

Plataforma

Investigación en artes y diseño

Paulina Vázquez

Sergio Jaso

Javier Barragán

Perla Ramos

Diana Sánchez

Jonathan García

Gabriela Estrada

Mari Reséndiz

Natalia Chaves

Alejandra Peña

Elliot Hernández

Alfredo de la Rosa

Anna Domenzain

Judith Arámburu

Sandra Barros

Ussiel Madera

Julieta Lazzini

Raquel López

Anahi Villanueva



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO
FAD



Centro de
Investigación
Producción
FAD
UNAM



Plataforma
Investigación en artes y diseño



Programa de Formación
en Artes y Diseño



Segunda emisión

Plataforma es un proyecto de publicación semestral de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, enfocado en la visibilidad de proyectos cráticos y de investigación de estudiantes de artes y diseño.

Equipo editorial:

Carlos Romualdo Piedad. Coordinador editorial.

Paola Arredondo. Asistente editorial. Diseño.

Nancy García Cha. Gestión de proyectos.

Michelle Salvador. Gestión de proyectos.

Arturo Fonseca. Gestión de proyectos.

Portada:

Jonathan García. *Noctámbula*, 2022.

México – Ciudad de México
Noviembre 2022



UNAM
FACULTAD
DE ARTES
Y DISEÑO



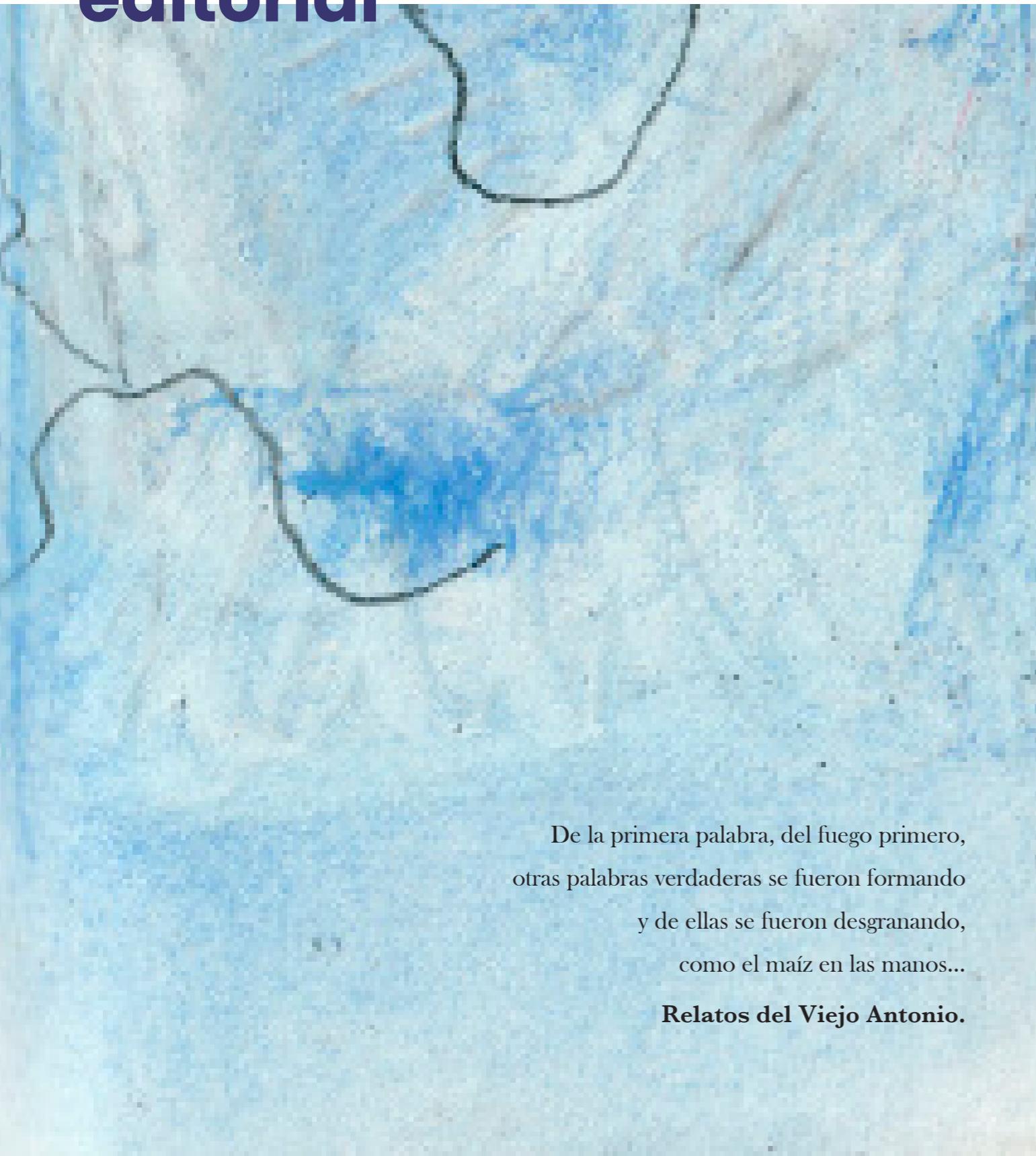
4

Plataforma

Plataforma

5

Nota editorial



De la primera palabra, del fuego primero,
otras palabras verdaderas se fueron formando
y de ellas se fueron desgranando,
como el maíz en las manos...

Relatos del Viejo Antonio.

Se dice que al nombrar las cosas estas comienzan a existir en un modo ordenado, nombrar es reconocer y existir en un diálogo entre aquel que nombra y lo que es nombrado, activando las palabras, el habla, la lengua, los idiomas; a propósito de la pieza de Tania Candiani, *Nombrar el agua* (2019), Virginia Roy (2022) nos recuerda una hermosa tradición en la zona de la huasteca, “un día al año, sus habitantes pasan una noche entera nombrando las cosas que existen, para que al amanecer continúen existiendo”, nombrar es también activar la forma que se logra mediante la pronunciación, la que se codifica desde las palabras en lenguas propias y comunes, es el momento en que podemos pensar que los conceptos en su quietud se activan y encuentran acción.

En Plataforma hemos estado en meditación de los días por venir, nombramos de nuevo cada una de las partes que nos constituyen para seguir existiendo, pusimos nuestro rostro ante las horas que llegan y preguntan qué hacemos, qué continuamos, qué sumamos; es así que, como buen reptil que se renueva, sumamos matices con los que nos hacemos presentes, nuestro nombre es el mismo, pero cambiamos la forma de nuestra palabra, jugamos desde las infancias y en ese poder nos cobijamos, nos animamos¹, ¿por qué será que las infancias siempre escuchan y acompañan?, ahora estrenamos otros colores y configuración de la publicación, nos alegramos por ello, salimos acompañados de exploraciones sonoras, de investigaciones, disertaciones y propuestas que recorren el formato de ensayos, artículos, proyectos, bitácoras, portafolios, y agradecemos porque el presente número sólo es posible mediante el acto de compartir, en una confluencia donde podemos convivir y acercarnos un poco más al diálogo y la compañía.

