-revolucion-mexicana-continuan-abiertas-i-parte/>

Perez Zamudio, A. (2011). *Habitar en la oscuridad: Fotografías de Marco Antonio Cruz*. México: Centro de la Imagen/Conaculta.

Pinto mi Raya. (S/F). *Mónica Mayer*. Recuperado el 8 de Marzo de 2019, de Pinto mi Raya: <http://www.pintomiraya.com/pmr/bio-monica-2>

Piña Chan, R. (2015). *Historia, arqueología y arte prehispánico*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Posada, J. (1939). *Calaveras del montón n°2*. Library of Congress.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2004). *La Democracia en América Latina: Hacia una democracia de ciudadanas y ciudadanos*. Perú.

- Paula Cooper Gallery. (s.f.). *Hans Haacke*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de Paula Cooper Gallery: <https://www.paulacoopergallery.com/artists/hans-haacke/slideshow#1.1>
- Quadri De La Torre, G. (22 de Agosto de 2019). *El origen de la pobreza extrema en México*. Recuperado el 15 de Octubre de 2019, de El Economista: <https://www.economista.com.mx/opinion/El-origen-de-la-pobreza-extrema-en-Mexico-20190822-0132.html>
- Rauschenberg, N. (2019). Entre el cine y la serigrafía: Para una biografía sociológica de Andy Warhol. *Tempo Social*, 31(1, January), 301-321.
- Reconociendo México. (S/F). *cabezas colosales olmecas*. Recuperado el 23 de Noviembre de 2019, de Reconociendo México: <https://www.reconociendomexico.com.mx/cabezas-colosales-olmecas/>
- Red Nacional de Información Cultural. (27 de abril de 2010). *Rosa María Robles*. Recuperado el 15 de septiembre de 2019, de SIC MÉXICO: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=4072
- Redretro. (27 de Junio de 2008). *REDRETRO LEST™ CON TOXIC LESBIANS [MAD.JUNIO 2008]*. Recuperado el 15 de Mayo de 2019, de Redretro Sistema de Transporte Onírico: <http://www.redretro.net/node/18>
- Redretro. (13 de Noviembre de 2016). *#OpSilencio [México] 2016*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de Redretro: <http://www.redretro.net/node/73>
- Reina, E. (21 de Octubre de 2015). *Una artista borra la frontera de Estados Unidos y México*. Recuperado el 27 de Agosto de 2018, de El País/Cultura: https://elpais.com/cultura/2015/10/21/actualidad/1445464640_661129.html
- Repollés Llauradó, J. (2011). *Genealogías del arte contemporáneo*. Barcelona: Akal.

- Reuters. (7 de junio de 2017). *Un Coyote Mexicano Ayudará A Los Migrantes Que Intentan Cruzar Hacia EU*. Recuperado el 23 de Agosto de 2018, de Expansión.com: <https://expansion.mx/nacional/2017/06/07/un-coyote-mexicano-ayudara-a-los-migrantes-que-intentan-cruzar-hacia-eu>
- Rios, V. (13 de Julio de 2016). *Redretro: subversión bajo tierra*. Recuperado el 15 de Mayo de 2019, de Hipertextual: <https://hipertextual.com/2016/07/redretro>
- Rius-Ulldemolins, J. (2016). Por qué las galerías de arte se concentran en clústeres? Un análisis sociológico de la estructura y dinámica urbana del mercado del arte. *Revista Española de Sociología*, 25(2), 205-225.
- Rivas, R. G. (08 de Marzo de 2016). *ROSTROS DE FUEGO, DEL BORDO A LA ESPERANZA*. Recuperado el 25 de junio de 2019, de Kaja Negra: <http://kajanegra.com/rostros-fuego-del-bordo-a-la-esperanza/>
- Rivera, L. (11 de Noviembre de 2014). *Artes e Historia México*. Recuperado el 21 de Agosto de 2015, de http://www.arts-history.mx/pieza_mes/index.php?id_pieza=28042010112124
- Rollins Cornell Fine Arts Museum. (16 de Enero de 2016). *Transcomunidad: Laura Anderson Barbata, colaboración más allá de las fronteras*. Recuperado el 20 de Febrero de 2019, de Rollins Cornell Fine Arts Museum: <https://www.rollins.edu/cornell-fine-arts-museum/exhibitions/2016/transcomunality.html>
- Rodríguez O, J. E., & MacLachlan, C. M. (2001). *Hacia el ser histórico de México: una reinterpretación de la Nueva España*. Ciudad de México: Diana.

