



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA

MODULO XII: SOCIOLOGÍA Y SOCIEDAD

TRIMESTRE LECTIVO: 22 PRIMAVERA

ASESOR: DR. ALEJANDRO DE LA MORA OCHOA

TRABAJO TERMINAL

AUTOGESTIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL:

ANÁLISIS DE DOS EXPERIENCIAS EN CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL

NOMBRE DEL ALUMNO: ALFREDO ARANDA DE LA ROSA

MATRICULA: 2183065636

FECHA DE ENTREGA: 30 DE SEPTIEMBRE DEL 2022

RESUMEN

En la periferia, los proyectos autogestivos e independientes solventan las problemáticas de carencia de la oferta artística y cultural centralizada por el Estado, dando apertura a artistas y gestores emergentes para incorporarse al campo del arte. Asimismo, sostienen una agenda de interés social comprometida con las problemáticas locales, y referida en la singularización de bienes simbólicos insertados en la comunidad a través de propuestas coherentes y familiares en el contexto. Es así que se constituye un campo de acción analizado desde la propuesta teórica de la contrahegemonía, que subvierte la estructura centralizada del Estado.

En Nezahualcóyotl, Estado de México, entendido como zona submetropolitana, históricamente se han desarrollado importantes iniciativas culturales, tales como las casas o centros de cultura y, de manera paralela, desde de los esfuerzos de grupos independientes, se han creado proyectos autogestivos que se comprometen por atender las necesidades de su entorno a través de la producción artística y cultural.

Este trabajo se interesa por analizar dos de las propuestas más recientes de la escena local, es decir, los proyectos *Galería Taquera* y *Canalla*. Ambos proyectos se observarán en torno a la autogestión, intereses sobre la descentralización del arte y la cultura y la red que constituyen con diversos actores.

PALABRAS CLAVE: autogestión, arte, cultura, descentralización, campos del arte, circuito artístico, contrahegemonía.

CONTENIDO

Resumen	2
Introducción	5
Planteamiento del tema	7
Estado de la cuestión: Circuito Artístico y Espacios de Arte Autogestivos	8
Justificación	16
Objetivos de la investigación	17
General	17
Particulares	17
Metodología de la investigación	17
Marco teórico	19
Campos del Arte y Circuito Artístico	19
Centralización y Descentralización de la Gestión Artística	22
Autogestión del arte y la cultura	26
Marco histórico	29
Historia de la gestión cultural en Nezahualcóyotl	29
Análisis	33
Nuevas propuestas de gestión artística y cultural	33
Galería Taquera	35
Canalla	39
Fuentes de consulta	44
Anexos	47
Entrevista con Pamela y Gabriela, integrantes del proyecto <i>Canalla</i>	54
Entrevista con Román y Brayan, integrantes del proyecto <i>Galería Taquera</i>	47

Dedico estas páginas a todas aquellas personas que me ayudaron en la realización de esta investigación: a Pame y Gaby por su valiosa experiencia en el proyecto *Canalla* y a Román y Brayan desde *Galería Taquera*.

También a Carla Rivero y Cynthia Fuentes del proyecto CNCA, que me permitieron comprender la importancia de estas propuestas independientes que inyectan de vitalidad la escena local del arte contemporáneo en Neza y Ecatepec.

Manifiesto mi reconocimiento al Dr. Alejandro de la Mora, quien me asesoró siempre con empatía e interés al creer en mí y en las capacidades que tenía para llevar a cabo este trabajo terminal.

Igualmente expreso mi agradecimiento a Alex Cruz, entrañable amigo, por sus valiosos y oportunos comentarios a esta investigación.

Reconozco con cariño y gratitud el completo apoyo de mi mamá, mi hermana, mis abuelitos y, por supuesto, de Vivian, que me acompañan y brindan su amor siempre y en quienes encuentro la fortaleza para superarme.

INTRODUCCIÓN

El tema que se va a desarrollar a continuación surge del interés por observar, desde los estudios de la sociología del arte, los esfuerzos de artistas emergentes y gestores culturales en su aporte a la formación de una escena local del arte, el cual constituye un elemento sustantivo de la visión de los campos del arte acuñada por Pierre Bourdieu. Es así como se constituye un campo de acción analizado desde la propuesta teórica de la contrahegemonía, que subvierte la estructura centralizada por parte del Estado e instituciones privadas afines a una agenda comprometida con intereses de grupos dominantes.

En un segundo aspecto, la pretensión de descentralizar la gestión del arte y la cultura corresponde a la democratización del mismo efecto que posibilita la participación de la ciudadanía en el ámbito público para la identificación de necesidades culturales específicas, emancipando a los públicos o audiencias. De nuevo, la incorporación de consumidores culturales, en tanto agentes activos, aportan al discurso singular y reterritorializado de los bienes simbólicos, mejor dicho, en las propuestas de proyectos independientes de arte y cultura como los que se gestan en Ciudad Nezahualcóyotl, municipio ubicado al oriente de la Ciudad de México, conformado históricamente por habitantes migrantes de distintos estados de la República que arribaron a la capital, sin embargo, dadas las condiciones ocupacionales y de dificultades económicas fueron marginados a constituir la zona conurbada o submetrópoli que además de carecer de servicios básicos, también afrontaba (y afronta hasta la actualidad) una lista importante de espacios de consumo cultural y artístico que satisfagan la diversidad de las necesidades de sus habitantes, aun cuando a lo largo de su historia se han constituido esfuerzos muy relevantes en materia.

Lo dicho hasta aquí se observa mediante dos experiencias en Nezahualcóyotl, la primera de ellas *Galería Taquera y Canalla*. En ambos proyectos se encuentran ciertas similitudes, por lo que se recurre a una selección de estudios de caso múltiple para considerar ciertas afinidades en torno a la autogestión, intereses sobre la descentralización del arte y la cultura y hacer énfasis en la red que constituyen los

diversos actores de la escena local, es decir, entre los casos anteriores y otras más presentes en el municipio.

La estructura del presente trabajo corresponde al planteamiento del problema que de manera general se articula en dos ejes; por una parte, la falta de oportunidades para insertarse en el campo del arte para artistas y gestores emergentes; por otra parte, la poca oferta cultural y artística para los públicos en la periferia. En el apartado referente al estado de la cuestión se aborda, a través de diversos autores, lo escrito referente al tema, para identificar un punto de partida, desde donde abonar a la sociología.

Mientras tanto, el apartado teórico se articula en tres subcapítulos, que van desde la comprensión de los campos del arte y los circuitos artísticos, para ubicar de manera ontológica la posición del tema. Posteriormente, se apunta al respecto la centralización y descentralización del arte y la cultura para identificar la gestión del arte y la cultura desde sus diversos frentes, es decir, aquel que corresponde a la labor del Estado y los esfuerzos de la sociedad civil. En suma, el último subtema se enfoca en la labor epistemológica de la autogestión en tanto legitimación de proyectos colectivos que procuran la atención de las problemáticas locales.

Por lo que se refiere al marco histórico, se hace un recorrido breve sobre las iniciativas, tanto municipales y estatales, así como las independientes, al respecto de la gestión artística y cultural, donde se identifican momentos relevantes para la estructuración de una escena que va de la mano con la constitución del municipio.

Para cerrar, en el análisis se aterrizan las observaciones y comentarios obtenidos por las entrevistas realizadas a las encargadas de los mencionados proyectos para que, en conjunto con las reflexiones vertidas de la literatura en el marco teórico, se corresponda el estudio de la descentralización del arte y la cultura y la autogestión.

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

La relevancia del arte y la cultura en la sociedad radica fundamentalmente en que “promueve la extensión y participación de los ciudadanos en la vida política, favorece un sentido de identidad y seguridad social y expande la percepción de las personas” (García Canclini, 2008, p. 62). De acuerdo con lo anterior, se considera que para que se incorpore la actividad artística y cultural dentro de la cotidianidad de las personas debe existir una oferta amplia y diversificada a través de instancias privadas y por supuesto públicas, sin embargo, el gasto realizado por los estados y municipios no es suficiente, motivo por el cual se desencadenan una serie de problemáticas que afectan a dos grupos poblacionales; el primero de ellos, el de jóvenes que residen en el área periférica de la capital del país, comprometidos en la producción, gestión y distribución artística, carecen de oportunidades para insertarse en el medio del arte y la cultura, así como la poca posibilidad de espacios destinados a dicha actividad.

Por otro lado, los públicos o audiencias de la periferia se enfrentan a una oferta pobre de posibilidades para el ejercicio de la actividad artística y cultural. Ambas situaciones se entienden como problemáticas a razón de la centralización del arte y la cultura (territorial y simbólicamente hablando), donde los espacios de encuentro del sistema artístico no incorporan efectivamente una agenda de compromiso social que atienda a las necesidades culturales y artísticas de la periferia.

Expuesto lo anterior se propone el análisis de una suerte de resolución a partir de dos experiencias (a sabiendas de que existen más) en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, que articulan una escena que acciona la descentralización del arte y la cultura desde la autogestión.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: CIRCUITO ARTÍSTICO Y ESPACIOS DE ARTE AUTOGESTIVOS

El presente trabajo se fijó como punto de partida la revisión del tema *circuito artístico y autogestión de arte y cultura*, sin embargo, a partir de las consideraciones posteriores al acercamiento del estado de la cuestión se toma en cuenta como conceptos periféricos, *agenda cultural y artística, contrahegemonía y descentralización del arte y cultura*. Ahora bien, es oportuno destacar que dicho análisis se enmarca dentro de los estudios de la sociología del arte y la cultura, por tanto, se da cuenta del esfuerzo de José Othón Quirós y Fabiola Camacho (2019) por dilucidar el panorama de estudio a partir de *Notas y rutas en torno a la construcción de una sociología del arte contemporáneo*, donde se presentan de manera crítica las posibles rutas epistemológicas y metodológicas que logran abrir fronteras teóricas con el fin de establecer un estudio sobre el arte y la sociedad desde dos vías, las cuales son, “La de los que hacen un análisis sociológico del arte y aquella de los que buscan apuntalar una sociología del arte para abordarla” (Othón y Camacho, 2019, p.177) siguiendo los planteamientos de la socióloga francesa Nathalie Heinich (2003).

Con otra intención, pero igualmente ceñida a un estudio social del fenómeno artístico, se comenta ahora la ponencia dictada por Aida Carbajal García en *Agenda, circuito artístico y sociología del arte* (2021), ésta no forma parte, a diferencia del texto anteriormente señalado, de un apunte exclusivamente crítico-documental, sino que propone entender el circuito artístico como un sistema de resonancia de una agenda determinada y a su vez dota de una clasificación pertinente de acuerdo a su quehacer, teniendo así, por un lado, el capitalismo artístico que se sustenta en una agenda de racionalidad imperialista y, por otro lado, una agenda social, de denuncia y crítica de la lógica del mercado. Ahora bien, Tomás Ejea Mendoza en su artículo *Circuitos culturales y política gubernamental* (2012) ubica una clasificación más amplia a la propuesta por Carbajal (2021) y ésta ubica no dos, sino tres dimensiones del circuito artístico, la primera de ellas la cultural comercial, la comunitaria y por último la artística. Para el autor no está presente la noción de agenda, ya que entiende el circuito artístico como una herramienta analítica para el estudio de los procesos culturales.

De forma muy amplia, en *Espacios autogestivos de la ciudad de la Plata* (2019) compilado por María Cristina Fükelman, Graciela Alicia Di María y Elisabet Sánchez Pórfido, se reúne una serie de trabajos que exploran el circuito artístico en un momento que, de acuerdo con Fükelman (2018), surge una etapa de proliferación de espacios culturales autogestivos en Argentina y particularmente en la ciudad de La Plata en los años post crisis, vinculados a los nuevos movimientos sociales y prácticas comunitarias. Los esfuerzos reunidos en la compilación analizan las posibilidades del campo artístico platense en referencia al arte contemporáneo emergente atendiendo a los estudios de la sociología de la cultura realizados por Raymond Williams, y bajo el entendimiento de los espacios autogestionados como complemento de la escena local. Los esfuerzos reunidos en la compilación parten de una serie de investigaciones lideradas por Fükelman, como se señala en *la X Edición de las Jornadas Nacionales de Investigación de Arte en Argentina y América Latina*, en el año 2015, donde Silvia González y Danisa Gatica, presentan la ponencia *Estrategias autogestivas y de mercado en el circuito del arte en la ciudad de la Plata: El caso de la galería mal de muchos*, aquí “se da a conocer la evolución de un sector aparentemente invisible, pero cuya participación y alcance en el desarrollo socio-cultural es clave para evaluar y analizar el papel del arte contemporáneo en nuestra comunidad” (González y Gatica, 2015, p.1).

Otro espacio importante para los estudios del arte lo fue el *XII Congreso Argentino de Antropología Social* (2021), donde Pablo Salas Tonello y Melina Fisher en *Circuitos de producción artística en ciudades no metropolitanas*, exponen nuevamente el panorama del circuito artístico platense vistos desde una visión de campos acuñada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, que se convierte en un referente teórico de gran envergadura para la presente investigación. De igual forma, es presentado por diversos trabajos la visión de *mundos del arte* del sociólogo estadounidense Howard S. Becker en su obra *Los mundos del Arte* (2008) y cuyas diferencias teóricas se revisarán más adelante en el apartado teórico.

Retomando la ponencia de Salas y Fisher (2021) la noción de circuito ahonda en la utilización categórica de ordenamiento y análisis de la información empírica que permite enriquecer la explicación comprensiva de la realidad social estudiada,

determinando así que un factor que nutre la formación de un circuito artístico es la existencia de la formación universitaria de artistas.