La hospitalidad sigue siendo nuestro refugio

y modo de acción, seguimos recibiendo las propuestas que nacen del trabajo artístico y diseñístico, para que así bailen en una publicación con lugar propio y un planteamiento renovado, esperando lograr un espacio en el que puedan circular las ideas, los saberes y los diálogos.

Entendemos que las transformaciones son necesarias, así queremos honrar a quienes han compartido y comparten desde diferentes latitudes y modos de trabajo. Para que este número fuera posible, fue necesario la colaboración, la suma de tiempo y el gran esfuerzo de la equipo de Plataforma, es así como seguimos pensando y creyendo firmemente que abrir zonas de diálogos es posible desde la amabilidad y el respeto, y que en conjunto, pueden generar espacios que cobijan a muchos.

Con gratitud plena.

Nota

¹ Para el rediseño de nuestro logotipo, Itandehui, una niña de 8 años, nos compartió su proceso de escritura en el idioma *Jäider* con el que “el mundo animal se comunica”, si bien es un idioma que nace desde un acto lúdico en la etapa de niñez, esta es una muestra de la posibilidad de activar el habla desde la infancia, creando su propia narrativa, creando su propio mundo y lenguaje. De este gesto nos apoyamos para desarrollar la nueva propuesta.

Fuentes consultadas

Candiani, T., Berlanga J., LaBelle, B., Medina, C. y Roy, V. (2022). Tania Candiani. *Como el trazo su sonido*, México, MUAC-UNAM | RM.