- Roman, J. A. (9 de Diciembre de 2016). *Organizaciones civiles convocan a manifestarse para exigir el fin de la guerra contra el narco*. Recuperado el 29 de Abril de 2019, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2016/12/09/politica/004n2pol>
- Romero, C. (25 de noviembre de 2017). *La vida de los pepenadores en las fotografías de Pablo Casacuevas*. Recuperado el 28 de agosto de 2019, de Cultura Colectiva: <https://culturacolectiva.com/fotografia/fotografias-de-pablo-casacuevas>
- Romero, B. (2013). Ayate Car. *Surface Design Journal*. The Surface Design Association, Albuquerque, Nuevo México.
- Romero, B. (s/f). *Betsabeé Romero (sitio oficial)*. Recuperado el 21 de Agosto de 2015, de <http://www.betsabeeromero.com/>
- Romero, B. (S/F). *Betsabeé Romero, artista plástica*. Recuperado el 4 de Marzo de 2019, de Betsabeé Romero: <https://www.betsabeeromero.com/>
- Rosas Mantecón, A. (2002). Los estudios sobre consumo cultural en México. En D. Mato, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (págs. 244-263). Caracas: CLACSO, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela.
- Rosas Mantecón, A. (Julio- Diciembre de 2005). Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 13(2).
- RT. (23 de Octubre de 2015). *Video: Una artista 'borra' el muro fronterizo entre EE.UU. y México*. Recuperado el 8 de Enero de 2010, de RT: <https://actualidad.rt.com/sociedad/189368-artista-muro-fronterizo-eeuu-mexico>
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Sánchez González, A. (2013). *La portentosa vida de José Guadalupe Posada*. México: Ediciones de Don Lupe.
- Sánchez Soler, M., Guerrero, R., & Dechant, G. (2010). *Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes .
- Safransk, R., & Gabás, R. (2004). *¿Cuánta globalización podemos soportar?* Barcelona: Tusquets Editores.
- Sancho, R. (1990). Indicadores bibliométricos utilizados en la evaluación de la ciencia y la tecnología. Revisión bibliográfica. *Revista Española de Documentación Científica*, 13, 842-863.
- Saravi, G. A. (2016). *Juventudes fragmentadas. Socialización, clase y cultura en la construcción de la desigualdad*. México, DF: Flasco México: CIESAS.
- Secretaría del Trabajo y Previsión social. (2014). *Observatorio laboral*. Recuperado el 7 de julio de 2014, de Observatorio laboral: <http://www.observatoriolaboral.gob.mx>
- Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México. (2016). *Encuesta de Consumo cultural de la Ciudad de México 2015*. México: Secretaría de cultura del Gobierno de la Ciudad de México.
- Secretaría de Educación Pública. (2014). *Catálogo de Universidades y carreras*. Recuperado el 7 de julio de 2014, de Catálogo de Universidades y carreras: <http://catalogodeuniversidadesycarreras2014.unadmexico.mx/appbusqueda.html>
- Secretaría de Comisiones de la Sede Permanente. (1996). Acta No.4 IV Reunión Comisión Servicios Públicos . Punta del Este Uruguay : Secretaría de Comisiones de la Sede Permanente.

- sector_cine. (10 de mayo de 2017). *Plaza de la Soledad: Entrevista con Maya Goded*. Recuperado el 16 de agosto de 2019, de Sector Cine: <https://www.sectorcine.com/noticias-nota/plaza-de-la-soledad-entrevista-con-maya-goded/>
- Seminario curatorial MUAC (2006-2008). (2009). Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales. *Folleto curatorial de Exposición*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo.
- Sen, A. (julio de 1999). Democracy as a Universal Value. *Journal of Democracy*, 3(10), 3-17.
- Sen, A. (2001). La democracia como valor universal. *Istor*, 1(4).
- Silva Herzog, J. (1995). *Breve Historia de la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sieczkowski, C. (2014). *Gay Russian Artist Responds To Garage Magazine's Racist 'Black Woman' Chair With NSFW Image*. Recuperado el 3 de septiembre de 2015, de http://www.huffingtonpost.com/2014/01/24/gay-russian-artist-black-woman-chair_n_4659014.html
- Sigüenza, C. (24 de Febrero de 2018). *El arte cómo denuncia de la violencia y la política en América Latina*. Recuperado el 8 de Enero de 2010, de EFE: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/el-arte-como-denuncia-de-la-violencia-y-politica-en-america-latina/20000009-3534202>
- Signs: Journal of Women in Culture and Society. (2012). *SIGNS*. Recuperado el 10 de septiembre de 2015, de <http://signsjournal.org/shirin-neshat/>
- SOMA. (5 de Abril de 2017). *Fernando Palma*. Recuperado el 20 de Enero de 2019, de SOMA: <http://somamexico.org/es/calendario/fernando-palma>

- Somos Abya Yala. (16 de Diciembre de 2016). *México: A 10 de años de su guerra RESISTIMOS CON LA MEMORIA*. Recuperado el 29 de Abril de 2019, de Somos Abya Yala: <http://somasunaamerica.org/2016/12/16/mexico-a-10-de-anos-de-su-guerra-resistimos-con-la-memoria/>
- Souter, G. (2014). *Diego Rivera: Su arte y sus pasiones*. México: Numen.
- Stelarc. (2009). *Stelarc (web oficial)*. Recuperado el 9 de septiembre de 2015, de http://stelarc.org/_swf
- Sterlac. (2015). *Sterlac*. Recuperado el 9 de septiembre de 2015, de <http://stelarc.org/?catID=20316>
- Stone, L. (2015). Suffering Bodies and Scenes of Confrontation: The Art and Politics of Representing Structural Violence. *Visual Anthropology Review*, 31(2), 177-189.
- Sunkel, G. (2006). *El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Andrés Bello.
- Susan Fort, I., Arcq, T., Geis, T., & Ades, D. (2012). *In Wonderland: las aventuras surrealistas de mujeres artistas en México y los Estados Unidos*. New York: Prestel.
- Tajonar, H. (2003). *El Alma de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- tdm. (2019). *Voz alta. Rafael Lozano-Hemmer*. Recuperado el 9 de Abril de 2019, de tdm: <http://t-dm.com/voz-alta-rafael-lozano-hemmer/>
- tdm. (S/F de S/F de S/F). Recuperado el 20 de Enero de 2020, de Lozano-Hemmer: <http://t-dm.com/?p=110>
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (SRGF). (2015). *GUGGENHEIM*. Recuperado el 11 de septiembre de 2015, de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1583>