Ahora bien, desde los estudios de caso en La Plata nos trasladamos a México, con el trabajo *Autogestión en proyectos culturales: análisis de tres experiencias en la Ciudad de México* (2011), Tesis de licenciatura de María de Lourdes Mendoza, para la licenciatura en *Arte y Patrimonio cultural*, aquí la autora aborda el concepto de *autogestión*, ubicándolo desde el anarquismo, donde señala que la autogestión de espacios culturales corresponde a manifestaciones contrahegemónicas desde la acepción gramsciana. En suma, el circuito autogestivo se entiende como una respuesta política que se encarga de crear una tradición artística centrada en la crítica a las acciones gubernamentales y de mercado. Para este trabajo, de la misma manera que los realizados en Argentina, se utiliza una metodología cualitativa, haciendo uso de la entrevista y la observación como herramientas principales para la proximidad a los actores que conforman tal circuito, los cuales son principalmente, gestores culturales, artistas, curadores, públicos o audiencias, entre otros.

De manera análoga, lo presenta Alejandra Guadalupe Cárdenas en su tesis de maestría titulada *Desde el desierto cultural: Procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali* (2016), sin embargo, es prudente señalar la distancia con el presente trabajo que se desarrolla desde las teorías de cohesión social y grupal, y entiende la autogestión como una forma de deslindarse de las figuras hegemónicas y consagradas de dichos campos; además, señala que la génesis del impulso colectivo está influenciada por las formas de organización colectivas observadas y experimentadas en casos de éxito en otras localidades.

Lo anterior no sería posible sin un proceso previo de descentralización de la cultura en el país, ya que a partir de los esfuerzos de construcción de identidad nacional en México durante el siglo XX se elaboraron proyectos locales de difusión artística, tal como señala Paulina Macías Núñez (2016), la descentralización se comprende como una presentación política local frente a la crisis identitaria de espacios oficiales y es precisamente donde, a partir de la necesidad de proyectos locales, se acude a la réplica de experiencias favorables en el ámbito.

Respecto al abordaje que realiza Macías (2016) es destacable señalar que se respalda, además de la metodología cualitativa, en datos acerca de los consumos culturales en el país para investigar los públicos de la *Galería Libertad* en Querétaro, lo que permite ver la relevancia de esta aplicación metodológica al tema, es decir, permite observar de manera objetiva las tendencias de consumo tanto en el circuito artístico hegemónico o aquel de corte autogestivo. Misma impronta dan a su trabajo Vivian Romeu, Maylen Álvarez y Cynthia Pech (2018), donde a través de una muestra representativa de la población de niños, adolescentes y jóvenes que viven en la Ciudad de México se realiza un estudio de correspondencias múltiples, ubicando el consumo cultural en la dinámica actual de las relaciones sociales y concluye que el nivel socioeconómico se encuentra atado al despliegue de los consumos culturales de los sujetos de estudio. Aunado a lo anterior, de manera similar al trabajo de Mendoza (2011), las autoras señalan la teoría de Antonio Gramsci, determinando que con el “[...] enfoque de la resistencia se pone en cuestionamiento el propio concepto de hegemonía, clave en toda la tradición analítica y reflexiva de los EC [Estudios Culturales] y el cual Gramsci complejizó sugiriendo los vínculos de la ideología dominante con la propia cultura popular; de ahí su aceptación y naturalización” (Romeu, Álvarez y Pech, 2018, p. 208).

Por consiguiente, una vez ubicado el enfoque gramsciano, desde donde se desprenden las duplas hegemonía-contrahegemonía, cultura-contra cultura se da paso al análisis, de igual manera evocando al caso mexicano, de la mano de Edgar Zayas Nieves, a partir de su ponencia en el 2° *Encuentro Nacional de Gestión Cultural*, haciendo una revisión de la actividad artística en León Guanajuato, particularmente, y ceñido al tema que actualmente nos compete, mirando los espacios de arte y cultura autogestivos o independientes, presentado de la siguiente manera por Zayas (2015), en referencia a Red Transibérica, 2013;

Estas iniciativas se caracterizan por su compromiso social. Parten de planteamientos globales para actuar localmente, sobre su entorno más próximo y su comunidad. Son, por tanto, *iniciativas esenciales* para el desarrollo de visiones plurales, interculturales, transdisciplinarias y descentralizadas. Estas iniciativas representan la expresión cultural más contemporánea y viva de una sociedad. Es por ello por lo que, por lo general, su aproximación a la realidad se realiza desde un enfoque crítico y de activismo en las cuestiones sociopolíticas (p. 2).

Desde este entendido, el mismo autor concluye que espacios como estos posibilitan una oferta de arte y cultura que, por un lado, permite a la sociedad el goce de las artes y, por otro, de acuerdo con las características de estos espacios, se convierten en fuentes generadoras de empleos locales para nuevos agentes culturales y artistas emergentes. Asimismo, para entender las manifestaciones independientes, se presenta el trabajo de Sergio Camilo Pinzón Herrera en su texto *Consideraciones sobre el concepto de independencia, Atelié397 y los espacios independientes* (2015) plantea un escenario complejo y ambiguo, sujeto a los mismos cambios culturales, no obstante, concluye que los espacios independientes son herederos de un ánimo revolucionario y se refiere específicamente a un lugar de experimentación que hace posible el cambio. En la misma línea, Cristian Alberto Gómez Vega (2015), argumenta que un distintivo de este tipo de espacios es que los actores involucrados interrogan y critican las dinámicas existentes del circuito hegemónico, en sus palabras, “Desde la precariedad, como discurso o como realidad, algunos artistas enuncian su inquietud de poner en cuestionamiento el estado del sistema artístico en el que participan de modos diferentes” (p.77). En aras de la reconfiguración del campo y de las instituciones encargadas del arte y la cultura, así mismo de las relaciones entre los diversos actores.

Continuando con el tema, se menciona el aporte de Elisabeth Sánchez, Justo María Ortiz y Noelia Zussa (2016) en *Nuevos escenarios culturales en la circulación del arte contemporáneo*, donde se concentran, igualmente de manera teórica, en aclarar el panorama de los espacios independientes y, retomando lo visto con Romeu, Álvarez y Pech (2018) y Mendoza (2011) se parte desde una perspectiva contrahegemónica sustentada además en Néstor García Canclini (2014) “Aún existen lugares de intersección entre sectores hegemónicos interesados en persuadir y subalternos dedicados a enfrentar, disputar recursos y derechos, negociar o desplegar proyectos contra hegemónicos” (citado por Sánchez, Ortiz y Zussa, 2016, p. 3). La atmósfera artística descrita a partir de diversos autores se centra en las figuras que integran los ámbitos, de producción y circulación en los espacios autogestivos.

Una referencia más se ubica en *Poéticas y políticas en espacios de cultura autogestiva* (2016) por Alicia Karia Valente, donde observa las formas de articulación de lo político-social con lo artístico-cultural, acuñando el concepto de territorio, desde un enfoque geográfico y social y se comenta particularmente que los espacios autogestivos surgen dentro de la contemporaneidad en un sentido de desterritorializaciones y reterritorializaciones, donde además, los espacios autogestivos ocupan a su vez “espacios urbanos disponibles, ajenos a la lógica del sistema productivo, lugares liberados en los que puede acontecer cualquier fenómeno [...] territorios ocasionales de los que podíamos apropiarnos para ensayar procesos de autogestión” (Peran, 2011, citado por Karia, 2016, p. 84). Si bien, el trabajo de Karia (2016) apuntala más hacia un estudio visual de las imágenes, muestra una intención de presentar la relación entre las formas hegemónicas, anteriormente evidenciadas, pero ahora con una marcada connotación geopolítica.

En otro orden de ideas, se enuncian a continuación los trabajos que engloban el concepto de *descentralización*, iniciando con el texto generado a partir del 2° *Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural*, de Ramiro Caiza titulado *Gestión cultural descentralizada* (2017), en él se presenta un recorrido acerca de los conceptos que emanan de la descentralización de la cultura, y que se decide incluir considerando que la presente investigación se centra en dos proyectos autogestivos en Ciudad Nezahualcóyotl y que ponen de relieve la dicotomía centralización- descentralización.

Eduardo Fonseca Yerena en *La descentralización cultural en México* (2005) realiza un recorrido sobre la formación del aparato institucional cultural y la presencia de nuevos espacios culturales a partir del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y comprende la descentralización como un proceso político inherente a la democratización del país, en tanto la conformación de políticas que atañen a lo local y, a través de un ejercicio teórico e histórico, concluye que los programas de descentralización y cooperación regional por parte del Estado no han obtenido resultados importantes en términos de sus propios objetivos, por lo que es propicio que surja el

ímpetu por parte de los actores del medio por crear y fomentar espacios que cumplan con el cometido de la descentralización de la cultura en el país.

Desde otras latitudes, Paula Piriz presenta en su tesis *Prácticas colectivas de gestión cultural y descentralización en Montevideo* (2012) una presentación teórica que decanta en un lugar similar al de Yerena (2005) señalando que es necesario que surja la participación de actores periféricos en la distribución efectiva de la cultura.

Para finalizar con este apartado referente al estado de la cuestión, es preciso considerar que un tema recurrente en diversos documentos encontrados es el de curaduría, ya que, de acuerdo con Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos (2012), Mitzi Zuleica de Jesús Herrera González (2020) y Federico Ruvituso, et al. (2019) exponen en sus diversos trabajos que en el marco contemporáneo de la producción artística, y más aún en la esfera de producción autogestiva, la figura del curador adquiere gran importancia, tanto como agente cultural que procura la organización y distribución de los presupuestos autogestionados y además participa en la tarea de mediador entre los espacios autogestionados y el público. Gerber y Pinochet (2012) se encargan de mostrar una radiografía sobre la escena artística mexicana, en sus cambios de la década del siglo XXI. Señalan que por parte del Estado se plantearon políticas (becas y programas) para la inserción de jóvenes artistas, sin embargo, las autoras señalan que son insuficientes, por lo que los actores optaron por formar redes de colaboración generando emprendimientos nutriendo la escena de arte contemporáneo local. Al respecto de la figura del curador las autoras Gerber y Pinochet (2012) refieren:

Quizá la transformación más notable en el mudo de las artes visuales de las últimas décadas tiene que ver con la emergencia del curador. En su capacidad de articular discursivamente aquello que parece aislado e incompresible, la curaduría comienza a desempeñar un papel fundamental. A diferencia del crítico, el curador se sitúa dentro del espacio simbólico de producción (p. 57).

Otra característica relevante que se señala es que los actores, en el desarrollo de los espacios autogestivos, actualmente no sostienen barreras con la institucionalidad y el mercado, es decir, que lo que Gerber y Pinochet (2012) sostienen es que los actores no procuran un ambiente de competencia, incluso se diluyen las formas de resistencia,

y se permite ver un panorama donde los espacios autogestivos reconocen las formas institucionales y pretenden una relación mutua que favorezca de manera local.

Por su parte, en *De arte alternativo y curaduría independiente en México* (2020), Herrera presenta de manera muy similar que la figura del curador se apropia de una posición más activa ya que permite generar cercanía con un público cada vez más activo e involucrado. Así mismo fomentando el diálogo y, parafraseando a Medina (2017), Herrera (2020) comenta, “al incluir en el debate nuevas formas de producción artística en otras latitudes y acentuando la directa injerencia de lo social en las expresiones de arte como mecanismo de análisis de lo real” (p. 14). Para explicar lo anterior se menciona ahora por parte de Ruvituso, et al. (2019) en *Extensiones curatoriales. Acerca de la curaduría en espacios autogestionados*, al surgir este tipo de espacios es propicio que la figura del curador propicie la incorporación al entorno social y a su vez intervenga con las demandas locales en el ámbito artístico. De forma más puntual, y a modo de cierre de este estado de la cuestión, el papel de la curaduría transforma y significa las estructuras de representación artística local en términos de inserción de obras.

JUSTIFICACIÓN

La importancia del presente análisis es comprender, a mayor profundidad, la dinámica de la descentralización de la cultura y el arte contemporáneo de manera geográfica y simbólica desde los sectores de la sociedad civil y la autogestión a partir de vínculos de colaboración que llevan a la conformación de redes y colectivos para generar impactos a nivel comunitario para que las acciones dentro de los campos del arte puedan subsanar las carencias de esta actividad.

Su estudio particular, desde la sociología del arte y la cultura, pretende aportar al campo de análisis de la producción artística que involucra y confrontan posturas teóricas, políticas, e incluso económico-mercantiles. La óptica de la disciplina cada vez da mayor cuenta de las prácticas, piezas y actores involucrados en el desarrollo de la escena artística contemporánea, sin embargo, se considera que no se ha constituido, al menos en México, un interés sobresaliente por comprender los límites del sistema artístico de cara a nuevas prácticas autogestivas del arte y la cultura desde la periferia.

Prestar atención a las formas colaborativas de gestores y artistas de Nezahualcóyotl permite generar nuevas líneas de investigación sobre proyectos paralelos en el mismo municipio u otros del Estado de México, como el caso de Ecatepec e incluso otros estados de la República Mexicana. Que además buscan desde las peculiaridades de sus proyectos, subsanar las necesidades identitarias, de ocio, participación política y reflexivas, cubiertas dentro de una oferta artística y cultural más diversa.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

General

- Analizar dos experiencias autogestivas de Ciudad Nezahualcóyotl para comprender el proceso de descentralización del arte y la cultura a nivel local.

Particulares

- Debatir la relación hegemonía-contrahegemonía cultural desde la actividad de Galería Taquera y Canalla para ubicar si ésta es vigente dentro de las experiencias autogestivas más actuales.
- Identificar las estrategias de mediación-activación del arte y la cultura propuestas por dos proyectos autogestivos para evaluar su inserción en la comunidad.
- Observar las formas de gestión cultural y artística en Galería Taquera y Canalla para indicar si estas corresponden a la autogestión.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La elección metodológica para el presente trabajo se concentra principalmente dentro del enfoque cualitativo, enfocado a conocer las prácticas autogestivas del arte y la cultura en el municipio de Nezahualcóyotl, Estado de México, en sus dinámicas organizativas y en su relación con la comunidad. Posterior a un primer acercamiento al fenómeno se identificaron diversos proyectos de gran interés para la investigación, sin embargo, dadas las circunstancias, respecto al tiempo de la investigación (trimestre 22 primavera) y la agenda de los encargados y encargadas de dichos proyectos, solo se concretó la entrevista con los equipos que conforman los proyectos *Galería Taquera* y *Canalla*. De esta primera precisión se prosiguió a la identificación de “informantes clave” o en este caso, colaboradoras y colaboradores que ofrecieron amablemente su experiencia a esta investigación. La aproximación y entrevistas se realizaron en Nezahualcóyotl en un periodo del 7 de agosto al 5 de septiembre del 2022.