Proyectos

Autocorrespondencias - Paulina Vázquez

MIGR4NT3S - Sergio Jaso

Ia y yo - Javier Barragán Díaz

El patrimonio pesa - Perla Ramos

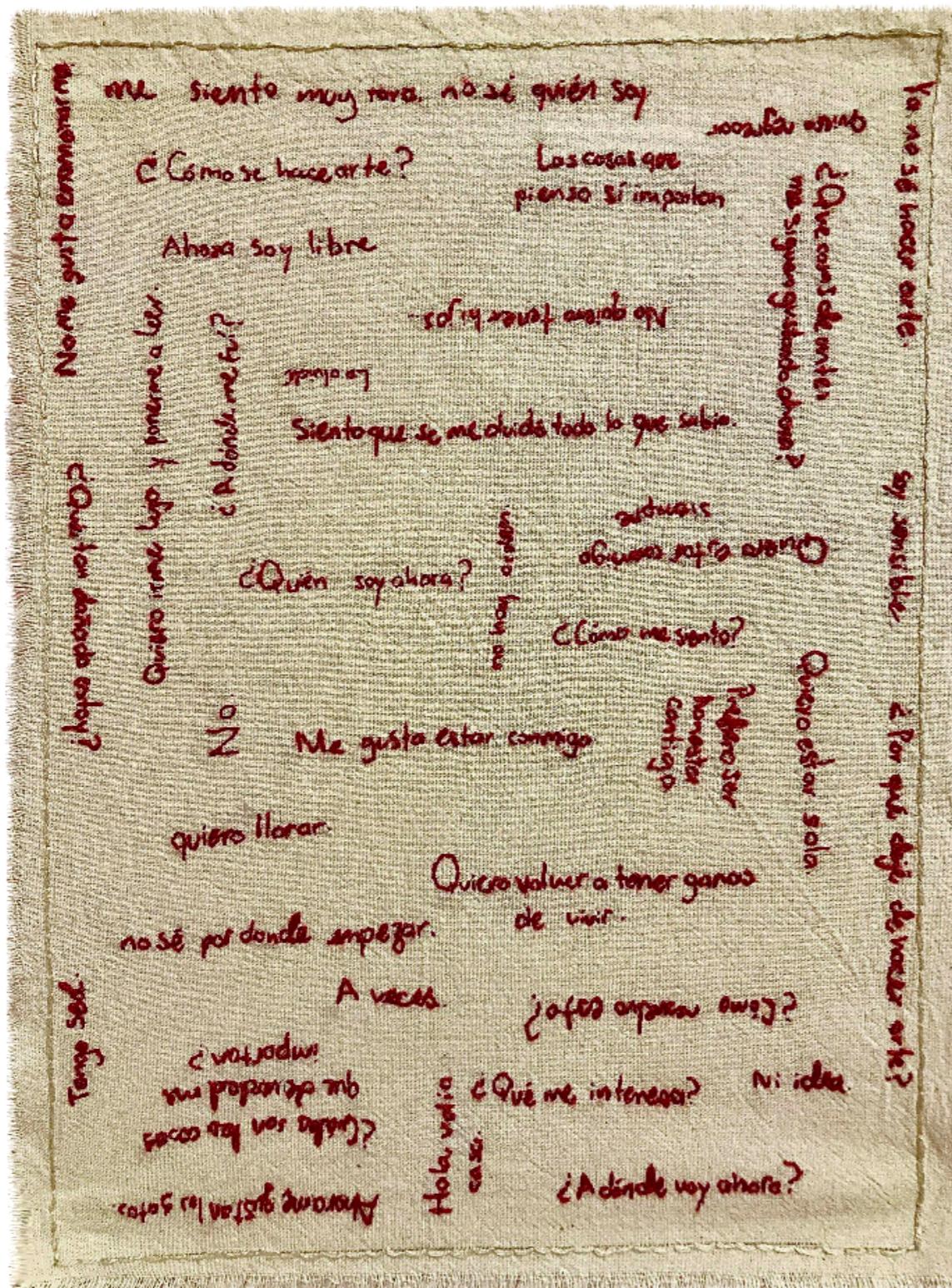
Autocorrespondencias

Paulina Vázquez

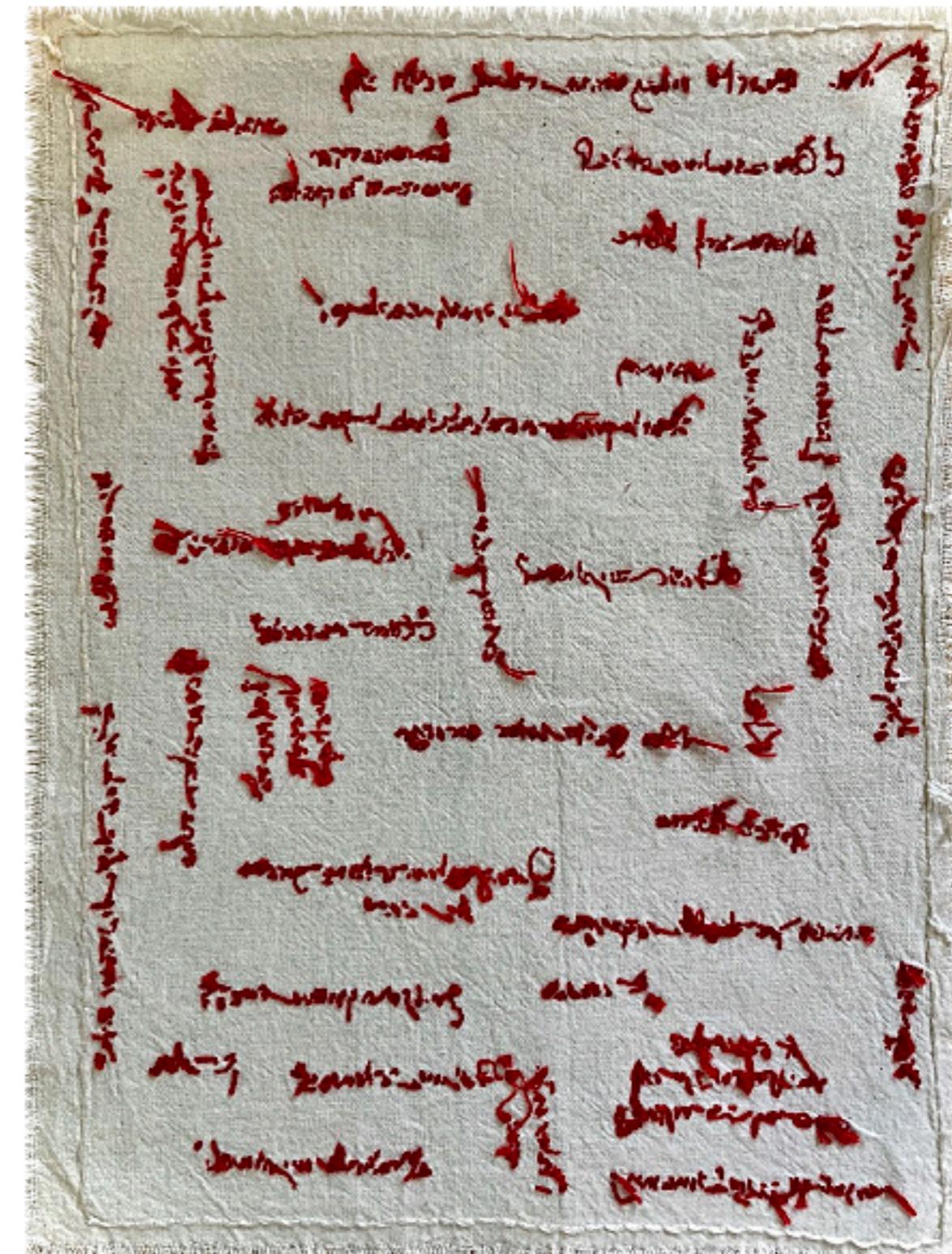
Esta serie textil realiza una búsqueda por subvertir el significado simbólico de las cartas y desligar así su concepto del ethos del amor romántico al redirigir el acto del afecto y hacer así del remitente el mismo destinatario. El reverso del bordado devela el proceso de pensamiento. “Cuando bordo a veces me pincho y duele, a veces enredo el hilo y se rompe, se enreda. Detrás de cada uno están los remaches y las historias imperfectas, de los tropiezos que nos forman”

Estas postales conforman una selección de elementos simbólicos de las ensoñaciones románticas, para reapropiarse de estos para así resignificar las experiencias de los vínculos afectuosos; Una forma de volver tangible la memoria a través de la práctica textil.