- Thrift, N. (2002). A Hyperactive World. En R. Johnston, P. Taylor, & M. Watts, *Geographies of Global Change. Remapping the World* (págs. 29-42). Oxford: Blackwell.
- Toth, J. (2000). *Bajo el asfalto* (1ª ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ulloa, B. (1997). La lucha armada. En D. Cosío Villegas, *Historia General de México* (págs. 1073-1182). México: El Colegio de México.
- UNESCO. (2000). Declaración universal de la UNESCO sobre diversidad cultural . *(Adoptada por la 31 Sesión de la Conferencia General de la UNESCO)*. Paris.
- Unión Europea; protegeles.com. (s/f). *stop-obsesion.com*. Recuperado el 6 de septiembre de 2015, de <http://www.stop-obsesion.com/index.php?page=page.showPage&anchor=mercado>
- Uña Juárez , O., Hormigos Ruiz, J., & Martín Cabello, A. (2008). *Las dimensiones sociales de la globalización*. Madrid, España: Parainfo Cengage Learning.
- Valdez Cardenas, J. (24 de junio de 2007). *Rosa María Robles usa su sangre para sustituir las cobijas que retiró la PGJS*. Recuperado el 15 de septiembre de 2019, de La Jornada: <https://www.jornada.com.mx/2007/06/24/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>
- Valenzuela, S. (24 de Diciembre de 2017). *ELINA CHAUVET 1959*. Recuperado el 2 de Noviembre de 2019, de Un Día Una Arquitecta: <https://undiaunaarquitecta3.wordpress.com/2017/12/24/elina-chauvet-1959/>
- Varela, D. (25 de Agosto de 2019). *Edad de las víctimas En los casos investigados en el 2014, nueve estados proporcionaron la edad de las mujeres víctimas: ocho mujeres tenían entre 11 y 20 años, 59 mujeres tenían entre 21 y 30 años, 130 mujeres tenían entre 31 y 40 años, 81 mujeres tenían*. Recuperado el 30 de Octubre de 2019, de El

Financiero: <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/al-dia-312-mujeres-son-victimas-de-un-delito-en-mexico-10-son-asesinadas>

Vargas Alvarez, S. (2017). Una cartografía histórica: usos públicos de la historia en el metro de Ciudad de México. En S. (. Vargas Alvarez, *Histori(a)fuera: ensayos sobre políticas de la memoria y usos públicos de la historia* (págs. 209-244). Bogotá, Colombia: Fundación Publicaciones La Sorda.

Vazquez Delgado, M. (11 de Junio de 2015). *'Zapatos rojos': arte y memoria colectiva contra el feminicidio*. Recuperado el 3 de Noviembre de 2019, de Pikara Magazine: <https://www.pikaramagazine.com/2015/06/zapatos-rojos-arte-y-memoria-feminicidio/>

Velez, A. (9 de junio de 2011). *FUENTES ROJAS*. Recuperado el 30 de agosto de 2019, de Nuestra aparente rendición: <http://www.nuestraaparenterendicion.com/>

Villarreal, H. (10 de Mayo de 2016). *El feminicidio en Ciudad Juárez y la impotencia del arte*. Recuperado el 7 de septiembre de 2017, de Distopia: <https://hectorvillarreal.wordpress.com/2016/05/10/femi/>

Yaconic. (6 de octubre de 2016). *MÉXICO ES EL PAÍS DE HACERSE PENDEJO. DANIEL LEZAMA, LA PINTURA Y TODO SU SIGNIFICADO*. Recuperado el 20 de agosto de 2019, de Yaconic: <https://www.yaconic.com/daniel-lezama/>

YACONIC. (21 de Febrero de 2017). *CÓMO SE RETRATA LA AUSENCIA DE LAS MUJERES DESPARECIDAS EN MÉXICO*. Recuperado el 30 de Octubre de 2019, de YACONIC: <https://www.yaconic.com/mayra-martell/>

Zacharias, M. (4 de julio de 2018). *El tendadero, una performance feminista se instala hoy en la puerta del Malba*. Recuperado el 13 de Marzo de 2019, de La Nacion:

<https://www.lanacion.com.ar/2149900-el-tendedero-una-performance-feminista-se-instala-hoy-en-la-puerta-del-malba>