Se planteó una selección de casos de estudio múltiple, entendiendo la actividad basada en la autogestión y el propósito de descentralización del arte y la cultura como unidades de análisis, y de acuerdo con Gundermann (2008) se buscaron similitudes o

diferencias entre los dos casos señalados anteriormente y determinadas a partir de un marco teórico.

El primer acercamiento se dio el domingo 7 de agosto, a propósito del evento mensual de cambio de mural de la *Galería Taquera* donde, de acuerdo con Ocegueda (2004), a partir de la observación de campo, no estructurada, fue posible examinar detenidamente, aunque sin la utilización de elementos de precisión, pero efectuada en la realidad y en el momento mismo en que sucede el suceso, la participación, organización y mediación con la comunidad del equipo que integra el proyecto. El mismo día se pactó con los organizadores una entrevista de manera virtual llevada a cabo el 5 de septiembre del 2022 a través de la plataforma *Google Met* con Román (@romanbarco_) y Brayan (@livomalo). Se consideró la utilización de la entrevista semiestructurada para recabar información sobre las dinámicas de relación y organización, así como aspectos fundamentales sobre su actividad. La selección de las preguntas se realizó a partir de los ejes teóricos ya señalados. Por otro lado, para la entrevista con Pamela y Gabriela, encargadas del proyecto *Canalla*, la estructura fue similar, pero en este caso con una entrevista presencial realizada el día 21 de agosto del 2022.

Por último, es importante comentar que otras colaboradoras fueron Carla (@rivero.vc) y Cynthia (@azucar.m0rena), que realizan acciones similares, desde la gestión y producción artística autogestiva en la periferia, pero en el municipio de Ecatepec en el colectivo CNCA (@cnca.cnca), considerando la técnica de “bola de nieve” que permitió observar la dimensión del fenómeno y las redes que se articulan entre gestores y artistas de ambos municipios mexiquenses.

MARCO TEÓRICO

La estructura que se ha adoptado para el marco teórico se sostiene en tres apartados que a grandes rasgos figuran en orden deductivo, cada uno apuntando a la ontología de diversos autores, particularmente desde las ciencias sociales, para dilucidar la estructura a la que están sujetos los proyectos de arte y cultura autogestivos. Destaca el planteamiento teórico del sociólogo francés Pierre Bourdieu y una comprensión precisa del fenómeno del arte estudiado por la socióloga Nathalie Heinich. Asimismo, son muy importantes los aportes de Néstor García Canclini para comprender el objetivo referente a su posición económica y social de los mencionados proyectos.

CAMPOS DEL ARTE Y CIRCUITO ARTÍSTICO

Para comprender la dimensión social del presente tema es necesario hacer referencia, desde una perspectiva general, al concepto de *campo del arte*, acuñado por Pierre Bourdieu (1995), desde donde se desprenden las siguientes interpretaciones de diversos autores como Heinich (2002), Ejea (2012) y Romeu (2017), que brindan herramientas para su comprensión. Con este concepto, desde la sociología de la dominación, Bourdieu plantea la descripción de un espacio designado a las relaciones de los agentes dentro y fuera de la disputa por el capital simbólico, abarcando la complejidad de los procesos artísticos, en sus diversas actividades, en torno a la producción, gestión y distribución de la obra de arte. Parfraseando a Ejea (2012) este concepto no se opone a la idea de circuito artístico o cultural, ya que, según Ejea el de Bourdieu se circunscribe a un contexto nacional, sin embargo, considero que la diferencia radica en que el circuito artístico se articula en la afiliación de los agentes al mercado de objetos artísticos y la reproducción de discursos hegemónicos y, por otro lado, el campo del arte hace referencia a los espacios relacionales de los bienes simbólicos en su amplitud aun integrado el circuito artístico y cultural. Mencionado lo anterior, a lo largo del presente apartado, se comprenderán las dinámicas del arte y la cultura donde yacen arraigados ambos conceptos.

Heinich (2002), por su parte, comenta al respecto de la sociología interaccionista, poniendo acento en el concepto de *mundo artístico*, del sociólogo estadounidense, Howard Becker (2008), donde se hace hincapié en las interdependencias e interacciones en torno a la obra de arte. Si bien lo anterior nos permite comprender una diferenciación ontológica del fenómeno artístico, pero considerando lo postulado por Bourdieu, nuevamente se parte de un escenario similar bien descrito por Néstor García Canclini y Ernesto Piedras (2008), en el proceso dialéctico derivado de la relación artista-circuito-agendas-identidades y consumos. Además, se integra la noción de la economía basada en la creatividad, (correspondiente al enfoque que aquí se pretende seguir sobre el circuito artístico), conformada por artistas, galeristas, curadores, críticos, ferias de arte, exposiciones, bienales, convocatorias y académicos, (García, 2021). “En este sentido, el sector cultural comprende a un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresa, ya sea de capital privado o bien gubernamental cuyo principal insumo es la creatividad” (García y Piedras, 2008, p. 52).

Vale la pena señalar que, dadas las características de los estudios de caso de la presente investigación, no se refiere a las industrias culturales ya que, “El común denominador de las diferentes definiciones de industrias culturales es la producción industrial y, por tanto, masiva, de los productos y servicios culturales. Sin embargo, éstas son solo una parte de la producción y generación de recursos en la economía basada en la creatividad o sector económico de la cultura, que también abarca otras actividades como las de artistas independientes [...] (García y Piedras, 2008, pp. 52-53).

Puntualizando lo anterior, la creatividad como insumo que genera la organización de los agentes presenta momentos específicos de la producción de los bienes simbólicos, el primero de ellos es la creación, concepción o generación de un producto artístico para su comercialización o entrada al mercado. Por lo tanto, en un orden deductivo, la presentación del análisis que aquí se propone es observar que lo propuesto por Bourdieu articula una serie de relaciones que operan dentro del sector cultural, entre lo denominado como circuito del arte establecido desde la hegemonía de las instituciones del aparato estatal centralizado hasta el devenir de las interacciones de agentes

independientes que actúan desde lo colectivo atendiendo a una escena de herencia contrahegemónica con intención de la descentralización de la oferta artística y cultural.

Romeu, Álvarez y Pech (2018) señalan que la teoría bourdieuana sostiene que la realidad social opera colectivamente sin una organización predeterminada, lo que permite comprender que es el circuito artístico que brinda cierta estructuración y de algún modo organiza y regula la actividad de la economía basada en la creatividad. Ahora bien, los agentes se ubican dentro o fuera de los circuitos por las condiciones sociales, ya sea económica, ideológica, políticas, culturales, simbólicas y por supuesto territoriales; retomando a Bourdieu y a García Canclini, las condiciones de los agentes, referentes a su actividad en la producción artística y cultural, aporta una forma particular de interacción y legitimación. Es decir, la identificación de un artista o de un gestor, será distinta, en tanto su interpretación simbólica del mundo, dentro del circuito artístico fuertemente arraigado en la industria creativa a través de ferias y bienales internacionales que, además, comenta García (2019), no se interesa por las temáticas sociales, desde otro lado, la intención de los agentes en espacios independientes es acercarse más a la escena local y las problemáticas de su entorno.

Diversos autores como Ejea (2012), Giunta (2014) y Romeu (2018) sugieren que es preciso comprender que existe una diversidad en el concepto de circuito artístico, si bien como anteriormente se señaló, se refiere a la afiliación de los agentes al mercado de objetos artísticos y la reproducción de discursos hegemónicos, es importante destacar que los agentes subalternos, que surgen, de acuerdo con García (2021), del cuestionamiento de formas expresivas actuales, que atienden una agenda de compromiso social, poco a poco se articula también un circuito, al disponer de espacios, tanto físicos como virtuales, para la producción, difusión e incluso crítica local, disponiendo además de nuevas formas expresivas, nuevas temática, técnicas y prácticas, de lo anterior se comprende que “Conceptos como escena local y gestión independiente organizan las acciones de artistas y gestores creando vínculos y generando convenios y alianzas [...]” (Fükelman, et al. 2019, p.9).

Hasta el momento, y a manera de síntesis de este apartado, después del planteamiento de Bourdieu acerca del campo del arte, simplemente se acotaría, a

diferencia de lo expuesto por Ejea (2012) la interpretación que se sostiene en este momento radica en que los campos del arte subsisten dentro de la dinámica cultural de la sociedad y son, a través de la expresión de circuitos localizados y sus respectivas agendas, donde se observa la heterogeneidad de bienes simbólicos. Ahora bien, el siguiente apartado pretende distinguir entre un circuito artístico validado por la hegemonía cultural centralizada y un circuito artístico descentralizado y periférico.

CENTRALIZACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN DE LA GESTIÓN ARTÍSTICA

A modo de introducción, se presenta el tema de las políticas culturales y a partir de lo planteado por García Canclini (1987) como, “El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (p.26). Por un lado, la centralización del arte a través de las políticas culturales del Estado y, por otro lado, la descentralización a partir de las políticas culturales desarrolladas por proyectos autogestivos desde la periferia.¹

La gestión estatal por su parte establece una agenda que convoca a la multiplicidad de los actores sociales, ya sean poderes públicos, organizaciones de base, universidades, partidos políticos, medios de comunicación, organismos internacionales, entre otros, para que se amalgamen y legitimen sus intereses en los temas que conformen las políticas culturales, lo anterior de acuerdo con Fükelman, Di María y Sánchez (2019). Esta legitimación, en alusión a Max Weber (1981), tiene sustento en la noción de autojustificación de los actores sociales, donde la adhesión de individuos o

¹ El uso del término *periferia* se refiere a dos sentidos, el primero de ellos al espacio submetropolitano de la ubicación de la ciudad “en donde se asienta un régimen de carencias en equipamiento público, cultural y educativo. Asimismo, es espacio periférico de las unidades habitacionales, las colonias y los barrios populares de la ciudad y las llamadas zonas conurbadas con el Estado de México” (Gaytán, 2007, p. 67). Por otra parte, en su acepción simbólica, donde agentes y agenda accionan más allá de la escena *mainstream*.

grupos surge por causa de intereses materiales propios o en virtud de las debilidades individuales fundando así un consenso de validez

La acción, en especial la social y también singularmente la relación social, puede orientarse, por el lado de sus partícipes, en la representación de la existencia de un orden legítimo. La probabilidad de que esto ocurra de hecho se llama "validez" del orden en cuestión. [...] "Validez" de un orden significa para nosotros algo más que una regularidad en el desarrollo de la acción social simplemente determinada por la costumbre o por una situación de intereses (1981, p. 25).

De igual importancia, y tomando en cuenta lo que comenta García Canclini (2009) en mención a Arjun Appadurai, el consumo cultural es algo "eminente social, correlativo y activo, subordinado a cierto control político de las élites. Los gustos de los sectores hegemónicos tienen esta función de "embudo", desde los cuales se van seleccionando las ofertas externas y suministrando modelos político-culturales [...]" (p. 65). Desde esta lógica, los actores sociales, validados por el Estado, desde su posición hegemónica orientan la acción social, y nuevamente la articulación de la agenda de políticas culturales, se determina a partir de lo que este grupo hegemónico establece como "relato legítimo de cada época que es el resultado de operaciones de selección, combinación y puesta en escena que cambia según los objetivos de las fuerzas que disputan hegemonía y la renovación de sus pactos" (García Canclini, 2009, p.112).

Ahora bien, una vez presente el concepto de hegemonía, se realiza la acotación pertinente en torno a su entendimiento, para ello, en palabras de Antonio Gramsci (1986), hace referencia a "la directriz marcada a la vida social por el grupo básico dominante" (p. 357). Al mismo tiempo, Gramsci agrega, "Es posible, por ahora, establecer dos grandes "planos" superestructurales, el que se puede llamar de la "sociedad civil", [...] y el de la "sociedad política o Estado" y corresponde a la función de "hegemonía" que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad [...] (p. 357). Así, de lo anterior se comprende que el grupo dominante desde el Estado posee la hegemonía de la difusión y distribución cultural orientando la producción de un sistema de valores simbólicos que satisfacen la demanda cultural sujetándose a los consensos propios del sistema político, según Fükelman (2019).

En cuanto a las consideraciones regionales, en América Latina, siguiendo a Romeu, Álvarez y Pech (2018), resulta evidente la heterogeneidad de los consumos y los consumidores, “en especial aquella que delinea las diferencias culturales diversificadas entorno al consumo entre la metrópoli y el resto del territorio” (p. 211). Delimitar espacialmente el consumo cultural permite entender las necesidades culturales específicas, la relación de los consumidores con los bienes simbólicos, la producción artística y el grado de implicación de los consumidores en tanto audiencias activas o pasivas. García (2021) presenta, “Aun cuando en México existe una gran oferta y diversidad cultural, los mercados artísticos están muy fragmentados y son las vinculaciones establecidas por micronichos y nanoaudiencias las que estimulan la creación y multiplicación de los espacios de consumo” (p. 13).

Valdría la pena subrayar que la amplia oferta, al menos lo que respecta al consumo artístico, se concentra en la Ciudad de México, y dado el crecimiento territorial y demográfico, aunado a las desigualdades económicas y educativas, que denuncia García Canclini (2009), limitan el acceso de las mayorías a muchos bienes culturales, “La casi totalidad de la oferta cultural en librerías, museos, salas de teatro, música y cine se haya concentrado en el centro y sur de la ciudad por lo cual la segregación residencial refuerza la desigualdad de ingresos y educación” (p.79). Es importante la atención de lo anterior considerando que, “La actividad basada en la creatividad no sólo genera empleo y riqueza, sino que además promueve la extensión y participación de los ciudadanos en la vida política, favorece un sentido de identidad y seguridad social y expande la percepción de las personas” (García Canclini, 2008, p. 62).