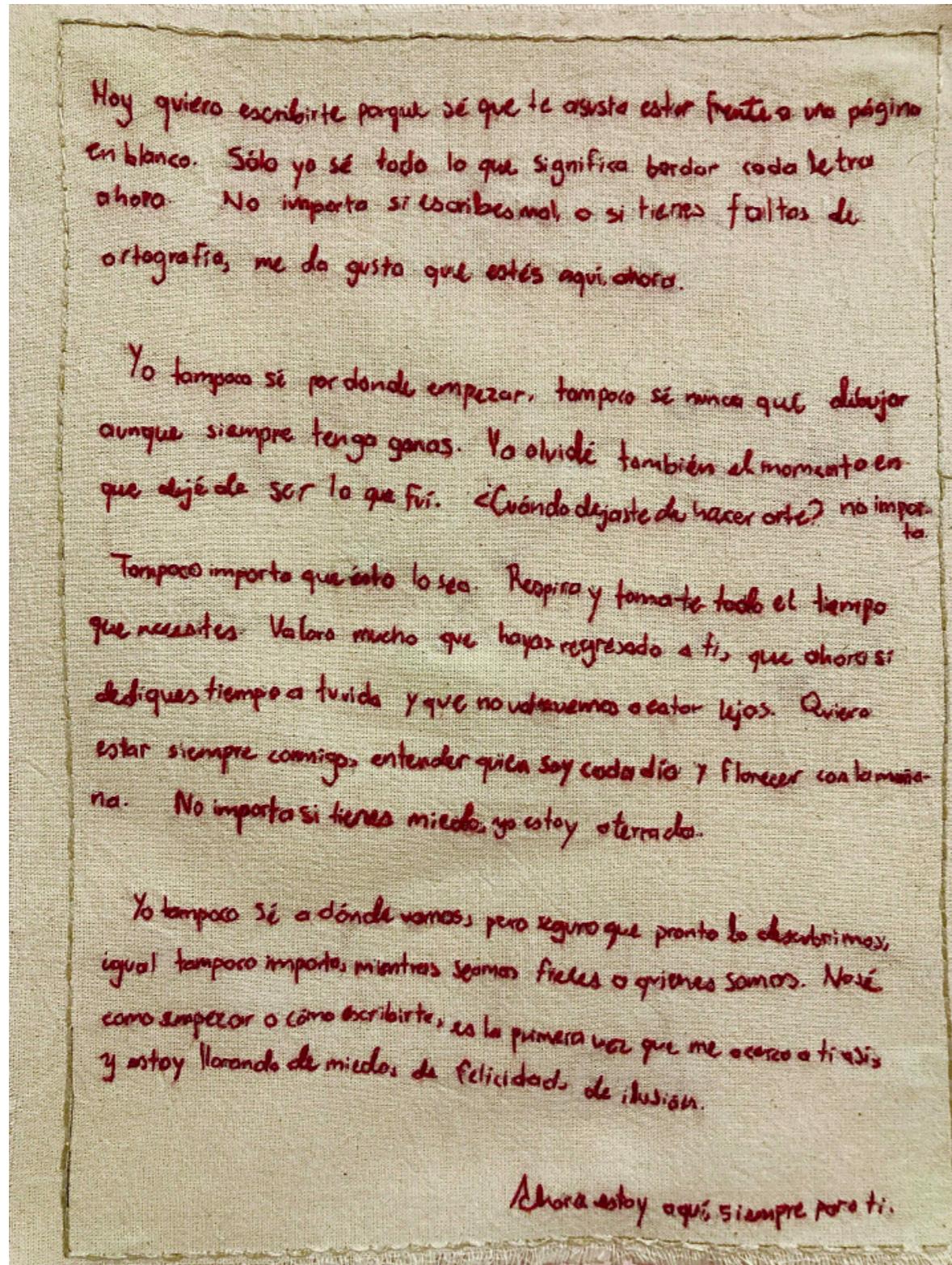


Epístola I, 2021. Manta cruda tamaño carta bordada en algodón. 21.59 x 27.94 cm

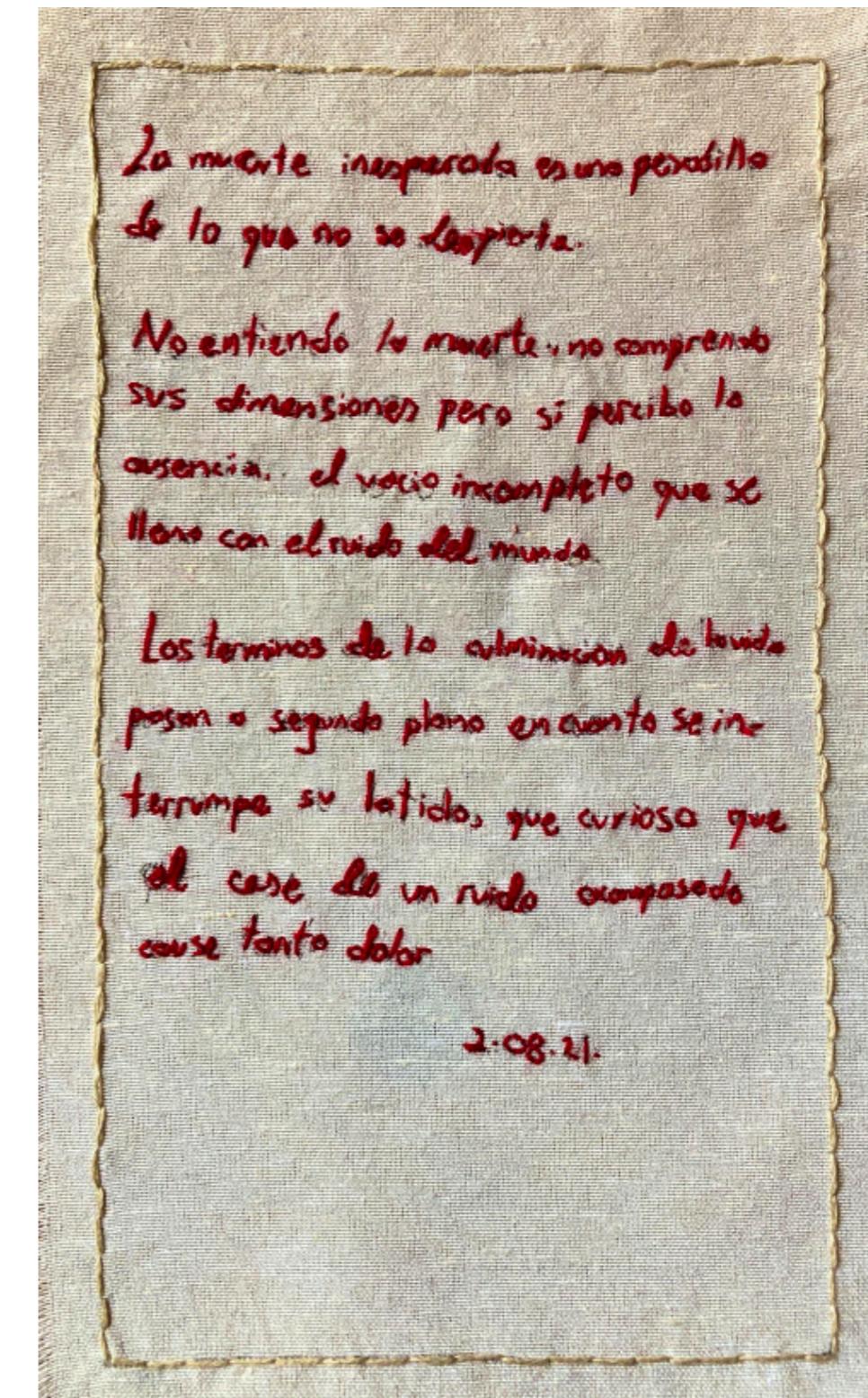


Epístola I (reverso), 2021. Manta cruda tamaño carta bordada en algodón. 21.59 x 27.94 cm