ZamerZamer. (21 de Febrero de 2017). *ZOMBI LOS APARATOS IDEOLÓGICOS DEL ESTADO*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de Zamer Zamer: <http://ethernozamer.blogspot.com/2017/02/zombi-los-aparatosideologicos-del.html?m=0>

Zavaleta, N. (31 de Julio de 2018). “*No nos vamos a callar*”: familiares y amigos de Rubén Espinosa al exigir justicia por caso Narvarte. Recuperado el 7 de Mayo de 2019, de Proceso: <https://www.proceso.com.mx/545215/no-nos-vamos-a-callar-familiares-y-amigos-de-ruben-espinosa-al-exigir-justicia-por-caso-narvarte>

ZELLERS ARCHIV. (2007). *Transform Magazine*. Recuperado el 18 de agosto de 2015, de <http://transform-mag.com/ps/andreas-gursky-%E2%80%93-architecture#id=5808>

Zermeño, S. (Julio-septiembre de 2012). La reconstrucción de México en el siglo XXI y las vías del cambio en América Latina. *Revista mexicana de sociología*, 74(3).

APÉNDICES

Anexo 1. Encuesta: La Agenda Social en el Arte Contemporáneo Mexicano

1.- Presentación

Me encuentro realizando una tesis Doctoral sobre la Agenda social en el Arte Contemporáneo Mexicano.

Estoy interesada en conocer su opinión, por favor, ¿sería tan amable de contestar la siguiente encuesta? La información que nos proporcione será anónima, si usted lo desea, y utilizada sólo para fines académicos y de investigación. Es importante que se tome unos minutos para responderlo en su totalidad. Gracias por su colaboración.

1. Nombre (Opcional)

2. Edad

- Entre 9-19. Generación Z, Centennials
- Entre 20-38. Generación Y, Millennials
- Entre 39-50. Generación X
- Entre 51-70. Baby Boomers
- Entre 71-89. Generación Silente
- Mayor 90

3. Sexo

- Masculino

- Femenino
- Intersexual

4. Nivel Educativo

- Sin estudios
- Preparatoria
- Licenciatura
- Especialidad
- Maestría
- Doctorado
- Otro (Por favor especifique)

5. Ocupación (Puede elegir varios)

- Estudiante artes
- Estudiante otras disciplinas
- Galerista
- Artista plástico o visual
- Curador/a
- Crítico/a de arte
- Activista vinculado con las artes
- Comunicador/a
- Diseñador/a
- Fotógrafo/a

- Académico/a
- Investigador/a
- Otro (Por favor especifique)

6. Nacionalidad

- Mexicana
- Otro (Por favor especifique)

2.- El Arte Social

En este aparato le pedimos su valoración sobre la Agenda Social en el Arte Mexicano

7. ¿Considera que existen tendencias o corrientes artísticas en México?

- Sí
- No

8. ¿Podría enunciar 3 movimientos artísticos contemporáneos en México?

1

2

3

9. Indique la proporción que más se apegue a su respuesta

	Muy vasta	Vasta	Normal	Poco vasta	Nula
¿Cuán vasta es la producción artística en México?					
¿Cuán vasta es la producción artística que aborda temas sociales en México?					

10. ¿Cuáles son las temáticas sociales tratadas por los artistas mexicanos? (Puede elegir varias)

- Pobreza
- Desigualdad
- Narcotráfico
- Violencia de género
- Femicidios
- Migración
- Violencia de estado
- Discapacidad
- Exclusión de los pueblos originarios
- Otro (Por favor especifique)

11. ¿Considera que existe una agenda social en el Arte Contemporáneo Mexicano ?

- Sí
- No

12. ¿Recuerda haber visto arte social en ferias, exposiciones, galerías o museos?

- Sí
- No
 - Por favor especifique dónde

13. ¿Podría enunciar al menos tres artistas mexicanos que traten temas sociales en su obra?

- 1.
- 2.
- 3.

14. ¿Cuál cree que es la finalidad del artista que trata problemáticas sociales en su obra?

15. ¿Cree que el artista que trabaja temáticas sociales debe ser militante o activista?

- Sí
- No

- Por favor especifique por qué

16. ¿Cree que es útil y efectivo el arte social para cambiar algún aspecto de la realidad social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

17. ¿Recuerda algún proyecto artístico que haya conseguido modificar en algo la realidad social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique alguno y de qué manera

18. ¿Cree que es necesario que se siga generando y fomentando el arte social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

3.- La Expresión Artística Social

Este apartado está dedicado a los aspectos formales del arte social mexicano

19. ¿Qué técnicas y medios son empleados con mayor frecuencia en el arte contemporáneo en México? (Pueden elegirse varios)

- Pintura
- Escultura
- Video
- Arte objeto
- Performance
- Fotografía
- Instalación
- Video instalación
- Collage
- Grabado
- Esténcil
- Otro (Por favor especifique)

20. ¿Existe en el arte social una tendencia estilística, iconográfica, simbólica y de apropiación de materiales y técnicas propias de la plástica mexicana?

- Sí
- No
 - Por favor especifique cuáles

21. ¿Cree que es necesario tener formación artística para producir arte social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

4.- El Circuito Artístico

22. ¿Quién consume arte social?