Enseguida se comprende que el consumo cultural, abona a la cualidad de ciudadanos, proveyéndolos del interés por la participación de lo público desde la lógica de la identidad, así mismo ligado a la posibilidad de la democratización cultural, en tanto producción y consumo de los bienes simbólicos, no obstante, una vez más se subraya la problemática de la posición hegemónica en tanto la centralización de las políticas públicas y la articulación del aparato burocrático, y consiguientemente en la denuncia de Bourdieu (1995) “los museos, en lugar de ser los instrumentos de una posible democratización del acceso al arte, agravan la separación entre profanos e iniciados –

del mismo modo que las universidades, en lugar de trabajar a favor de la democratización del acceso al saber, no hacen otra cosa que ahondar la separación entre dominantes y dominados” (citado por Heinich, 2002, p. 51).

Es preciso señalar que no se acusa tajantemente a los museos de profanar el pleno disfrute de la actividad cultural, es decir, y recapitulando, en tanto instituciones del aparato estatal se adhieren a la gestión de las políticas culturales enmarcadas en la agenda fuertemente arraigada en la hegemonía cultural, lo cual los convierte en sistemas cerrados que impiden el ejercicio democrático en temas de arte y cultura. Se podría objetar, que para que la gestión se articule de manera democrática, y asimismo se permita la acción reflexiva de la ciudadanía, refiere García Canclini (2009) se necesita de lo siguiente,

a) una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías; b) información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda; c) participación democrática de los principales sectores de la sociedad civil en las decisiones de orden material, simbólico, jurídico y político donde se organizan los consumos [...] (pp. 68-69).

Desde luego, la democratización implica impulsar los intereses expresivos de la heterogeneidad de la ciudadanía, de diversos agentes, grupos y territorios, naturalmente comprendiendo una postura activa, atendiendo a la capacidad de construcción propia de significados, enfrentando de manera contrahegemónica la gestión dominante de la cultura ensamblando símbolos alternativos y propios. Esta demanda pública da pauta a espacios emancipatorios, incentivando la formación independiente que limita el poder a los grupos hegemónicos. “Aún existen lugares de intersección entre sectores hegemónicos interesados en persuadir y subalternos dedicados a enfrentar, disputar recursos y derechos, negociar o desplegar proyectos contra hegemónicos” (García Canclini citado por Sánchez, et al. 2016, p.3). Estos proyectos, además, “intentan desmontar los imaginarios hegemónicos utilizando objetos culturales y así comenzar a difundir otro tipo de representaciones sociales” (Vich, 2014, citado por Fükelman, et al. 2019, p.17).

Finalmente, la disputa por la descentralización del arte y la cultura no es un tema o fenómeno nuevo ya que, a lo largo de la historia, y de manera eminente durante el periodo de las vanguardias. Es posible observarlo, por ejemplo, en el estridentismo mexicano con Manuel Maples Arce que prefería lo popular rechazando lo hegemónico. Además, negó tajantemente la Ciudad de México como sede centralista, y buscó darles importancia a estados como Puebla, Zacatecas, Guanajuato y Veracruz, siendo este último la sede predilecta por su cercanía al entonces gobernador que, además, buscó renombrar Xalapa como *Estridentópolis*². De manera quizá un tanto reduccionista pretendían hacer frente a las convenciones y valores del circuito artístico hegemónico, buscando representar expresiones culturales más allá de la noción del centro. Compete entonces observar cómo han afrontado los retos de construir, asumir e incluso adaptar sistemas del arte y cultura reterritorializados³.

AUTOGESTIÓN DEL ARTE Y LA CULTURA

Considerando el apartado anterior, en la descentralización cultural surge la preocupación por la democracia cultural, la participación de la comunidad en tanto el reconocimiento de la diversidad y el acceso a la creación para la construcción de la política pública en materia. Ahora es el turno de abordar el tema de la autogestión de arte y cultura, no sin antes comprender cómo se desarrolla este proceso. Sennett (1978), citado por Salas y Fisher (2021), presenta un panorama que parece corresponder a la centralización, que recordemos se trató anteriormente y “advierte que la concentración de artistas en las grandes ciudades provoca, paradójicamente, que las grandes urbes sean hostiles para ellos. Los circuitos artísticos de las grandes ciudades se manejan según un “sistema de estrellas” [...] Ocurre que a los empresarios les conviene invertir en pocas figuras y también los públicos optan por las personalidades famosas” (Salas y Fisher, 2021, p.3).

Lo anterior es una de las bases para comprender la acción de proyectos autogestivos, es decir, ampliar las posibilidades a través de nuevos espacios para más

² Veáse *Estridentópolis: urbanización y montaje* (2006) de la Dr. Silvia Pappe Willenegger.

³ Es decir, plantear un suelo, constituir una cercanía y un nuevo planteamiento acorde a las demandas locales del arte y la cultura de la periferia.

artistas o gestores. Se destaca además lo expuesto por Quiroz y Camacho (2019), cuando señalan que en los años setenta, vinculado a movimientos juveniles contraculturales, se propicio la relación arte-sociedad haciendo frente a la hostilidad anteriormente señalada, ya que a través de diversas estrategias buscan “difractar el arte sobre la sociedad” aportando al arte y la cultura fuera de los ámbitos institucionales. Cárdenas (2016) a través de Bourdieu (1995) argumenta que esto es una constante histórica “en donde los artistas innovadores buscan las “lagunas estructurales” de los campos de poder artísticos para presentar cambios paulatinos en su operación, proponer y ser legitimados bajo sus propios parámetros” (p.103).

La configuración del campo del arte desde entonces, y desde esta posición, se ubica en las acciones colectivas entre artistas y gestores. La función social del arte en su involucramiento a nivel estético y simbólico busca “Lograr esta transformación de los cánones del arte, hace necesaria una relación activa de colaboración entre artistas, públicos y agentes dentro de los campos del arte” (Cárdenas, 2016, p. 44). Estas asociaciones se hallan, en términos geográficos, pero principalmente en aquello alejado de la centralidad de la producción simbólica, es decir, en la periferia y en su actividad. Señala Alfons Martinell (1999) a los actores sociales en la periferia se les conoce también como “agentes de barrio” ya que confluyen dentro de organizaciones no gubernamentales, asociaciones civiles y agrupaciones de la misma sociedad civil organizada, “la importancia de este tipo de organizaciones de debe a antecedentes históricos y por la realidad política del momento, así como por la vitalidad del tejido social” (citado por Cárdenas, 2016, p. 44).

Dicho esto, este frente sostiene como ideal “La idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquellos que podríamos llamar “procesos de singularización”: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos [...]” (Fükelman, et al. 2015, p. 5). La subjetivación singular pertenece a un espacio simbólico, principalmente urbano porque corresponde a alguna, o algunas, de las dimensiones de esta categoría, “permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto se identifican con este espacio, así como diferentes de este grupo” (Cárdenas, 2016, p. 87). La razón por la que se ha hecho hincapié en este

tema, desde las palabras de García Canclini, al respecto del aporte del arte y la cultura a la reproducción simbólica y la constitución de la identidad en los ciudadanos, es por la relevancia en el estudio de las interacciones y la cohesión social a través de pequeñas redes, pero de alta densidad, en un fenómeno sumamente interesante que se constituye periférico al sistema del arte ubicado en Ciudad Nezahualcóyotl.

Paralelamente, en *Los mundos del arte* (2008) Becker se interesa por las limitaciones organizacionales, políticas y económicas de la actividad colectiva donde encuentra,

la interacción de todas las partes involucradas produce un sentido compartido del valor de lo que producen de manera colectiva, La mutual apreciación de las convenciones que comparten, así como el apoyo mutuo que se brindan, las convence de que lo que hace tiene valor. Si actúan en el marco de la definición de "arte", su interacción las convence de que lo que producen son obras de arte legítimas (p. 59).

Es decir, en estas formas de autogestión y los consensos de los mismos actores en la colectividad, son los que dotan de legitimidad sus prácticas. Ahora bien, hablar sobre la actividad colectiva nos provoca además pensar en las formas de autonomía o independencia, a grandes rasgos, son la forma que orienta las prácticas en el sistema de relaciones de este grupo de actores en particular dentro del campo del arte, y ante estos fines, fungen como contrapeso de las instancias públicas y privadas que poseen la hegemonía del quehacer artístico-cultural. En ese sentido, para Alberto Melucci (1996) "1) implica un número simultáneos de individuos o grupos, 2) que exhiben una morfología similar en la continuidad del tiempo y el espacio, 3) que implican un campo de relaciones y 4) la capacidad de las personas involucradas para hacer sentido de lo que están haciendo" (Melucci, 1996, p. 20).

Entonces, asumir la vía autogestiva comprende desprenderse, en mayor o menor medida, de una dependencia burocrática y económica de las instituciones de arte y cultura del Estado, pero además construir un nuevo sistema de legitimación y valores que darán soltura a sus actividades y marcarán las pautas de mediación con la comunidad donde se espera la recepción y resignificación de sus propuestas.

MARCO HISTÓRICO

Por lo demás, es turno de aterrizar en los casos que se ha venido mencionando, no sin antes comprender que, como todo fenómeno social, deriva de un proceso articulado en la historia, una serie de actores y escenarios que han constituido a lo largo del tiempo la estructura y el contexto particular para el desenvolvimiento de los proyectos autogestivos de arte y cultura. Lo que respecta al presente trabajo es revisar, al menos de manera breve, los esfuerzos de diversos actores para la consolidación del arte y la cultura, que se desarrolló paralelamente a la formación de ciudad Nezahualcóyotl (uno de los 150 municipios del Estado de México) localizado al oriente de la Ciudad de México y desde su comprensión como parte de la periferia.

HISTORIA DE LA GESTIÓN CULTURAL EN NEZAHUALCÓYOTL

La historia de Nezahualcóyotl, como la importante ciudad del Estado de México, es relativamente joven. Las hazañas de su fundación son descritas por el maestro José Antonio Elizarraraz Morales, cronista municipal. Comenta como fecha histórica el miércoles primero de enero de 1964 cuando, “gracias a la lucha constante de los habitantes de Nezahualcóyotl, el territorio quedó reconocido como municipio” (s/f, <https://neza.gob.mx/historia.php>). A la fecha que se escribe el presente trabajo, el municipio cuenta con 58 años de historia, los cuales podrían parecer pocos para una ciudad, pero sumamente extensos para narrar los acontecimientos de un municipio tan importante. Dado que no nos compete en este momento una revisión detallada de la historia, en términos generales, se apuntan los datos ofrecidos por las autoridades del municipio desde su web oficial al respecto de la actividad cultural, y se ubican como punto de partida para mirar hacia el pasado y observar cómo se han constituido las bases de la cultura y el arte, en su distribución, difusión, consumo e incluso producción dentro del municipio mexiquense.

La actividad cultural es intensa y hay exponentes en prácticamente todas las disciplinas artísticas: literatura, plástica, teatro, música, danza, escultura, etc.

Cuenta con 11 Bibliotecas Públicas y distintas Casas de Cultura Municipales distribuidas en el territorio, así como el Instituto Municipal de las Bellas Artes, Nezahualcóyotl, un Auditorio Municipal y el Centro Cultural “Jaime Torres Bodet” que cuenta con un foro cultural, una biblioteca y la librería “Elena Poniatowska” del Fondo de Cultura Económica, la sala de exposición plástica Olga y Rufino Tamayo, así como el Centro de Investigación y Documentación de Nezahualcóyotl (CIDNE), donde se puede consultar la historia del municipio (neza.gob.mx).

El catálogo cultural que ofrece hoy en día se ha consolidado a través de una tradición, desde la fecha fundacional del municipio y hasta la actualidad. Silvia Padilla Laredo (2014), presenta una revisión histórica de la educación y la cultura de Nezahualcóyotl y, en sus palabras al respecto de la naciente escena cultural comenta, “En el municipio se combinan los artistas empíricos con los académicos: ambos participan de aspectos históricos coyunturales que hicieron posible un crecimiento acelerado, por los efectos de los movimientos sociales que impactaron en su estilo de vida” (p.95). Desde sus inicios la cultura en Nezahualcóyotl comenzaba a conformarse desde dos frentes, el primero de ellos a través de eventos por parte del municipio y, por otro lado, de manera más comprometida, desde las personas que asumían la labor por medio de diversos eventos particularmente musicales.

Continuando con la narrativa de Padilla (2014), poco a poco se comenzaron a articular organizaciones desde la sociedad civil interesadas por este ámbito, “La primera organización de tipo cultural se llamó Servicios Educativos Populares, Asociación Civil (SEPAC), la cual inició en Nezahualcóyotl en el mes de octubre de 1969, fue conformada fundamentalmente por estudiantes de la Universidad Iberoamericana y sacerdotes jesuitas” (p.106).

Otras importantes organizaciones de intención independiente se formaron al calor de movimientos populares, es así como durante la década de 1970 “se formó el grupo musical Salario Mínimo; en septiembre de 1979, el Centro Educativo Cultural y de Organización Social (CECOS) de tipo autogestivo y comunitario que desde 1978 animaba y promovía actividades culturales en el municipio” (Padilla, 2014, p. 111). Esta última organización, activa hasta la fecha, tiene como objetivo la promoción de la actividad cultural en Ciudad Nezahualcóyotl, se interesa por las áreas de educación, teatro y educación musical, así como la difusión de las actividades de movimientos

sociales que confabulen con sus ideales. “Su visión es generar en su entorno inmediato una visión crítica de la realidad diferente a la señalada por los medios de comunicación en las personas que se acercan a la organización y contribuir a la mejora en la educación y en la oferta cultural del municipio” (Morales, 2015, pp. 19-20).