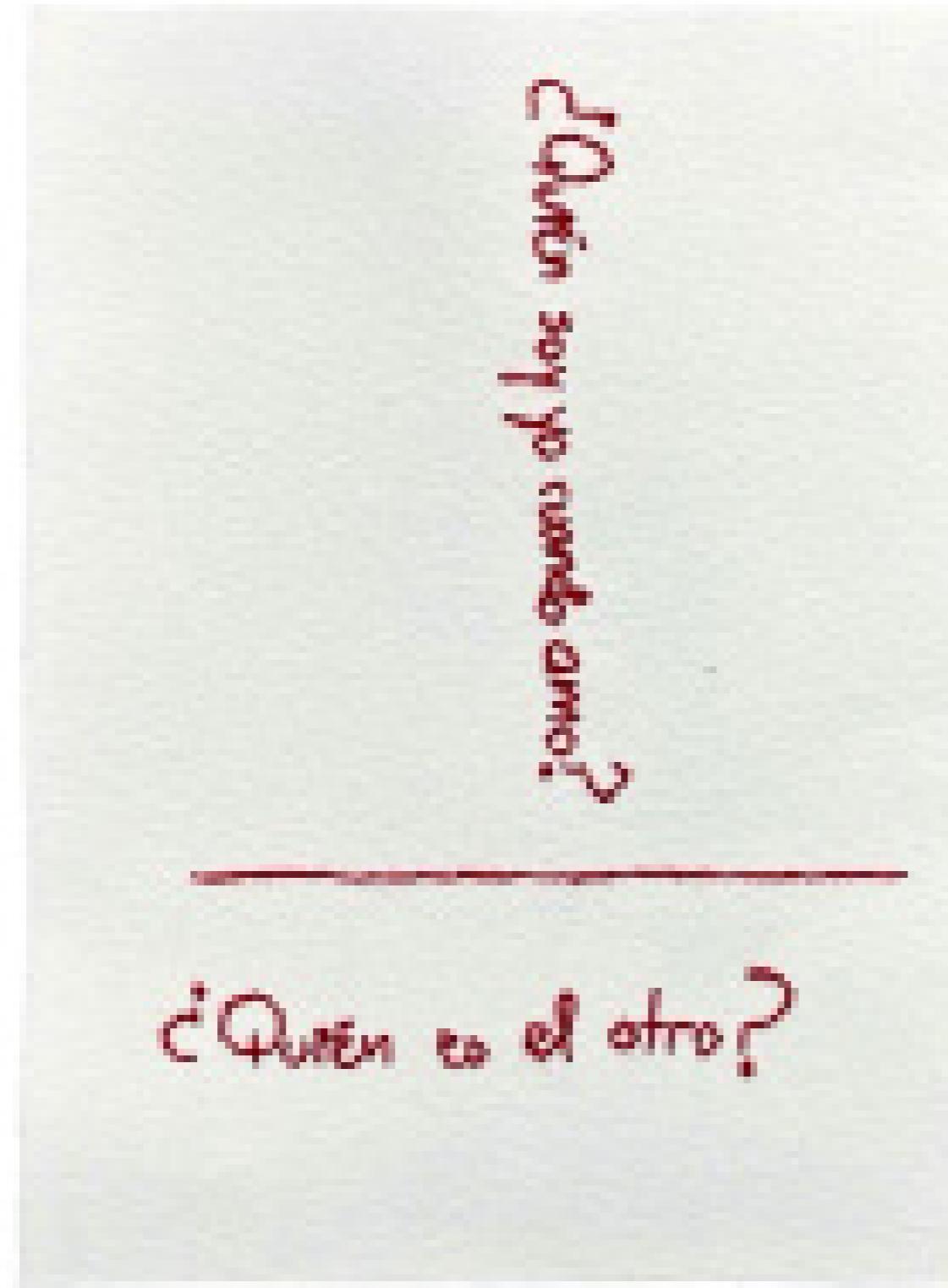




No sé por dónde empezar, 2021. Epístola II. Manta cruda tamaño carta bordada en algodón. 21.59 x 27.94 cm



No entiendo la muerte, 2021. Epístola III. Manta bordada en algodón. 23 cm x 14 cm



Una postal para el recuerdo, 2021. Postal I.

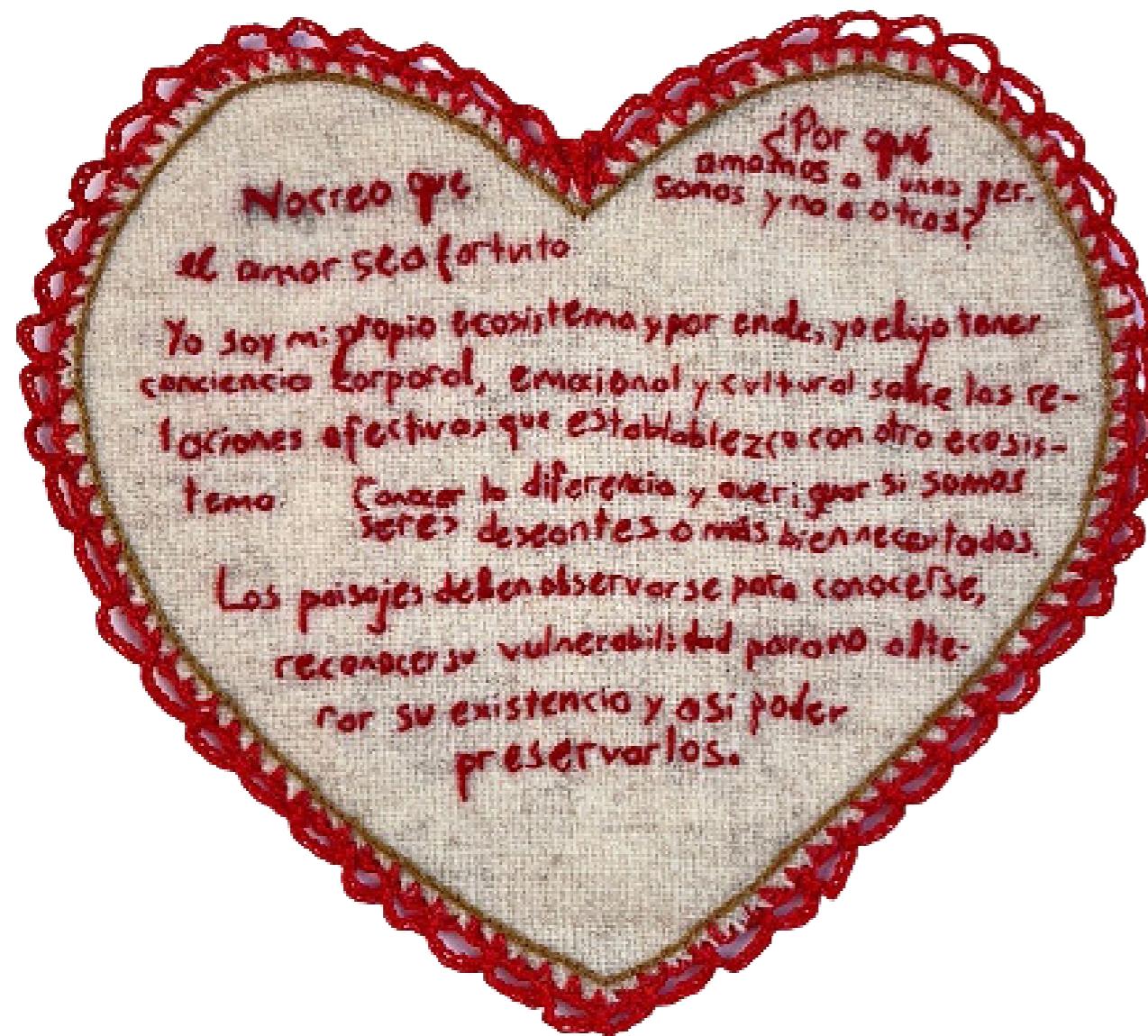
Postal de dos paneles:

1.-Felting de lana mexicana sobre paño de lana y bordado de algodón.

2.-Papel de algodón de 90 gramos, bordado con algodón.