1

2

3

4

5

23. ¿Quién subvenciona los proyectos artísticos sociales? (se permiten varias respuestas)

- El Estado
- Fundaciones
- Empresas
- ONG's
- Concursos
- Mecenas
- El autor
- Colectivos

- Donaciones
- Amigos
- Familiares
- Otro (Por favor especifique)

24. ¿Con qué fin cree que subvencionan el arte social?

25. ¿Es rentable el arte social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique para quién

26. ¿Quién se beneficia del arte social?

27. ¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

28. ¿Debe un artista cobrar por producir arte social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

29. ¿Es legítimo que un artista gane reconocimiento por la autoría de su obra si es de índole social?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

30. El arte social ¿debe ser gratis, anónimo y sin ánimo de lucro?

- Sí
- No
 - Por favor especifique por qué

31. ¿A través de qué medios ha conocido algún proyecto de arte social? (mencione al menos uno)

- 1
- 2
- 3

32. ¿Quiénes imponen las agendas temáticas y las tendencias que abordan los artistas? (mencione al menos uno)

- 1
- 2
- 3

33. ¿Qué relación tienen los nuevos medios con el arte social?

Fin de la Encuesta

Anexo 2. Guía de preguntas. Entrevista a profundidad

LAS AGENDAS SOCIO-ARTÍSTICAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO: TEORÍA, ANÁLISIS, ESTRUCTURA DEL CAMPO Y CRÍTICA DEL CASO MÉXICO

Nombre del entrevistador: Aida Carvajal García	Nº de entrevistador: 01
Nombre del encuestado: _____	Nº de entrevista: _____
Hora de comienzo: __ : __	Hora de finalización: __ : __

Presentación del entrevistador

Buenos días/tardes,

Mi nombre es Aida Carvajal García. Me encuentro realizando mi tesis Doctoral sobre **Las agendas socio-artísticas en el arte contemporáneo latinoamericano: teoría, análisis, estructura del campo y crítica del caso México** por lo que estoy haciendo una encuesta para indagar si existen agendas concretas en el arte latinoamericano cuyas características puedan ser reportadas para hablar de una tendencia contemporánea en la plástica internacional.

Estoy interesada en conocer su opinión, por favor, ¿sería tan amable de contestar la siguiente entrevista? La información que nos proporcione será utilizada para fines académicos y de investigación. El cuestionario dura 10 minutos aproximadamente. Gracias.

Por favor, ¿sería tan amable de decirme su nombre y si representa a algún artista o galería?

Nombre: _____

Galería: _____

Artista: _____

Nacionalidad: _____

Perfil del encuestado

Edad

.....

Sexo

<input type="checkbox"/>	Hombre	<input type="checkbox"/>	Mujer
--------------------------	--------	--------------------------	-------

Descripción del entrevistado

1.- En una escala del 1 al 6, dónde 6 es “totalmente de acuerdo” y 1 es “totalmente en desacuerdo”

¿Existe un arte propiamente latinoamericano?

¿Considera que existe una agenda social en el arte contemporáneo latinoamericano?

1	2	3	4	5	6
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Indicador	Preguntas
Fondo	<p>¿Existen movimiento o tendencias actuales en México?</p> <p>¿Cuáles son las temáticas tratadas por los artistas?</p>

	¿Cuán vasta es la producción artística en México?
Forma	<p>¿Qué técnicas y medios son empleados con mayor frecuencia en el Arte Contemporáneo Mexicano?</p> <p>¿Existe una tendencia estilística de apropiación de materiales y recursos expresivos y técnicos?</p> <p>¿En qué medida el arte contemporáneo ha renovado los procesos artísticos locales?</p> <p>¿Se tornó el arte en una expresión crítica más ligada a la comunicación?</p>
Círculo artístico	<p>¿Cómo está estructurado el campo artístico en México?</p> <p>¿Cómo se vinculan los artistas locales a dicho círculo artístico?</p> <p>¿Existen organismos públicos o privados que estén subsidiando el arte local?</p> <p>¿Qué rol juegan los museos, galerías y críticos en México?</p> <p>¿Quiénes imponen las agendas temáticas y las tendencias que abordan los artistas?</p> <p>¿Los medios de comunicación son relevantes en la configuración del círculo artístico?</p>
Agenda social	<p>¿Existe una agenda social en México?</p> <p>¿Considera que el arte local se ha apropiado de dicha agenda en sus temáticas?</p> <p>¿Cómo se afianzó la dimensión social en el corazón del arte latinoamericano?</p>

	<p>¿Cuál es el origen de la denuncia social en el arte o en su obra?</p> <p>¿Podríamos hablar de artistas militantes/activistas?</p> <p>A su juicio, ¿es la denuncia social un patrón o una constante que defina el Arte Contemporáneo? Y en particular, ¿esto es una condición del Arte Latinoamericano?</p> <p>¿Qué se ha logrado con la denuncia expresada en cada obra?</p> <p>¿Se modifica la realidad social después de formalizar la denuncia?</p> <p>¿Quién consume la crítica social expresada en las obras artísticas?</p> <p>¿Quién subvenciona a estos artistas?</p> <p>¿Es rentable el arte social?</p> <p>¿Cree que los artistas contemporáneos se han apoyado en la denuncia social como una vía fácil de financiamiento, comercialización y distribución de su obra o lo hacen por convencimiento propio?</p> <p>¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?</p>
--	--

Anexo 3. Ejemplo de entrevista a profundidad

La entrevista se realizó a un directivo de la galería Curro, en ZONAMACO el 8 de febrero de 2017. Por motivos de ética y confidencialidad se omite la identidad del entrevistado que a partir de ahora será denominado informante 19.