En la década siguiente, es decir, en 1980 ya constituidas algunas organizaciones era el turno por parte de la gestión del Estado de aportar a la causa. “se creó la Dirección de Patrimonio Cultural que fundó los cimientos de lo que hoy es el Instituto Mexiquense de Cultura, “[...] un espacio para promover y fomentar el gusto por la cultura y las artes” (Secretaría de Cultura). Se abrieron casas de cultura en todo el Estado de México y se multiplicaron las bibliotecas públicas en distintos municipios. El auge de las casas de cultura sería un esfuerzo importante hasta la fecha, ya que se convertirían en pequeños “islotes”, del extinto Lago de Texcoco para potenciar la actividad cultural como intención identitaria y educativa. Desde el Estado se recalca su importancia en su función de instrumentar “los planes y programas de desarrollo cultural que permitan a los habitantes de cada región, ampliar sus medios para tener fácil acceso a la práctica y disfrute de las manifestaciones artísticas [...] (Patrimonios y Servicios Culturales, EDO. MEX.). “En esta década además surgió a principios de marzo la casa de cultura municipal que hoy es el Centro Regional de Cultura Nezahualcóyotl del Instituto Mexiquense de Cultura” (Padilla, 2014, p.112).

Llegada la última década del siglo XX, la producción cultural y artística ya se había difundido de diversas maneras, y fue posible, durante los días 10 y 11 de septiembre de 1993, realizar un encuentro y balance en el Primer Encuentro de Barrio a Barrio, según Padilla (2014) en este evento,

“se ejerció la reflexión sobre problemáticas y experiencias que tienen los que desarrollan e impulsan actividades culturales en barrios y comunidades, lográndose los acuerdos siguientes:

- Generar una red de apoyos mutuos entre las organizaciones y promotores
- Impulsar un diccionario de términos del habla popular.
- Defender los espacios de cultura popular e impulsar el II Encuentro asignando como sede San Miguel Teotongo en Iztapalapa, D.F. que se desarrolló con mayor participación de grupos culturales tanto del municipio como del D.F. (p. 122).

A mediados de 1990 se incorporaron más centros destinados al arte y la cultura, que ocuparían el lugar de las tiendas CONASUPO, “por ejemplo: Centro Cultural Multifuncional, en la Col. Estado de México; Centro Cultural “Benito Juárez”, en la Col. Benito Juárez. En abril de 1997 surgió el Centro Cultural “José Martí” como un comité de cultura popular y, años más tarde el Centro Cultural Plurinacional” (Padilla, 2014, p. 126).

El siglo XXI trajo transformaciones importantes a nivel cultural, de “2000-2003 se sentó la base para establecer una red de exposiciones (...) en las cuatro casas de cultura municipales, lo que facilitó que habitantes de todo el territorio municipal mejoraran las vías de acceso a la oferta cultural, redujeron costos y se permitió a los artistas plásticos darse a conocer a una mayor cantidad de espectadores” (Padilla, 2014, p.129). Y para el año 2005 Centro Municipal de Artes Aplicadas.

Más recientemente, al respecto de los acontecimientos importantes en el arte y la cultura, en el año 2013, en el marco de las celebraciones por los 50 años de fundación del municipio, puntualizó el entonces alcalde municipal, Juan Zepeda,

se está invirtiendo en las diversas presentaciones que se están realizando en el marco del 50 aniversario, durante estos once días, proviene de un recurso de casi 12 millones de pesos, que los diputados federales etiquetaron dentro del presupuesto de egresos de la Federación para el Ejercicio Fiscal 2013, este dinero fue la plataforma de partida que permitió ofrecer espectáculos de calidad porque los pobladores merecen una celebración digna de este importante municipio (en entrevista para Reporteros en Movimiento, 2013).

Aunque se omitieron eventos significativos para el arte y la cultura del municipio, ya que no bastarían las páginas de este trabajo para enunciarlas en su totalidad, es importante señalar al municipio de Nezahualcóyotl como un gran referente cultural. El breve recorrido que se ha trazado ilustra el contexto donde se desarrollan los dos proyectos sobre los que se centra el presente trabajo.

ANÁLISIS

Para comenzar, recordemos lo que comenta García (2021), “Aun cuando en México existe una gran oferta y diversidad cultural, los mercados artísticos están muy fragmentados y son las vinculaciones establecidas por micronichos y nanoaudiencias las que estimulan la creación y multiplicación de los espacios de consumo” (p. 13). En este momento de la investigación, se considera pertinente reconocer, que el circuito del arte hegemónico se ha constituido de manera importante, aunque quizá no prolifera en la periferia, sin embargo, lo que compete al mercado y la gestión estatal mantiene presencia en la comunidad. Si esta es significativa o no será una tarea interesante asumir en otro momento. Aun así, una respuesta favorable, como se comentó anteriormente, es que esta oferta se encuentra fragmentada.

De lo anterior se explica la relevancia de la actividad de organizaciones colectivas, de manera histórica y hacia la actualidad. En forma de micronichos atienden problemáticas locales, asumiendo desde el arte contemporáneo y la gestión cultural formas endógenas de producción y difusión de los bienes simbólicos. Como se observó en el apartado histórico, organizaciones como CECOS, mantienen presencia hasta la fecha y se convierten en un gran referente no solo en Ciudad Nezahualcóyotl, sino en toda el área submetropolitana y es momento de observar y poner atención en las más recientes propuestas de la gestión artística y cultural a modo de comprender, y como se ha propuesto en este trabajo, observar su aporte a la descentralización del arte y la cultura.

NUEVAS PROPUESTAS DE GESTIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL

Se ha observado que existe la tendencia, desde la vitalidad del compromiso social del arte, de crear redes de jóvenes artistas y gestores culturales, que constituyen un nuevo escenario de la oferta de arte y cultura, subvirtiendo la falta de espacios en determinados territorios. Al mismo tiempo, configuran una suerte de adaptación de lo que observan como carencias del sistema hegemónico del arte que, a grandes rasgos, se articula en:

la poca o nula recepción y generación de propuestas enfocadas a las problemáticas vigentes y locales de la sociedad, que va de la mano con, una lejanía con los públicos, tanto simbólica como espacial del arte, es decir, un disfrute supeditado al capital cultural de los asistentes y carente sensación de afinidad con las temáticas presentadas que aportan o no a la constitución de su identidad cultural; asimismo, la movilidad que sugiere asistir a exposiciones y eventos culturales. Por último, una carencia de recursos y eventualmente espacios, para la incorporación de artistas emergentes del municipio y otros de la periferia.

Después de exponer lo anterior, se pretende dar cuenta de los proyectos *Galería Taquera* y *Canalla* en el municipio de Nezahualcóyotl. Vale la pena señalar la existencia de más proyectos análogos como *Revista Bordo* y *Mal d3 Ojo*, y aquellos desarrollados en el municipio de Ecatepec donde se gesta una escena de manera paralela, con proyectos sumamente interesantes como CNCA, Casa Ecatepec, entre otros. Todos estos articulan una gestión del arte y la cultura alternativa a la hegemonía cultural y la centralización, a través de la creatividad de estrategias de activación, dinámicas participativas y colectivas coherentes en atención a las problemáticas locales concluyendo en el análisis de las formas de la autogestión que asumen para la sostenibilidad económica de sus proyectos.

GALERÍA TAQUERA



Ilustración 1, 2 y 3. *Galería Taquera*. Imágenes por Alfredo Aranda de la Rosa.

El primer domingo de cada mes, y desde hace tres años, se reúnen en la taquería *Super Locos*, ubicada en Paloma Negra y Cielito Lindo, colonia Benito Juárez, a unas cuadras de la cabecera municipal, los integrantes de *Galería Taquera*, y por medio de formas muy festivas, que incluye la presencia de un pequeño bazar de artistas, ilustradores, músicos y demás personas creativas, incluso la presencia de música en vivo u otras dinámicas, para cambiar el dibujo, pintura o fotografías que permanecen las 24 horas y los 365 días del año en el muro continuo a la taquería. Si bien el proyecto inició hace pocos años, abrevia de la *Revista Bordo*, que comenzó con la intención de difundir el trabajo de artistas del municipio y en el ejercicio de publicidad de la Revista comenzó el proyecto de *Galería Taquera*.

Román, uno de los fundadores, declaró en la entrevista⁴, “lo importante es crear espacios dentro de nuestra comunidad, ya que en la periferia no hay espacios para el consumo cultural y aquí intentamos ver el oficio del arte como algo importante en la sociedad, [...]” lo cual coincide con lo observado en la literatura, la poca presencia de la oferta de arte y cultura por parte de la gestión estatal. Aún considerada como carente, se entiende que ha sido algo fundamental para el desarrollo de una oferta cultural en el municipio, Brayan comenta al respecto,

[...] entiendo que corresponden a una etapa y una generación del municipio que, aunque no logró dar una oferta masiva, funcionó para las personas que podían pensar en el arte cuando en el municipio hace cuarenta años apenas nuestros papas podían asistir a la escuela considerando que los abuelos habían hecho un chingo de esfuerzo para asentar las bases de las casas, así que es una situación

⁴ Para leer la entrevista completa véase los Anexos

muy distinta de etapas y necesidades diferentes pero que sin duda estos espacios aportaron para que hoy Galería Taquera tuviera esta perspectiva, por ejemplo que el taquero, el tío Jorge, fuera tan abierto a las propuesta visuales porque ya tenía alguna referencia.

Con lo anterior es posible pensar en una nueva generación de proyectos culturales con herencia de los esfuerzos de artistas, organizaciones colectivas independientes, y la gestión del municipio. Identifican nuevas necesidades y por ello articulan estrategias originales para hacer frente a las problemáticas aún no atendidas del entorno. A su vez, adaptan dinámicas ya observadas en proyectos culturales tradicionales, como la formación de un bazar, presencia de música en vivo o comedia tipo *stand up*, sin embargo, la estrategia innovadora incluye al taquero Jorge, como mediador, permite que sus comensales o transeúntes de la comunidad, tengan una relación cercana con lo que se expone hasta la fecha que se cambia el mural y los integrantes realicen otra serie de actividades para generar un evento cultural atractivo para los marchantes.

Dicho lo cual, las audiencias acceden a un consumo local y el día de la activación mensual, por otro lado, prolifera una posición democrática por parte de la comunidad que asiste al evento y aquellos que exponen y venden.

Respecto al bazar que se realiza cada que se cambia el dibujo al principio no lo hacíamos, o solo vendíamos la mercancía que teníamos de bordo y la del artista invitado, pero luego la banda comenzó a pedir también espacio para poder vender sus cosas, y así implementamos otras dinámicas como música en vivo cada cierto tiempo. Es así como la prueba y error nos conforma (Román).

Es así como además consiguen responder a la problemática de falta de espacios para artistas emergentes además de desvinculándose de las formas hegemónicas de la cultura, se observa más claramente en lo siguiente comentado por Brayan,

Mucho es pensar que lo que hacemos es pensar que lo hacemos desde nuestra casa, y así cada que alguien nos visita les ofrecemos agüita y queremos que se la pase bien; la razón es que en espacios centralizados, donde está la cultura hegemónica, las propuestas como esta corresponden a una "cuota" como la cuota de pobreza, entonces se trata de eso, de darle la vuelta y construir nuestros propios espacios seguros, de encuentro común, que además es una especie de arte terapia, el hecho que digas "convivo con banda super chida que hace cosas chidas y es algo que me gusta y me siento cómodo". Intentamos iniciar el diálogo, invita a las personas, porque literalmente es un ambiente familiar y nos toca mucho ver el reencuentro de muchas personas que iban en la misma escuela y que tal vez en ese momento no se hablaban pero aquí se relacionan muy bien, así que es un espacio de encuentro en lugares comunes donde además nunca antes pudimos hablar de lo que nos gusta, lograr el punto donde ya no tienes que ir al

centro porque aquí también se hacen cosas chidas, eso es la difusión cultural, comenzar a construir una economía y una infraestructura para el arte y la cultura y hacer del oficio de artista algo posible en el municipio.

La intención de subjetivación singular corresponde a un espacio simbólico, en este caso la tradición gastronómica de la taquería de barrio, como escenario de lo común, que permite a los actores identificarse dentro de su cotidianeidad y gestar una comunidad. El fenómeno del arte emana de ese contexto, y ya no son las audiencias las que acuden a su apreciación, ahora convive estrechamente, se reterritorializa, adopta sus símbolos, se produce, se difunde y se critica por los actores de la misma comunidad.

En cuanto a la gestión, Román y Brayan describen que se sustenta en un sistema colaborativo entre la red de artistas y colectivos, particularmente con SARA (Sociedad Anónima de Reproducción Autogestiva), donde cuentan con una impresora japonesa comúnmente llamada Riso, construida por Riso Kagaku Corporation, que les permite obtener un tiraje de 100 fotocopias de una obra del artista invitado, de estos ejemplares, explica Brayan,

40 los mantiene el artista, 35 nosotros y 25 ellos como imprenta y todos se venden. Después se pega el dibujo y le pagamos al artista \$600 pesos, dinero que obtenemos de la venta de los 35 ejemplares que nos quedamos, luego \$200 pesos más que quedan para gastos de papelería o chucherías y \$200 pesos para comer tacos, y por último \$100 pesos que nos pagamos cada uno.

Recordando a García Canclini (2008), “La actividad basada en la creatividad no sólo genera empleo y riqueza, sino que además promueve la extensión y participación de los ciudadanos en la vida política, favorece un sentido de identidad y seguridad social y expande la percepción de las personas” (p.62). Para los integrantes de *Galería Taquera* es donde se proyecta el valor de uso, sin embargo, es muy importante el reconocimiento en tanto mercancía que constituye un valor de cambio pues brindan sostenibilidad económica al proyecto y aporta de manera recíproca a la imprenta y al artista.

A propósito del impacto que genera el proyecto en su entorno se advierte la formación de nuevas redes de colaboración con nuevos artistas y gestores, o aquellos ya conocidos que deciden construir nuevos proyectos.