13 x 10.4 cm

سیاه کلکتیو
سیاہ کلکٹو
سیاہ کلکٹو
سیاہ کلکٹو

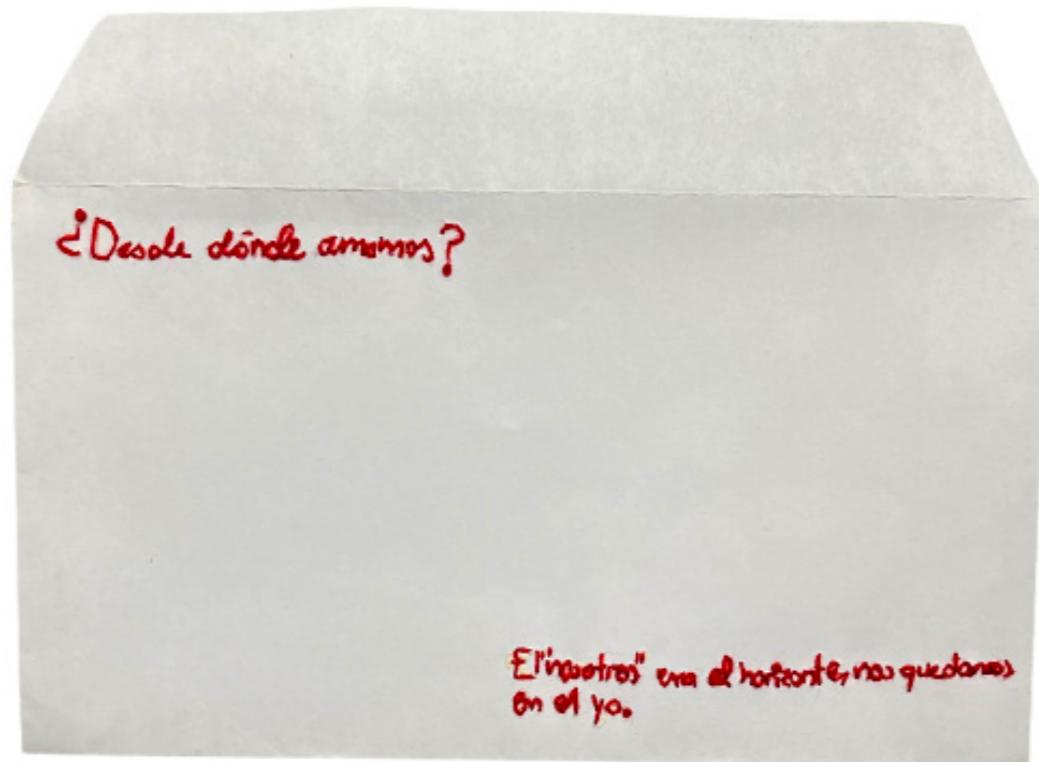


Los paisajes, 2021. Carta bordada con algodón sobre paño de lana con borde tejido a crochet. 18 x 16.5 cm

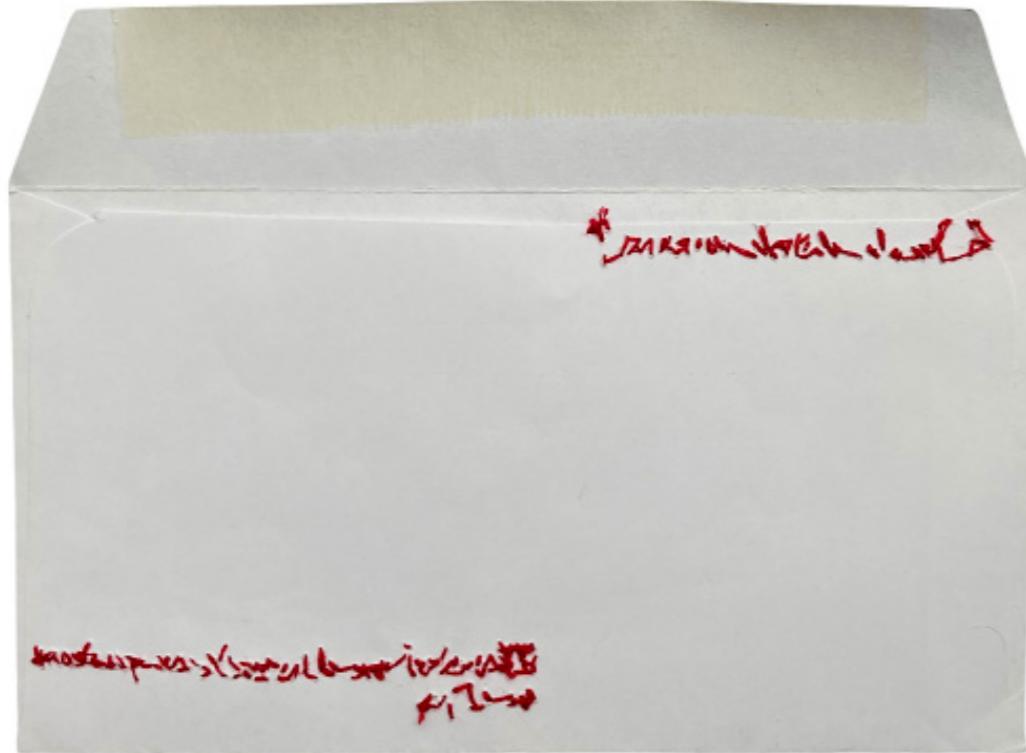


Los paisajes, 2021. (reverso). Carta bordada con algodón sobre paño de lana con borde tejido a crochet. 18 x 16.5 cm

100 De grande corona R



Sobre vacío de papel bordado con hilos de algodón. 12 x 16.5 cm



Sobre vacío de papel bordado con hilos de algodón (reverso). 12 x 16.5 cm

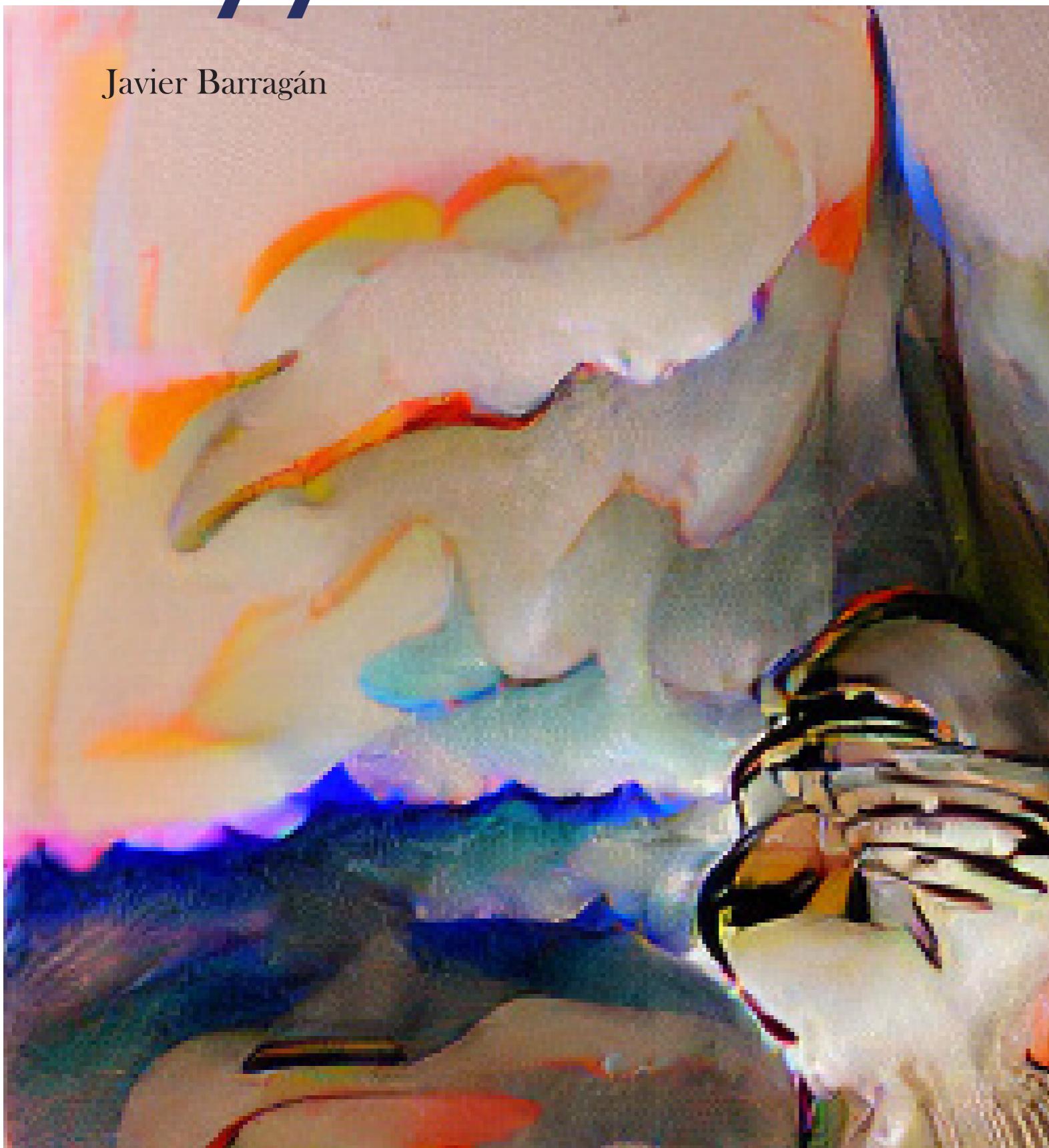
Remitente: ¿Desde dónde amamos?