¿Sería tan amable de decirme su nombre y la galería a la que representa?

Sí, mi nombre es informante 19 y la galería se llama Curro.

¿A qué artistas representa?

En este espacio (Zona Maco), tenemos a Juan Capistrán, Mauricio Alejo, Octavio Abúndez y Alejandro Almanza Pereda.

¿Son todos latinos?

Sí, todos latinos.

¿De qué nacionalidades?

Son tres mexicanos y Juan Capistrán, México-Americano.

En una escala del 1 al 6, donde el 6 es totalmente de acuerdo y el 1 totalmente en desacuerdo, ¿Cree que existe un arte propiamente latinoamericano?

Yo creo que un 3.

¿Considera que existe una agenda social el arte contemporáneo latinoamericano?

No suficiente, pero existe, pero quizás no es suficiente.

¿Existen movimientos o tendencias actuales en México?

Sí, por supuesto, Juan siendo mexicano-americano su arte es totalmente social, de crítica ante la represión, opresión y la desigualdad, el derecho de todo ser humano de vivir una vida digna, y creo que el representa, aunque igual sale un poco de lo que dices latinoamericano por vivir en los ángeles, pero hay un movimiento allá, el arte post- chicano, que habla mucho de esto. En el caso de México, yo creo que un ejemplo claro de arte social puede ser Teresa Margolles que es muy citada, Francis Alÿs puede llegar a tener conceptos interesantes.

¿Cuáles son las temáticas tratadas por los artistas mexicanos?

Generalmente me parece que son más espaciales, estéticas, geométricas, *minimalis* no creo que sea en su mayoría tan social como quizás podría ser. Lo hay, pero no me parece que sea muy recurrido.

¿Cuán vasta es la producción artística en México?

Es súper vasta, hay demasiada oferta.

¿Qué técnica y medios son empleados con mayor frecuencia en el Arte Contemporáneo Mexicano?

Lo interesante es que hay una gama abiertísima, aquí mismo, en este espacio hay foto, pintura con sangre, un collage de mapas e instalaciones. Yo no creo que haya un medio recurrente, no me parece que sea ni la pintura ni la foto.

¿Existe una tendencia estilística de apropiación de materiales y recursos expresivos y técnicos?

Sí, yo creo que hay una fuerte tendencia en México, expresamente en Guadalajara de reapropiar y reinterpretar arte o temas icónicos del pasado, en el sentido de homenajear a diferentes personajes.

¿En qué medida el arte contemporáneo ha renovado los procesos artísticos locales?

Yo creo que total, se ha matado este paradigma en México. Normalmente en el mundo pasó antes, en México estamos muy atrasados en ese tema, lo que hablamos ahora, el medio y la técnica llega a pasar a un segundo plano para abrirse a diferentes técnicas para expresar los ideales artísticos.

¿Se tornó el arte una expresión crítica más ligada a la comunicación?

Tal vez no, quizás se ha vuelto más críptico, no es tan obvio como podía ser antes. Quiere abordar tantos temas que es complicado ser muy directo, intenta utilizar estos medios de los que hablamos para cubrir temas súper complicados de una forma plástica.

¿Cómo está estructurado el campo artístico en México?

Pienso que como en muchos lados, están los artistas consagrados, los que están intentando y el resto que son el 99%, una gran cantidad de artistas que a veces dejan de serlo porque a veces les resulta imposible sobrevivir.

¿Cómo se vinculan los artistas locales al circuito artístico?

Te puedo hablar de Guadalajara donde hay una comunidad estrictamente de arte conceptual de arte contemporáneo, donde si hay mucha comunicación, hay padrinazgos con los artistas que empiezan y con los consagrados. Hay un movimiento interesante de comunicación.

¿Existen organismos públicos o privados que estén subsidiando el arte local?

Ese es el problema aquí en México, públicos, difícilmente. Está FONCA dando algunas becas, pero son muy pocas, para la cantidad de gente que hay. Y privados, por supuesto, están las fundaciones y distintas identidades corporativas.

¿Qué rol juegan los museos, galerías y críticos de arte en México?

Pues en Guadalajara críticos poca, se puede decir que no existe la crítica, es curioso, nunca encontrarás una reseña interesante que realmente desmenuce un proyecto. Lo demás, sí, fuertemente en el tema de el círculo de influencias. El coleccionista o el curador es el que impulsa a los artistas, es un nepotismo que existe en todo el país.

¿Quiénes imponen las agendas temáticas y las tendencias que abordan los artistas?

De alguna manera desafortunadamente el mercado, cuando le funcionó algún tema lo repite sucesivamente hasta que no le pueden sacar más, pero también sin duda es innegable que alguna situación actual puede convertirse en influencia también.