Román y Brayan revelan que la viabilidad y reconocimiento de *Galería Taquera* ha permitido que el hijo del taquero Jorge se interese por replicar el proyecto en la cercanía en otra taquería, otras chicas de la comunidad que fundan su proyecto de

Galería Cochitas Pechochas; y en la lejanía, el proyecto resuena en Xalapa Veracruz. “Todos estos proyectos desde la visión descentralizada, en Ecatepec o Xochimilco, decimos que sí se puede hacer más cosas desde estos espacios” señala Brayan.

CANALLA



Ilustración 4, 5 y 6. Canalla. Imágenes cortesía de Pamela.

Canalla se define como un proyecto de investigación sobre modelos y procesos de cómo exponer en la calle, que a lo largo de su historia ha asumido tres modelos, el primero en un puesto semifijo, el segundo en exposiciones en un mototaxi, y el tercero en un muro. Estos tres momentos fueron identificados por sus integrantes, Pamela y Gabriela como formas coherentes para la integración de las personas de Neza.

En el año 2017, Pamela cuenta que tenía un bazar de ropa de segunda mano, al mismo tiempo, su formación artística en la Esmeralda le sugería la necesidad de continuar con su producción artística, motivo de estas dos actividades adquirió un espacio “inserto en el contexto, es decir, no rentar una accesoria, sino hacer algo más. Buscando alternativas vi en Facebook que se rentaba un puesto de tacos de lámina semifijo en la colonia Benito Juárez y pensé: “claro ahí me puedo poner, hago mis exposiciones y al mismo tiempo vendo mis cosas”. Para comenzar invitó a Gaby, que hasta la actualidad la acompaña en el proyecto, a Sonia Madrigal, Tonatiuh Cabello y demás personalidades del arte y la gestión que se fueron sumando, dependiendo el momento del proyecto. Pamela identifica que llegó un momento cuando,

la cosa es que se dejó de lado la venta y se comenzaron a hacer más exposiciones, y actividades en formato de residencias por día, es decir, cada

persona invitada abría un día a la semana y generaba su proyecto, a la par exponíamos el trabajo en el muro a un lado del puesto de tacos. Nos encontrábamos atrás de una escuela primaria, y ese fue un factor muy importante, ya que nos dimos cuenta de que la mayoría de las personas que participaban son niños.

Conviene precisar que la participación que se menciona puede ser analizada desde el planteamiento de Nivón y Coulomb (1994) comentado por Cárdenas (2016), al identificar los retos que enfrentan los proyectos alternativos sobre la recepción e incorporación por los públicos a los que son dirigidos, “sea esto porque la misma “alternancia” dista de la visión hegemónica, o porque los públicos no están preparados, en la recepción y conocimiento, para dichas propuestas. Para los autores, es necesario que estos proyectos encuentren formas de vincularse más efectivamente a los espacios locales ya que, de lo contrario, la cultura como acción política y de incidencia, termina siendo un “excedente de otras prácticas sociales” (p.105). Lo que se puede observar en lo que argumenta Pamela es que desde el inicio sabía que la intención no era,

[...] tener el afán conquistador de llegar a un lugar y “¡mira, yo te enseñaré lo que es el arte contemporáneo y que es el arte!” sino insertarnos en un nivel más parecido a la vida real, en ese sentido la relación fluctúa mucho, en el caso del puesto algo que nos ayudó para la conciencia de la gente de la colonia nos relacionamos a través de la vendimia, en un lugar donde pasaba mucha gente hacia el mercado o donde había un tianguis, entonces no fue algo como “miren yo hago hago arte contemporáneo, les enseñaré sobre arte contemporáneo”, sino más como “miren yo también vendo chacharas” y las relaciones se formaron a partir de la venta de los objetos, pero ya después, las personas que se acercaban por nuestras “chacharas” preguntaban sobre las cosas que hacíamos, y nos contaban sobre sus experiencias con el arte como “mi hijo también dibuja” y así se forma una relación diferente. Ahora aquí en el muro hay que considerar que es casa de la familia de Gaby y está la papelería, así que los vecinos la conocen y ella los conoce y de esa manera hay confianza para que en las activaciones permiten que sus hijos vengan.

Por ende, se ha optado por la inclusión de estrategias lúdicas y didácticas para incluir a las infancias. Otra dinámica muy propicia lo fue el mototaxi que se llama *El ciclo: ¿a dónde los llevo?, ¿si llega hasta allá?* Que se interesó en pactar un acuerdo con un mototaxista para albergar en su unidad la propuesta artística. La activación se llevaría a cabo en la ruta de los pasajeros, de forma que evidencia, a través de la función social del arte, problemáticas como la violencia contra las mujeres en el transporte, en el

proyecto *Viaje de Polinización* de la artista Magda Ramírez⁵. Por último, la etapa en el muro, similar al proyecto *Galería Taquera*, consiste en intervenciones directas sobre la pared haciendo posible que todo aquel transeúnte pueda detenerse a observar la exposición en turno. Recordando a Zayas (2015), en referencia a Red Transibernética, 2013, “Estas iniciativas representan la expresión cultural más contemporánea y viva de una sociedad. Es por ello por lo que, por lo general, su aproximación a la realidad se realiza desde un enfoque crítico y de activismo en las cuestiones sociopolíticas” (p. 2).

En cuanto al desarrollo económico del proyecto se observó en lo comentado por Gabriela, un interés por la autogestión,

Yo incluso lo llamaría como economía alternativa, que no necesariamente tienen que ver con lo económico sino con lo objetivo, de la misma manera que mi tío nos ayuda en los montajes yo les ayudo en otros momentos y bajo otras circunstancias, es una economía paralela. A través de “trabajos de pan” que me gusta llamarlos así porque son parte de nuestra subsistencia, nos dedicamos a imprimir o reutilizar obras en los proyectos, su mando recurso de otros lados.

En lo anterior se puede notar que la organización en red, y la relación recíproca que establecen entre las mismas personas del medio, así como el aporte de amigos y familiares, es de vital importancia para la existencia del proyecto y la autoconstrucción de este, es decir, desde la asociación de personas y recursos hasta las capacidades y carencias individuales.

Otro elemento que se planteó en la entrevista fue la percepción del proyecto al respecto de la relación cultura-contracultura, desde donde se interpreta que no se considera como parte de los ideales del proyecto la acción dentro de la contracultura, al parecer, considerando que dicho proyecto se identifica como un proceso de investigación se intuye que la relación con la gestión estatal, a través de proyectos, recursos e incluso la formación universitaria en artes de las organizadoras establece un puente entre lo institucional y lo independiente. En palabras de Pamela sobre esta relación “Yo situaría el proyecto en una posición “periférica-surfista” que entra un poco por aquí y por allá tratando de captar recursos y seguir funcionando”.

⁵ Para saber más sobre el proyecto véase en Instagram @Canallaneza <https://www.instagram.com/p/Cd1WEchO66V/>

Conclusiones generales

Para concluir, se ha observado a lo largo del presente trabajo que ante las carencias de equipamiento cultural y artístico se continúan produciendo focos locales de subjetivación social y de descentralización del arte y la cultura, lo cual permite argumentar, al respecto de la vigencia y relevancia social de los proyectos de autogestión, que los creadores y movimientos culturales permiten la comprensión de la realidad desde el ámbito de la vida cotidiana a través de la producción de significaciones culturales locales, es decir, esas visiones del mundo y filosofías que han promulgado los movimientos culturales, han cambiado progresivamente las pautas del consumo cultural en la comunidad. La idea de que es posible “desarrollar modos de subjetivación singulares” genera un gran interés por rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos o fundar nuevos.

Al respecto de lo planteado en el marco teórico y ahora con referencia al análisis de las entrevistas, es útil la comprensión del fenómeno desde la visión de los campos de arte, en tanto permite observar a detalle las relaciones entre los actores, la obra de arte y por supuesto la recepción y estado de implicación de los públicos o audiencias. En la expresión de circuitos localizados o micronichos, se observó que la heterogeneidad de bienes simbólicos emanados de las propuestas particulares de estos proyectos posibilita la descentralización del arte y la cultura desde la organización de la sociedad civil.

Se advierte que el debate sobre la descentralización del arte y la cultura no es un tema o fenómeno nuevo a lo largo de la historia, y de manera notable, se ha estudiado en sus intentos de oponerse a las convenciones y valores del mundo del arte hegemónico y en los esfuerzos de la democratización cultural. Por lo tanto, es oportuno continuar con el análisis de cómo enfrentan los desafíos de construir, asumir e incluso ajustar los sistemas artísticos y culturales reterritorializados en la combinación y puesta en escena de las fuerzas que disputan hegemonía.

Mientras que la autogestión implica romper con la dependencia burocrática y económica de las instituciones artísticas y culturales hegemónicas, al tiempo que establece un nuevo sistema de legitimidad y valor que lo hará activo y estará en la comunidad. Indicar las pautas de mediación, que se espera acepten y redefinan sus

recomendaciones, afrontando las limitantes en el acceso de las mayorías a muchos bienes culturales como librerías, museos, salas de teatro, música y cine, al concentrarse en el centro y sur de la ciudad.

Además, la comprensión del marco histórico, a partir de la localización de proyectos independientes y por parte del estado, han aportado al entendimiento de que, pese a la existencia de oportunidades para el consumo cultural, no se encuentra aún la cobertura necesaria que corresponda las necesidades y consideraciones de la sociedad en Nezahualcóyotl. No sería del todo errado intuir que estos proyectos más jóvenes seguirán conformando una red más y más importante que, sumados a los esfuerzos ya existentes en el municipio, permitirán integrar las necesidades emergentes de la periferia y constituirá una vía alternativa de construcción y formación de artistas emergentes y nuevos gestores culturales. Finalmente se considera que sería oportuno estudiar de manera más extensa el fenómeno a través de más proyectos en el municipio y otras regiones de la periferia, así como incluir un análisis de la perspectiva de las audiencias a este respecto, ya que permitiría identificar de manera más precisa la vigencia y necesidad de proyectos autogestivos subalternos “dedicados a enfrentar, disputar recursos y derechos, negociar o desplegar proyectos contra hegemónicos”.

FUENTES DE CONSULTA

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Caiza, R. (2017). "La gestión cultural descentralizada". En *2do Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural*. Cali.
- Cárdenas, G. (2016). *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali, Baja California, México*. Tesis para el grado de Maestría en Estudios Culturales. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- De Lourdes, M. (2011). *Autogestión en proyectos culturales: análisis de tres experiencias en la Ciudad de México*. Tesis para el grado de Licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Ejea, T. (2012). "Circuitos culturales y política gubernamental". En *Sociológica*. México. Vol. 27. Núm. 75, pp.197-215.
- Elizarráz, J. (s/f). *Fundación y organización policía y cultural del Municipio de Nezahualcóyotl*. Consultado el 14 de septiembre del 2022. En: <https://neza.gob.mx/historia.php>
- Fonseca, E. (2005). "La descentralización cultural en México. Revisión y perspectivas". En *III Encuentro internacional de promotores y gestores culturales*.
- Fükelman, M., Di María, G., y Sánchez, E. (2019). *Espacios autogestivos en la ciudad de La Plata*. La Plata: Papel Cosido (FBA-UNLP).
- Fükelman, M., López, C., y Ortiz, J. (2015). "Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados". En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata.
- Fükelman, M., Sciorra, J., y Castillo, P. (2018). "Redes de autogestión y espacios de circulación de arte. Análisis al interior de la ciudad de La Plata". En *Arte e Investigación*, Núm. 14.
- García Canclini, N. y Piedras, E. (2008). *Las Industrias Culturales*. México. Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos*. México: Random House Mondadori.
- García, A. (2021). "Agenda, Circuito Artístico y Sociología del Arte". En *4º Congreso Internacional Media Ecología and Imagen Studies-Reflexões sobre o ecossistema midiático pós pandemia*.
- Gaytán, P. (2001). *Desmadernos: crónica subpunk de algunos movimientos culturales en la submetrópoli defeña*. Ciencias Sociales; Serie Sociología y Política. Núm. 11. Universidad Autónoma del Estado de México.

- Gaytán, P. (2009). "Colectivos (contra)culturales submetropolitanos (1982-2007)". En *Tramas. UAM-X México*.
- Gerber, V., y Pinochet, C. (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Fundación Telefónica.
- González, S., y Gatica, D. (2015). "Estrategias autogestivas y de mercado en el circuito de arte de La Plata: el caso de la galería Mal de Muchos". En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*. La Plata, 2015.
- Gramsci, A. (1986). Cuadernos de la cárcel, Tomo 4. México, Ediciones Era.
- Gunderman, H. (2008). "De métodos que traspasan fronteras", en María Luisa Tárres, coord, *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México: Miguel Ángel Porrúa, El Colegio de México, FLACSO, pp. 249-284.
- Heinich, N. (2001). Sociología del arte. Argentina: Nueva Visión.
- Heinich, N. (2002). Lo que el arte aporta a la sociedad. México: CONACULTA.
- Heller, A. (1989). Políticas de la postmodernidad. Barcelona: Ideas.
- Herrera González, M. Z. D. J. (2020). De arte alternativo y curaduría independiente en México, su función frente al sistema neoliberal del siglo XXI. Tesis de grado de Maestría en Arte, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Karia, A. (2018). "Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva". En *Artefacto Visual*, Núm. 3.
- Macías, P. (2016). Descentralización de la oferta artística y cultural institucional de Galería Libertad. Tesis de grado de Maestría en Estudios Antropológicos en Sociedades Contemporáneas, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Melucci, A. (1996). *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Morales, A. (2015). Ciudadanía y democracia: un estudio de caso en el Centro Cultural y de Organización Social (CECOS). Tesis para el grado de Licenciatura en Trabajo Social, México: UNAM.
- Padilla, S. (2014). Breve historia educativa y cultural del municipio de Nezahualcóyotl (1963-2013). México, Plaza Valdes.
- Patrimonio y Servicios Culturales. (sf) Centros Regionales de Cultura. Estado de Mexico. Consultado el 14 de septiembre del 2022, en: <https://patrimonioyserviciosc.edomex.gob.mx/centros-regionales-cultura>.
- Pinzón, S. (2015). Consideraciones sobre el concepto de independencia, el Ateliê397 y los espacios independientes. Trabajo de conclusión de curso de especialista en Gestión de Proyectos Culturales y Organización de Eventos.