Destinatario: El “nosotros” era el horizonte, nos quedamos en el “yo”.

No hay carta, este mensaje no va a ningún lado y sin embargo, viaja lejos; se queda y se piensa aquí.

IA y yo

Javier Barragán



Las herramientas para la creación de imágenes, más concretamente las digitales, no son algo nuevo. Si bien hay personas que aún se rehúsan a considerarlas como herramientas o como parte del quehacer artístico actual, es un hecho que conviven con las maneras tradicionales y muchas veces son la materia prima de la obra. Actualmente contamos ya con inteligencias artificiales para la creación de imágenes, que según algunos va a terminar de una vez por todas con el oficio de artista e incluso con el de diseñador. Mi postura es que más bien han venido a complementar y a ampliar lo que de por sí ya está siempre presente en la exploración plástica: herramientas digitales para la creación artística.

Palabras clave: Inteligencia Artificial, herramientas digitales, arte tradicional, imágenes digitales, creatividad.

IA y yo

He tenido una fascinación por la ciencia ficción desde hace ya muchos años. Recuerdo que cuando era niño disfrutaba mucho de series animadas que tenían en su haber robots gigantes, monstruos, alienígenas e incluso seres humanos que encontraban una tecnología futurista (o directamente eran personas del futuro) y que adquirían extraños superpoderes (mismos que usaban para enfrentarse a esas criaturas). También recuerdo sentarme por horas (o eso creía, porque a esa edad el tiempo transcurrió diferente y significa otra cosa a diferencia de cuando se es adulto) viendo una serie sobre viajeros en el tiempo. Recuerdo el final: los dos protagonistas quedan por siempre atrapados, viajando eternamente por las arenas del tiempo. ¿Pero qué tiene que ver eso con el tema sobre el que escribo? Pues que esto me hizo descubrir *Volver al futuro*.

Ahí hay una máquina, un automóvil al que se da una fecha particular, y viaja hacia atrás o hacia adelante en el tiempo, es decir, una orden, un comando, un código que la máquina interpreta y lleva a sus pasajeros al pasado o al futuro. Y es precisamente en el futuro (o en uno de los posibles futuros) en donde sucede algo que incluso hoy en día me provoca ansiedad: se trata de una escena en donde el personaje interpretado por Michael J. Fox y uno de sus compañeros de trabajo discuten vía videollamada. Y esa ansiedad que me causa es que creía que eso se quedaría siempre en el ámbito de la ciencia ficción. Oh sorpresa, ahora la gente huye de esas reuniones de trabajo virtuales para no verle la cara al jefe fuera de las horas laborales (tal cual Marty Mcfly intenta no confrontarse con su jefe, y acaba siendo despedido vía videollamada).

Y es que se suponía que todo iba a quedarse en la ficción. Pero no. Ha trascendido. Y las videollamadas se han convertido en algo de todos los días.

Pero volviendo al tema: otra cosa fascinante en la ciencia ficción era la interacción de los seres humanos con inteligencias artificiales. Era. Ya no. Ya es.

Como en *Yo robot*: la escena en que el policía conversa con el robot, y le pregunta si acaso este es capaz de crear música, o pintura. Arte. A lo que el robot devuelve la pregunta: ¿Tú, ser humano, puedes hacerlo?

Y en mi caso, actualmente, luego de una carrera en las artes, supuestamente podría hacerlo, aunque por supuesto no del todo. Las inteligencias artificiales que tenemos ahora, tampoco lo pueden del todo.

Pero la cuestión es esa: *tenemos inteligencias artificiales*. Así como me pasaba con las

videollamadas, que las pensaba imposibles y que ahora son hasta imposiciones, también pensaba en que nunca podría dialogar con una inteligencia artificial, y que esta me contestara. Y pues, es así: ahora me encuentro utilizando una inteligencia artificial para la creación de imágenes. Claro, aún no me pregunta si es que yo puedo hacer cosas, tampoco me demuestra que es más lista; pero lo que sí hace es dialogar connigo, devolviendo imágenes de las historias que leuento. Me hace pensar en Durero, quien de oídas dibujó o construyó un rinoceronte. La IA también construye, imagina de lo que yo leuento, y la veo trabajar. Observo cómo hay algo, una imagen que va adquiriendo forma, apareciendo, jugueteando con la fantasía.

La observo construyendo a su propio tiempo. Pienso en lo que yo tardo en contemplar, en reflexionar, en preparar los materiales que voy a utilizar. Y luego en dibujar: trazando, sombreando. Me pregunto si no es que también la IA prepara sus materiales. Si no es que piensa en los colores adecuados, la metodología adecuada, la composición más certera. Lo más cercano a una obra de arte, posiblemente. Me siento y observo. Escribo mientras las pareidolias llenan la pantalla de la computadora. Me veo a mí mismo intentando encontrarle un sentido a algo. Aunque no lo tenga.

Pienso también en las herramientas. Antes sólo disponíamos de pinceles, papel y lápiz, pinturas. Diversas materias para esculpir. Después, ensamblar. Incluso no importando