¿Los medios de comunicación son relevantes en la configuración del circuito artístico?

Sí, si lo son, en especial yo creo que los medios impresos, impresos y redes, pero si nos referimos a radio y televisión, pienso que muy poco.

¿Existe una Agenda Social en México?

Sí, sin duda.

¿Considera que el arte local se ha apropiado de dicha agenda en sus temáticas?

No, debería hacerlo más, pienso que hay poco, muy poca Agenda Social.

¿Cómo se afianzó la dimensión social en el corazón del arte latinoamericano?

Como una necesidad de expresarse ante tanta injusticia, pero claro, luego el mercado empieza a cambiar las circunstancias y comienzan a aparecer agendas sociales no tan honestas, más oportunistas.

¿Cuál es el origen del arte social en el arte o en su obra?

Pienso que encontrar los medios para desenmascarar estos problemas sociales y aspirar a comunicarlos a través de esta realización de lo que está sucediendo, no transmitiéndolo de forma común y corriente, porque a eso ya estamos acostumbrados a verlo en las noticias, sino con otro tipo de medios que transformen muchos más, generando un despertar que pueda crear agentes más conscientes.

¿Podemos hablar en algunos casos de artistas militantes o activistas?

Sí, sólo que a veces caen en la lógica del mercado, porque los más conocidos están financiados por el mercado. Ahorita hubo un caso muy conocido.

¿Es la denuncia social un patrón o una constante que define al arte contemporáneo y en particular del arte mexicano?

Yo creo que no, pero debería serlo. Me parece que lo que hay, no es suficiente. Si te das una vuelta por la feria, verás a qué me refiero.

¿Qué cree que se ha logrado con la denuncia expresada?

Yo creo que lo que ha hecho en el contexto global del arte, más que localmente, que no es donde se consume el arte a veces, hablando de Sudamérica o otros países en específico, pues más bien crear conciencia fuera de. Cuando hay una exposición en Londres y se está hablando de la situación de la guerra civil del Salvador en los 80, hace que se conozca la problemática y se dimensione fuera de su contexto. Aquí también pero no creo que despierte tanta conciencia como cuando la denuncia se hace fuera.

¿Se modifica la realidad después de formalizar la denuncia?

Sin duda. Hacer denuncia artística requiere de mucha más inteligencia que hacer denuncia de otro tipo. Aunque el cambio sea más estético que de otro tipo. Debería tener el poder para hacerlo.

¿Quién consume la crítica social expresada por los artistas?

En su mayoría instituciones, que eso además es lo que lo hace más relevantes, al tener la posibilidad de que lo vea más gente.

¿Quién subvenciona la crítica social?

Las mismas instituciones.

¿Es rentable el arte social?

Yo creo que sí. Desafortunadamente ha sido muy explotado algún tipo de arte social que se hace rentable, pero sí, sin duda. Quizás sea más difícil, pero puede serlo. Eso sí, si no se tiene cuidado se puede convertir en un arte de consumismo imperialista de alguien de fuera.

¿Cree que los artistas contemporáneos se han apoyado en la denuncia social como una vía fácil de financiamiento, comercialización y distribución de su obra o lo hacen por convencimiento propio?

Hay de todo, pero claro que existe el caso, y es importante reconocerlo, del que lo hace por oportunismo y se ve en todos lados.

¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?

Pues desafortunadamente sí porque se consume y se vende, ojalá fuera una mercancía con un efecto interesante.

Anexo 4. Ejemplo de entrevista a profundidad

La entrevista se realizó a un directivo de la galería Hilario Galguera, en ZONAMACO el 8 de febrero de 2017. Por motivos de ética y confidencialidad se omite la identidad del entrevistado que a partir de ahora será denominado informante 8.

¿Sería tan amable de decirme su nombre y la galería a la que representa?

Informante 8 y represento a la Galería Hilario Galguera.

¿A qué artistas latinos tenéis aquí?

Pues los artistas que tenemos mexicanos son Francisco Larios, Benjamín Torres, Mauricio Limón, Daniel Lezama y Bosco Sodi.

En una escala del 1 al 6, donde el 6 es totalmente de acuerdo y el 1 totalmente en desacuerdo, ¿Cree que existe un arte propiamente latinoamericano?

Desacuerdo totalmente, el 1.

¿Considera que existe una agenda social el arte contemporáneo latinoamericano?

Sí, eso sí, 4 yo creo.

¿Existen movimientos o tendencias actuales en México?

Sí, si hay tendencias actuales considero que por la situación. Por lo que he visto en la feria y en algunas exposiciones, creo que la tendencia ahora está volviéndose un poco política en el arte.

¿Cuáles son las temáticas tratadas por los artistas?

Actualmente en relación con ese abordaje político por es obviamente la desaparición de los 43 estudiantes, la relación con la política exterior de Estados Unidos y Donald Trump. También existe cierta remembranza a La Época de Oro mexicana.

¿Cuán vasta es la producción artística en México?

Vastísima, más de lo que creemos.

¿Qué técnica y medios son empleados con mayor frecuencia en el Arte Contemporáneo Mexicano?