- Quiroz, J., y Camacho, F. (2019). "Notas y rutas en torno a la construcción de una sociología del arte contemporáneo". En *Sociológica* (México), Vol. 34. Núm. 97, pp. 145-181.
- Reporteros en Movimiento (16 abril del 2013). Neza se prepara para su 50 aniversario. Consultado el 14 de septiembre del 2022. En: <https://reporterosenmovimiento.com/2013/04/16/neza-se-prepara-para-su-50-aniversario/>
- Romeu, V., Álvarez, M., y Pech, C. (2018). "Desigualdad social y cultural. Consumo cultural y representaciones sociales en niños, adolescentes y jóvenes en la Ciudad de México". En *Política y cultura*, Núm. 50, pp. 203-224.
- Ruvituso, F., Fükelman, M., Di María, G., y Sánchez, E. (2019). Extensiones curatoriales: acerca de la curaduría en espacios autogestionados. La Plata: Papel Cosido (FBA-UNLP).
- Salas, P., y Fischer, M. (2021). "Circuitos de producción artística en ciudades no metropolitanas". En *XII Congreso Argentino de Antropología Social*, La Plata, 2021.
- Sánchez Pórfido, E., Ortiz, J. M., & Zussa, N. (2016). Nuevos escenarios culturales en la circulación de arte contemporáneo de La Plata: "Escala Vagón y Búm". En *VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, 2016.
- Secretaría de Cultura. (s/f). Instituto Mexiquense de Cultura, 27 años dedicados a la cultura. Consultado el 14 de septiembre del 2022. En: https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=35837
- Zayas, E. (2015). "La necesidad de espacios culturales independientes en el siglo XXI; una perspectiva desde la autogestión, el caso de León, Guanajuato". En *2º Encuentro Nacional de Gestión Cultural*.

ANEXOS

ENTREVISTA CON ROMÁN Y BRAYAN, INTEGRANTES DEL PROYECTO GALERÍA TAQUERA

Alfredo: Me gustaría saber a profundidad cómo inició el proyecto *Galería Taquera*.

Román: *Galería Taquera* empezó porque como nosotros decimos, “encontramos el águila parada en el nopal”, con un grupo de amigos estábamos haciendo una revista, que se llama *Revista Bordo*, y en una ocasión nos ofrecieron un muro, pero no tuvimos la suerte de encontrar al dueño de la casa, así que se me ocurrió decirles que yo conocía otro lugar, que estaba a lado de una taquería donde podíamos pegar la propaganda de la revista. Consideré que era un buen lugar porque había mucha afluencia y las personas podían ver la propaganda mientras estaban comiendo los tacos. Recuerdo que Brayan había hecho un dibujo de un mototaxi para llamar más la atención y al mismo tiempo conectara mejor con la banda, que vieran más o menos de que iba nuestro contenido, lo pegamos y a Brayan se le ocurrió que siguiéramos pegando dibujos aún después de la presentación de la revista. El segundo dibujo también fue de Brayan, pero a él se le ocurrió invitar a más artistas y a ilustradores, así es como se propuso la invitación, se le dio el nombre de *Galería Taquera* y se hizo la dinámica de la pega de dibujo. De esta forma continuamos cada mes, desde entonces ya llevamos tres años.

Alfredo: ¿Podrían contarme un poco más sobre la *Revista Bordo*?

Brayan: *La revista aún existe, es un proyecto que no creamos nosotros sino es un proyecto de Yao, Cesar Y Coss. Actualmente solo persiste Coss, y Yao ahora replica el proyecto de Galería Taquera en Xalapa. Revista Bordo ha tenido dos ediciones y tenía como objetivo dar difusión a artistas periféricos de Neza, pero actualmente debido a la gestión de Galería Taquera, y nuestros proyectos individuales, la dejamos en pausa, además nos hizo mucho sentido, más allá de difundir el trabajo de artistas de Neza, priorizar la generación de actividades en Neza desde Galería Taquera, que tienen una construcción familiar y de vecinos; además nos llena mucho más.*

Román: *Aunque Revista Bordo está pausada se ha ido transformando, hoy en día lo consideramos más allá de una revista como una plataforma de encuentro de artistas, la tenemos presente pero no le hemos dado tanta prioridad como a Galería Taquera.*

Alfredo: *Lo que puedo observar es que ambos proyectos buscan incorporar a artistas de Neza, ¿por qué se interesaron en artistas de esta zona?*

Brayan: *Es porque ahí nos desarrollamos y vivimos, en realidad el único que ahora no vive en Neza soy yo, pero mi primaria y secundaria fue en Neza, entonces el lugar donde yo aprendí a desarrollarme en las calles fue en Ciudad Nezahualcóyotl y la intención inicial de la revista fue identificar que había mucha banda en Neza haciendo cosas muy chidas y nunca se hablaba de ello en otros espacios, así que nosotros nos dimos a la tarea de hablar de aquí, desde aquí y lo que hacemos después con Galería Taquera es “hablar de aquí, desde aquí y para aquí”.*

Mucho es pensar que lo hacemos desde nuestra casa, así cada que alguien nos visita les ofrecemos agüita y queremos que se la pase bien. La razón es que en espacios centralizados, donde está la cultura hegemónica, las propuestas como ésta corresponden a una “cuota” como la cuota de pobreza, entonces se trata de eso, de darle la vuelta y construir nuestros propios espacios seguros, de encuentro común, que además es una especie de arte terapia, el hecho que digas “convivo con banda super chida que hace cosas chidas y es algo que me gusta y me siento cómodo”.

Intentamos iniciar el diálogo, invitar a las personas, porque literalmente es un ambiente familiar y nos toca mucho ver el reencuentro de muchas personas que iban en la misma escuela y que tal vez en ese momento no se hablaban, pero aquí se relacionan muy bien, así que es un espacio de encuentro en lugares comunes donde además nunca pudimos hablar de lo que nos gusta. Es importante lograr el punto donde ya no tienes que ir al centro porque aquí también se hacen cosas chidas, eso es la difusión cultural, comenzar a construir una economía y una infraestructura para el arte y la cultura y hacer del oficio de artista algo posible en el municipio.

Román: *Quisiera agregar que justamente lo importante es crear espacios dentro de nuestra comunidad, ya que en la periferia no hay espacios para el consumo cultural y aquí intentamos ver el oficio del arte como algo importante en la sociedad, como lo es el*

pollero, el taquero; queremos que se vea en su importancia del artista en las colonias. Justamente el bazar que hacemos tiene como objetivo que jóvenes de otros municipios que les queda igual lejos el centro no tengan que trasladar hasta allá y al mismo tiempo que las personas de su entorno los reconozcan.

Brayan: Además proponemos desde la horizontalidad, no imponer ni llegar a colonizar, porque desde la posición académica suele hacerse, pero aquí eso no es posible si nosotros no lo vemos de lejos, si no asumimos ninguna superioridad y consideramos que el taquero es realmente quien nos hace un favor a nosotros; como quiera él ya tiene su vida hecha, su oficio es autosustentable y quienes añoramos tener eso somos nosotros, poder solventar nuestras vidas, con nuestros dibujos.

Ofrecemos una colaboración de oficios, que no es que te hará millonario que cada mes cambiemos un dibujo, pero sí aporta algo a tu negocio y seguramente a tu persona más allá de lo económico y que para nosotros es muy significativo, construirlo desde la idea que a todos les gusta el arte, pero debemos encontrar y generar los espacios para cada propuesta.

Alfredo: Entiendo que desde la gestión del municipio existen casas o centros de cultura a lo largo del municipio y que aportan a la formación cultural y artística de los ciudadanos, ¿ustedes cómo ubican su proyecto en esta escena cultural y artística que se forma de estos espacios en Neza?

Brayan: En mi caso, antes de Revista Bordo, no tenía idea de la existencia de centros o casas de cultura, pero ahora entiendo que corresponden a una etapa y una generación del municipio que, aunque no logró dar una oferta masiva, funcionó para las personas que podían pensar en el arte cuando en el municipio hace cuarenta años apenas nuestros papas podían asistir a la escuela, considerando que los abuelos habían hecho un chingo de esfuerzo para asentar las bases de las casas, así que es una situación muy distinta de etapas y necesidades diferentes, pero que sin duda estos espacios aportaron para que hoy Galería Taquera tuviera esta perspectiva. Por ejemplo, que el taquero, el tío Jorge, fuera tan abierto a las propuestas visuales porque justamente ya tenía alguna referencia de esos espacios u otros proyectos a lo largo del tiempo.

Román: Justamente eso, si se pudiera rastrear una historia del arte en Neza sería así, comprendiendo que es una ciudad bastante joven, de cincuenta y tantos años y en Neza todos somos migrantes, hasta los árboles, y la historia de Neza nos indica que los que llegaron por primera vez no iban a estar pensando en el arte, se preocuparon por atender su necesidad de casas, drenaje, luz y quienes se fletaron eso le dieron la posibilidad a la siguiente generación de poder dedicarse al estudio e interesarse ya por el arte. Desde entonces han surgido artistas muy importantes en el municipio para que ahora en esta generación tengamos la tirada de crear redes, ya que es la forma que podemos hacernos visibles, en conjunto, y tenemos mucho esa perspectiva de que vamos a lograr cosas en conjunto, esa es la escena que queremos dar en Neza, el arte en conjunto, si te va bien a tí, nos va bien a todos.

Alfredo: En la formación de esta red, ¿cómo lograron encontrarse con personas que compartían intereses con ustedes?

Brayan: *Con los proyectos que se realizan de manera paralela a Galería Taquera como Canalla y Mal d3 Ojo, buscamos no vernos desde la competencia y en cambio es “wey, estamos estableciendo un circuito” es la imagen que buscamos en la comunidad, buscar sumar, ya que es una ciudad muy grande y es importante que haya opciones para la banda.*

En realidad, todo es a partir de salir a la calle o a través de Instagram, Román tenía un proyecto de radiobocina y luego lo contactaron los de Revista Bordo y luego yo me encontré con Tonatiuh en un bazar en Neza. Literalmente fue salir a la calle para conectarse unos con otros y generamos constancia. Desde la lógica de la ternura radical “si no es con tus compas entonces no tiene tanto sentido”.

Alfredo: Por otro lado, ¿cómo gestionan el tema de los recursos económicos?

Brayan: (en broma) *Román trabaja en la secretaría de cultura y con Claudia Sheinbaum se encargan de bajar el recurso de un millón mensual, yo tengo FONCA... No, no es cierto, Galería Taquera se sustenta con un sistema colaborativo, en la construcción de vínculos con otros artistas y colectivos, por ejemplo, nosotros con SARA (Sociedad Anónima de Reproducción Autogestiva) tiene una Riso (una copiadora japonesa de risografía) en Tlalpan, y bueno ahí nos imprimieron unas cosas y desde entonces nos*

llevamos muy bien y nos planearon un sistema de imprimir un tiraje de 100 ejemplares de ilustraciones, donde 40 los mantiene el artista, 35 nosotros y 25 ellos como imprenta y todos se venden. Después se pega el dibujo y le pagamos al artista \$600 pesos, dinero que obtenemos de la venta de los 35 ejemplares que nos quedamos, luego \$200 pesos más que quedan para gastos de papelería o chucherías y \$200 pesos para comer tacos, y por último \$100 pesos que nos pagamos cada uno.

Todo esto se puede subsidiar a través de becas, pero no queríamos eso ya que deseamos que el proyecto sea autosustentable. Hace un año participamos en Piso 16, que nos dio una cantidad de baro chida pero la verdad es que de eso nos alcanzó para ver Matrix, comer en el Chili's y comprar unas mesas. Realmente todo el proyecto funciona de manera autosustentable y del bazar también logramos obtener unas bocinas y una carpa. Además, recibimos el apoyo de el tío de Román que nos presta una carpa y quien puede presta mesas, yo tenia unos banquitos y me los llevé para que nos pudiéramos sentar. En realidad, el proyecto pudo funcionar así, sin haber comprado nada y simplemente pidiendo prestado.

Para nosotros el tema del dinero sí es muy importante, aunque sí esta muy chido los proyectos gratuitos, de hecho es lo más esencial, pero es una cosa de conciencia de clase, ya que nos interesa poder ser artistas y comer de ello. Por eso se piensa en un esquema auto sustentable, una actividad constante que no requiera mucho dinero y así sea un hábito en la comunidad.

Román: Solo agregaría que todo esto lo empezamos a hacer sin saber cómo, simplemente el hacer nos dio las pautas para realizar la dinámica, no teníamos en mente planes a largo plazo. Después de un año que surgió lo de SARA es que pudimos dar el pago a los artistas por el mural pegado. Luego vamos a cenar tacos, y el tío Jorge nos regala los tacos, pero de pronto ya éramos más en el equipo, entonces ya consideramos ese baro para aportar a la cuenta de los tacos. También tenemos que pagarnos algo, aunque sea significativo por nuestra chamba, y así mientras esto vaya creciendo debemos aplicarnos para saber cómo afrontar nuevas necesidades.

Brayan: Dándole más a esto, sí es bien importante aclarar que ninguno de nosotros sabía bien qué pedo, Román está en radio, Felipe está en radio, Eugenia es fotógrafa... todo ha sido desde la marcha. Reconocimos nuestras limitaciones y con base en eso empezamos a apostar para enfrentarlo, es así como nos dimos cuenta cómo podía funcionar mejor. Al inicio todos hacíamos todo y conforme fue avanzando el tiempo nos dimos cuenta de que, si Román sabía pegar mejor entonces que él se encargue de eso, así vimos que cada uno tiene sus aptitudes y especialidad. Primero llegaron las tareas y poco a poco vimos como ir haciéndolo.

Román: Respecto al bazar que se realiza cada que se cambia el dibujo al principio no lo hacíamos, o solo vendíamos la mercancía que teníamos de Revista Bordo y la del artista invitado, pero luego la banda comenzó a pedir también espacio para poder vender sus cosas, y así implementamos otras dinámicas como música en vivo cada cierto tiempo. Es así como la prueba y error nos conforma.

Brayan: En esos errores o aciertos hay veces que es importante considerar que cuando construyes un proyecto cultural tu energía la transmites a la gente, entonces si tú estás mal porque algo salió mal lo proyectas, es importante que te pueden ver preocupado, pero nunca decaído, a final de cuentas, lo más importante es el día del evento y no es un fracaso si vienen dos personas porque si esas dos personas se fueron felices y cambio en algo su vida es ya un completo éxito.

Alfredo: En el interés de estas personas que asisten, ¿cómo consideran la recepción del público?

Román: Algo que observamos es que gracias al taquero nos dimos cuenta de que Galería Taquera se desarrollaba durante toda la semana, cuando es la salida y entrada de los niños a la escuela, y nos comentaba que había niños que se tomaban fotos en el mural, ahí es cuando Galería Taquera genera un impacto o una dinámica, esos niños ya viven el arte de alguna manera. La chamba que hacemos es que todo el tiempo entablamos la charla entre los que conformamos el proyecto y la banda que asiste a la taquería.

Brayan: También el hijo del taquero se ha interesado en dedicarse al arte y él replica este proyecto, con su propia Galería Taquera, y lleva conmigo y el otro Román, una especie de asesorías para su formación artística. Otras chicas de nuestra comunidad replicaron

el proyecto en metro Pantitlán, con su Galería Cochitas Pechochas y también construye su propia comunidad. Todos estos proyectos desde la visión descentralizada, en Ecatepec o Xochimilco, decimos que sí se puede hacer más cosas desde estos espacios. En fin, el proyecto se ha replicado en cinco lados, la nuestra, la de Jorgito (el hijo del taquero) las chicas de metro Pantitlán que es una papelería, en Xalapa, donde una de las fundadoras del proyecto acá ahora lo replica en la huarachería de su papá; otro en Iztapalapa que era de un chico que vendía libros. Nos damos cuenta con esto que el proyecto es funcional y replicable y se le agrega un nivel de compromiso constante.

ENTREVISTA CON PAMELA Y GABRIELA, INTEGRANTES DEL PROYECTO CANALLA

Alfredo: Me gustaría que me contaran ¿cómo inició su proyecto?

Pamela: Yo tenía un bazar de ropa de segunda mano desde el 2017, en ese momento mis dos grandes intereses eran mi bazar y mi producción artística, entonces quería tener un espacio para unir esas dos cosas y que fuera en la calle, inserto en el contexto, es decir, no rentar una accesoria, sino hacer algo más. Buscando alternativas vi en Facebook que se rentaba un puesto de tacos de lámina semifijo en la colonia Benito Juárez y pensé: “claro ahí me puedo poner, hago mis exposiciones y al mismo tiempo vendo mis cosas”, invité a Gaby, a Sonia Madrigal y Tonatiuh Cabello y demás personas que se fueron agregando, dependiendo el momento del proyecto para no ser yo quien se encargara de todo.

La cosa es que con el tiempo se dejó de lado la venta y se comenzaron a hacer más exposiciones y actividades en formato de residencias por día, es decir, cada persona invitada abría un día a la semana y generaba su proyecto. A la par, exponíamos el trabajo en el muro a un lado del puesto de tacos. Nos encontrábamos atrás de una escuela primaria, y ese fue un factor muy importante, ya que nos dimos cuenta de que la mayoría de las personas que participaban eran niños.

Alfredo: ¿Por qué decidieron desarrollar juntas el proyecto?

Gabriela: *Nos conocimos de otro proyecto más antiguo que no tenía que ver con Canalla, Pam sabía que yo era de Neza, al igual que Tonatiuh y Sonia, entonces le hizo sentido nuestra participación en la primera etapa de Canalla.*

Pamela: *Sí, justamente me hizo sentido invitar a otras personas que compartieran el mismo contexto, de ser personas que nos dedicáramos a las artes visuales y fuéramos de Neza, así que comenzamos a trabajar. Desde el inicio tuvimos un gran interés; más allá de la venta, nos llamaba la atención quiénes pasaban y cómo reaccionaban esas personas ante las imágenes que exponíamos. Además, los días miércoles quedábamos encerradas en el tianguis, entonces fue interesante ver cómo la arquitectura del tianguis cambiaba con nuestro puesto.*

Gabriela: *Actualmente nosotras y todos los artistas que se van sumando conforman el proyecto. Pensaba mucho el otro día en la autoconstrucción y creo que Canalla es un reflejo de ello, por ejemplo, aquí es la casa de mi mamá y también la papelería de mi tío, así mismo se van sumando más familiares míos y de Pame, así que pensaba que las dinámicas de autoconstrucción son como: “un tío sabía hacer algo entonces construía algo dentro de la casa y así sucesivamente con las cosas que sabían hacer las demás personas aportaban en algo” y un poco así está construido nuestro proyecto, de las relaciones familiares y amigos que vamos teniendo. Por ejemplo, un día un primo de Pame nos contactó con un mototaxista, u otras personas nos han conseguido que nos presten otros espacios y todas esas acciones suman a Canalla.*

Pamela: *Sobre la estructura Gaby y yo hacemos la gestión y proponemos cosas para invitar a más personas que nos ayudaran a hacer la selección, invitamos a Mario Paredes, director de la galería Unión y a Alma Paredes que tiene un proyecto que se llama Lolita Pank, de esa forma se enriquecía de diferentes vistas y perspectivas de más personas.*

Algo que nos gusta es trabajar con los artistas a través de varias reuniones anteriores para platicar las ideas y hacer propuestas, también hacemos hincapié en las cosas específicas del trabajo en la calle, por ejemplo, para la exposición Fonográfico, que se llevó a cabo en un mototaxi, el artista quería poner una tableta y cerrar el mototaxi por completo con plásticos negros; nos gustó la idea, pero el mototaxi debía seguir andado, y justamente una exposición anterior fue sobre la violencia que vivimos las mujeres en la calle, por lo que un mototaxi todo cerrado sería tal vez contradictorio. Ese tipo de cosas es importante que se consideren.

Otro elemento muy importante es lo que ya mencionó Gaby sobre las familias, amigos y vecinos que es muy particular de este proyecto, algo que recuerdo es que en mis primeras exposiciones en la Esmeralda invitar a mi familia era hacer una excursión, era como “¡sí, vamos! Nos vestimos como si fuéramos a una fiesta, nos arreglamos” toda la construcción social de ir a una exposición para allá, a diferencia de aquí, cuando le digo a mi abue, “ya está la exposición”, entonces vienen y es parte de su día a día.

Alfredo: Eso me parece muy interesante, la manera en la que se implican las personas a su proyecto, ya sean desde las artes, otros oficios o simplemente con su apoyo como familiares y amigos.

Recapitulado, ¿cómo describen sus actividades actualmente?

Gabriela: *La definimos como un proyecto de investigación sobre modelos y procesos de cómo exponer en la calle, por ahora hemos practicado tres etapas, la primera fue el puesto y cómo apropiarse y negociar el espacio público, la segunda es el mototaxí, ya que encontramos que este era un modelo coherente para Neza, también eso es muy importante ya que no nos enfocamos primeramente a gente del arte, de curaduría o investigación, sino a gente de la colonia que se puede integrar. Así que buscamos como hacer que las exposiciones de arte contemporáneo sean coherente y accesibles.*

El mototaxi se llama El ciclo: ¿a dónde los llevo?, ¿si llega hasta allá? Se realizó de esa manera pensando en la periferia, que cuando te subes a un mototaxi no sabemos si el mototaxi llegará hasta donde tú vas.

La otra etapa es en el muro, que tal cual son exposiciones donde intervenimos un muro. A partir de esta tenemos activaciones o talleres en donde intentamos integrar a las personas, siempre buscando que esta integración de las personas se dé de manera más afectiva.

Alfredo: ¿Y hasta el momento consideran que cómo han visto la que se logre ese objetivo en la colonia?

Pamela: *Pues algo que nos interesaba desde el principio era no tener el afán conquistador de llegar a un lugar y decir: “¡mira, yo te enseñaré lo que es el arte contemporáneo y que es el arte!” sino insertarnos en un nivel más parecido a la vida real. En ese sentido la relación fluctúa mucho; en el caso del puesto, algo que nos ayudó con la interacción con la gente de la colonia es que nos relacionamos a través de la vendimia, en un lugar donde pasaba mucha gente hacia el mercado o donde había un tianguis, entonces no fue algo como “miren yo hago arte contemporáneo, les enseñaré sobre arte contemporáneo”, sino más como: “miren, yo también vendo chacharas” y las relaciones se formaron a partir de la venta de los objetos.*

Ya después, las personas que se acercaban por nuestras “chacharas” preguntaban sobre las cosas que hacíamos, y nos contaban sobre sus experiencias con el arte como: “mi hijo también dibuja” y así se formó una relación diferente. Ahora aquí en el muro considerando que es casa de la familia de Gaby y está la papelería, los vecinos la conocen y ella los conoce, de esa manera hay confianza para que en las activaciones permitan que sus hijos vengan y participen.

Alfredo: Veo que de acuerdo con la etapa del proyecto han realizado diferentes dinámicas para integrar su proyecto a la colonia. Considerando que en esta etapa *Canalla* expone en el muro, además de nombrarlo un proyecto de investigación, ¿lo denominan una galería?

Gabriela: *No considero nuestro proyecto como una galería ya que para mi una galería tiene una estructura mucho más formal, espacial y estructuralmente hablando y Canalla se permite mucho la prueba y error ante los retos de la exposición en la calle y el tema económico y del tiempo.*

Pamela: *Una galería demás connota la espacialidad, y nuestro proyecto varía mucho eso. Por otro lado, el sentido comercial, ya que en nuestro caso eso ha tenido un papel secundario, incluso terciario, ya que nuestro interés particular es de investigación y no de venta. La semana pasada estuvimos en un evento de Piso 16 que fue un programa de la UNAM donde Gaby vendió algunas cosas desde un subproyecto que tenemos que lo denominamos *Canalla Múltiples* donde hacemos piezas pequeñas en una serie limitada de los artistas que han participado con nosotras y así obtener dinero para seguir haciendo exposiciones. De alguna manera en cualquier proyecto se requiere de recursos económicos así que es a lo que apuntamos a mediano plazo. Sin embargo, los recursos que nos han ayudado a sobrevivir son de nuestro bolsillo, completamente autogestivo y después aplicamos a becas, pero hay que considerar que estas becas se ofrecen a proyectos que son de investigación y no a galerías o proyectos comerciales.*

Alfredo: Ya que se tocó el tema de los recursos, ¿Entonces consideran que la autogestión es algo que define la subsistencia económica de su proyecto?

Pamela: *Sí, completamente, en los montajes nos ayudan mucho las personas con quienes tenemos vínculos de amistad. Una de las lonas que pusimos en el muro la*

primera vez nos ayudó su tío de Gaby, es decir, este proyecto vive de los lazos de amistad y familiares.

Gabriela: Yo incluso lo llamaría como economía alternativa, que no necesariamente tienen que ver con lo económico sino con lo objetivo. De la misma manera que mi tío nos ayuda en los montajes, yo les ayudo en otros momentos y bajo otras circunstancias, es una economía paralela.

A través de “trabajos de pan” (que me gusta llamarlos así porque son parte de nuestra subsistencia) nos dedicamos a imprimir o reutilizar obras en los proyectos, su mando recurso de otros lados.

Alfredo: Dado esto que comentas, ¿consideran su proyecto como parte de la contracultura?

Pamela: Creo que de manera institucional la cultura se organiza desde la difusión proyección y estructura de museos, no considero nuestro proyecto desde la contracultura, como lo fue en los sesenta, porque además accedemos a becas, o cuando estamos visibles en ciertos lugares institucionales, por lo que considero que es importante no caer en esas contradicciones. Yo situaría el proyecto en una posición “periférica-surfista” que entra un poco por aquí y por allá tratando de captar recursos y seguir funcionando.

Alfredo: Además de su participación con espacios institucionales ¿mantienen relaciones con otros artistas o proyectos similares al de ustedes en Neza?

Gabriela: Los artistas que han participado con nosotras, los invitamos precisamente por su afinidad al contexto de la periferia y las problemáticas que existen alrededor de ella, de salud, de violencia, etcétera. Invitamos también a la Revista Bordo y tuvimos relación con ellos. En las exposiciones del muro la invitación ya fue más abierta, de cualquier lugar, de cualquier edad, también porque a veces las convocatorias en el amito artístico son muy cerradas, consideran la edad, la nacionalidad o la formación, así que buscábamos algo abierto, para que cualquier persona que quisiera enfrentarse a exponer en la calle que no es lo mismo que en una galería o en un cubo blanco [museo] ya que suceden muchísimas cosas a su alrededor.

Alfredo: Por último, ¿Cómo llevan a cabo la función de la curaduría o la mediación de su proyecto?

Pamela: *Nos interesa el mapeo del proyecto, pero como tal no realizamos una curaduría en el sentido tradicional, pues no realizamos un discurso en a partir de la selección.*

Gabriela: *No hacemos curaduría en un sentido estricto, ya que abrimos el espacio de la prueba y error, dejamos que suceda y posteriormente vemos como salió. Respecto a la mediación, en el caso del mototaxi es el mismo chofer quien se encargaba de contar a los pasajeros lo que sucedía en esa exposición, y eso es algo que también identifica al proyecto, que son personas de la colonia quienes te cuentan lo que sucede en la colonia.*