La verdad es que hay de todo, uno puede encontrar desde la parte tradicional, pintura o escultura, hasta *Happenings*, nuevos medios como vídeo o videoarte.

¿Existe una tendencia estilística de apropiación de materiales y recursos expresivos y técnicos?

No estoy segura.

¿En qué medida el arte contemporáneo ha renovado los procesos artísticos locales?

Pienso que el sí se ha dado su lugar como para crear una identidad propia mexicana. Esto ha sido difícil y muy paulatino, pero sí creo que tiene una energía de los artistas propios que generan esta identidad mexicana y no a fuerzas relacionado con la política, en este caso es un poco exclusivo.

¿Se tornó el arte una expresión crítica más ligada a la comunicación?

Sí, totalmente.

¿Cómo está estructurado el campo artístico en México?

Creo que es una estructura bastante tradicional en cuanto a que se validan los artistas en instituciones como museos, galerías, *dealers* y ferias, obviamente. Pero al mismo tiempo existe una misma burbuja en la que hay un cierto monopolio en la que los museos privados estás, valga la redundancia, monopolizados por ciertas élites o líderes de opinión, esto en cuanto al arte.

¿Cómo se vinculan los artistas locales al circuito artístico?

Hay como dos polos muy notorios; unos que están muy metidos, que les interesa la parte de relaciones públicas, relaciones incluso con los coleccionistas, y hay otra que quiere estar constantemente rompiendo con ese sistema.

¿Existen organismos públicos o privados que estén subsidiando el arte local?

Sí, está por ejemplo el FONCA, que siempre está dando becas para artistas, galerías, proyectos y además hay varias instituciones públicas y privadas que también están subsidiando. Sí definitivamente hay un crecimiento del arte local.

¿Qué rol juegan los museos, galerías y críticos de arte en México?

Juegan un rol importante dentro del circuito del arte mismo, dentro de la sociedad es un poco más difícil, pero el rol que juegan está relacionado de la misma forma que en todo el mundo: legitimar y validar a artistas, curadores, etc.

¿Quiénes imponen las agendas temáticas y las tendencias que abordan los artistas?

Pienso que puede ser una compilación de varias cosas. Puede ser la sociedad, ya que es una de las cosas que más impacta al artista. También el estar en contra de lo que la institución quiere estar imponiendo todo el tiempo. Creo que es una lucha y una relación al mismo tiempo en cuanto a luchar contra la institución, pero al mismo tiempo trabajar al lado de la sociedad y la institución, al final.

¿Los medios de comunicación son relevantes en la configuración del circuito artístico?

Totalmente, y más en esta época.

¿Existe una Agenda Social en México?

Sí.

¿Considera que el arte local se ha apropiado de dicha agenda en sus temáticas?

En ocasiones sí, depende de la situación hay veces que más y veces que menos.

¿Cómo se afianzó la dimensión social en el corazón del arte latinoamericano?

Creo que es parte de la identidad, el arte latinoamericano ha sido parte de generar identidades.

¿Cuál es el origen del arte social en el arte o en su obra?

El inconformismo, la tristeza, el coraje, la violencia, en especial la violencia definitivamente.

¿Podemos hablar en algunos casos de artistas militantes o activistas?

Sí, aunque no conozca personalmente ningún caso en específico.

¿Es la denuncia social un patrón o una constante que define al arte contemporáneo y en particular del arte latinoamericano?

Creo que se generaliza un poco y se relaciona muy fácil esta dimensión a todo el arte latinoamericano, pero si lo demanda en ocasiones muy específicas como la que estamos viviendo ahora en México, en la que nos sentimos atacados directamente. En estos momentos se unen las fuerzas y se empieza a hacer este tipo de arte.

¿Qué cree que se ha logrado con la denuncia expresada?

Hacer más ruido, porque no creo que se haya llegado a una resolución real. Pero hacer más ruido y hacer más consciente a la gente, eso sin duda.

¿Se modifica la realidad después de formalizar la denuncia?

Pienso que sí, si tiene un papel bastante predominante y fuerte. No sé si genere un cambio como tal, pero sí hace a la gente más consciente de lo que sucede a su alrededor y de lo que está pasando desde un punto de vista distinto, con un acercamiento diferente.

¿Quién consume la crítica social expresada por los artistas?

Todos, pienso que más particulares. Creo que las instituciones públicas hay temas en los que no se quieren meter y prefieren quedarse en un ámbito más neutral. Siento que las instituciones privadas pueden lanzarse sin tener miedo al contrario que las públicas que tienen que guardar ciertas apariencias.

¿Quién subvenciona la crítica social?

Galerías e instituciones privadas son las que impulsan a los artistas a que sigan desarrollando proyectos en esa línea.

¿Es rentable el arte social?

Sí, es rentable, pero es muy difícil.

¿Cree que los artistas contemporáneos se han apoyado en la denuncia social como una vía fácil de financiamiento, comercialización y distribución de su obra o lo hacen por convencimiento propio?

Creo que las dos, me gustaría pensar que no, pero creo que es un poco idealista e ingenuo pensar que no fuese así.

¿Es lo social una mercancía más de las industrias culturales y creativas?

Sí.