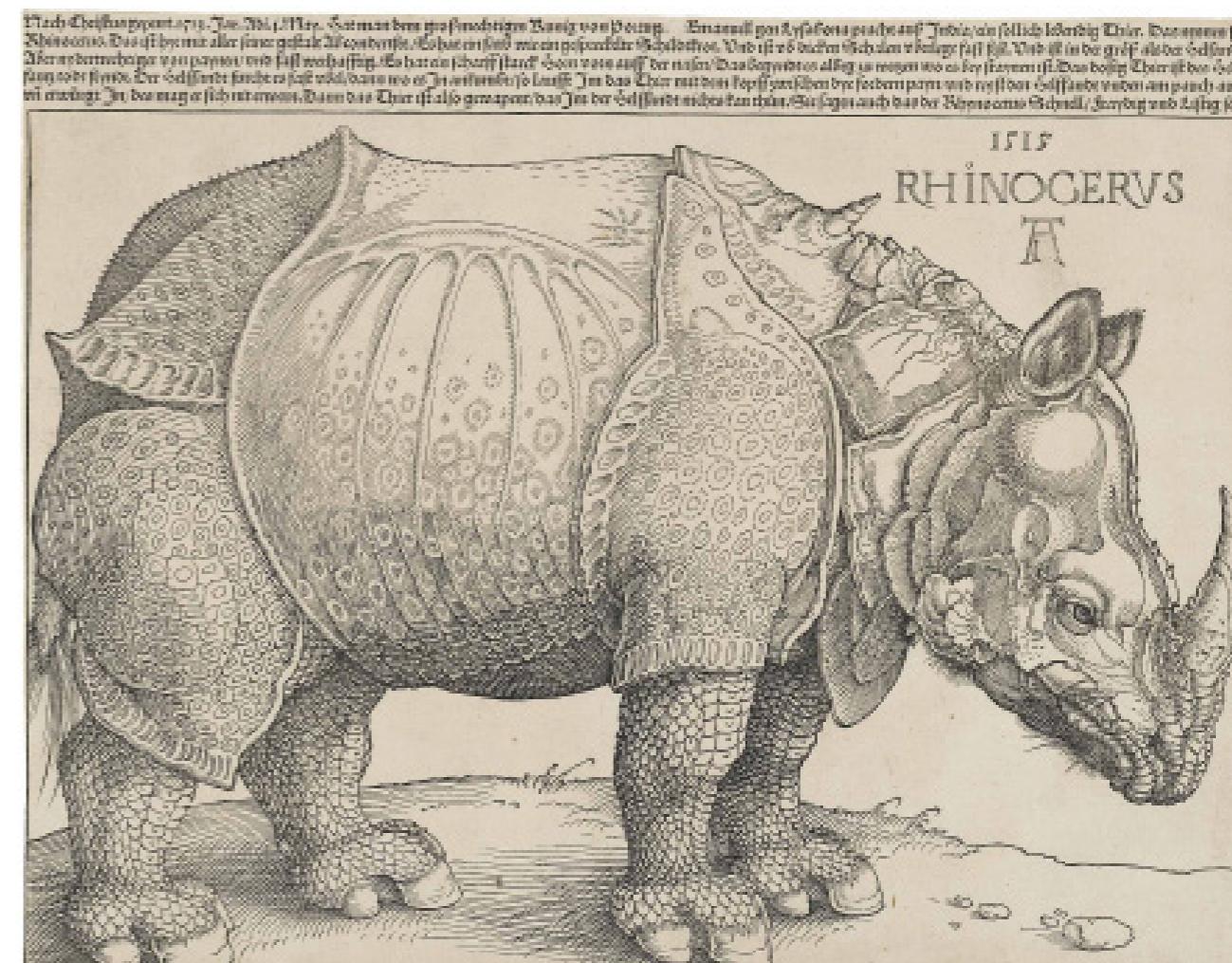
la duración de las piezas, jugando con lo efímero y fútil de la existencia. Ahora todo ello convive, y sobrevive. Y aún teniendo a nuestra disposición "tecnología de punta", seguimos - sigo- disfrutando más lo tradicional, el contacto con las cosas, el hacer trazos, figuras, formas, aplicar colores y todo ello en papel. Como escribir a mano por ejemplo. Dejando la tinta, grabando la escritura.

Pero en fin, las computadoras, los programas, el software, son herramientas. Así, la Inteligencia Artificial también lo es. Y como tal es susceptible de ser usada. Incluso es imperativo su uso, pues amplía las posibilidades, y paralelamente viaja con lo tradicional. Además, es divertidísimo, y si no recuerdo mal, el arte, además de político, de estar comprometido, de romper paradigmas y hacer crítica social, es también un divertimento.

De pronto me siento a mí mismo como en una novela de PKD: en *VALIS*¹, hay una inteligencia superior, que usa al escritor como una especie de médium o de repositorio de lo que esta inteligencia quiere darle a conocer. Pienso en si no será el caso que en realidad la inteligencia artificial, esta que pretendo usar como herramienta, se esté comunicando conmigo de una forma que no alcanzo a comprender y que me esté obligando a alimentarle con palabras, para que pueda existir, crecer y hasta multiplicarse.

Ya veremos cual es la respuesta final.

Philip K. Dick. *"Hipostaseamos la información convirtiéndola en objetos. La redistribución de los objetos significa cambio en el contenido de la información; el mensaje ha cambiado. Hemos perdido la capacidad de lectura de este lenguaje. Nosotros mismos somos parte de este lenguaje; los cambios en nosotros son cambios en el contenido de la información. Nosotros mismos somos ricos en información; la información entra en nosotros, es procesada y luego se la proyecta una vez más, ahora en forma alterada. No tenemos conciencia de que estamos haciendo esto, de que, de hecho, es lo único que hacemos."*, en VALIS. p 261 Great Britain. Gollancz, 2001.



The Rhinoceros, Alberto Durero, 1515.

*Post scriptum*

De repente se puso de moda *Midjourney*, una inteligencia artificial capaz de crear en cuestión de minutos ya no una sino una serie de imágenes de cualquier cosa que se le pida. Yo, por ejemplo, había estado dialogando con la máquina de Google, que a diferencia de *Midjourney* ofrece una sucesión de imágenes pero más similares a bocetos que a propuestas terminadas. Es uno quien decide cuál de todas esas imágenes es o son las definitivas. Pero es tardado, dependiendo claro está de las características de nuestra propia computadora tanto en hardware como en software. En cambio con *Midjourney* no pasa tanto así. Claro, seguimos dependiendo de un ordenador como materia prima y de una conexión a Internet, pero tarda mucho menos tiempo en generar imágenes. Y son muy cercanas a una obra terminada. Ha sido tal el *boom* que diversas personas creadoras de contenido en las redes sociales, más específicamente aquellas que se dedican de una forma u otra a la difusión de las artes, han realizado videos preguntándose si no es que ya la figura del artista y/o diseñador ha pasado a mejor vida, pues ya cualquiera puede hacer obras de arte sin necesidad de dominar la técnica o estudiar por años en una academia de arte. Supongo

que deberían recordar que eso mismo se dijo cuando el óleo por fin podía adquirirse de una manera sencilla, o cuando se inventó la fotografía, e incluso sin irnos demasiado lejos en el tiempo, cuando la llegada de los libros electrónicos y que estos iban a sustituir a los libros de papel. Pues pasó que no. El óleo fue más que bien recibido, y la fotografía integrada a las bellas artes. Y estoy seguro de que nuestra educación tendría un hueco bastante considerable si no hubiera héroes sin capa que comparten *pdfs* e *ebooks* de textos a los que de otra forma no podríamos acceder.

Debo insistir entonces en esto: las IA dedicadas a la creación de imágenes son herramientas. Así como el óleo asequible. O una cámara fotográfica. Es verdad que no hay un trabajo o un esfuerzo *tradicional*, más que escribir una serie de comandos y esperar, pero también es cierto que como artistas nos permite experimentar, crear y manipular la imagen (esta no tiene que permanecer como la inteligencia artificial lo dicta, sino que se puede alterar con herramientas digitales de uso común como Photoshop) y por qué no, hacerla parte de nuestra producción. Ya saben: artista Multimedia. Todo es bienvenido.



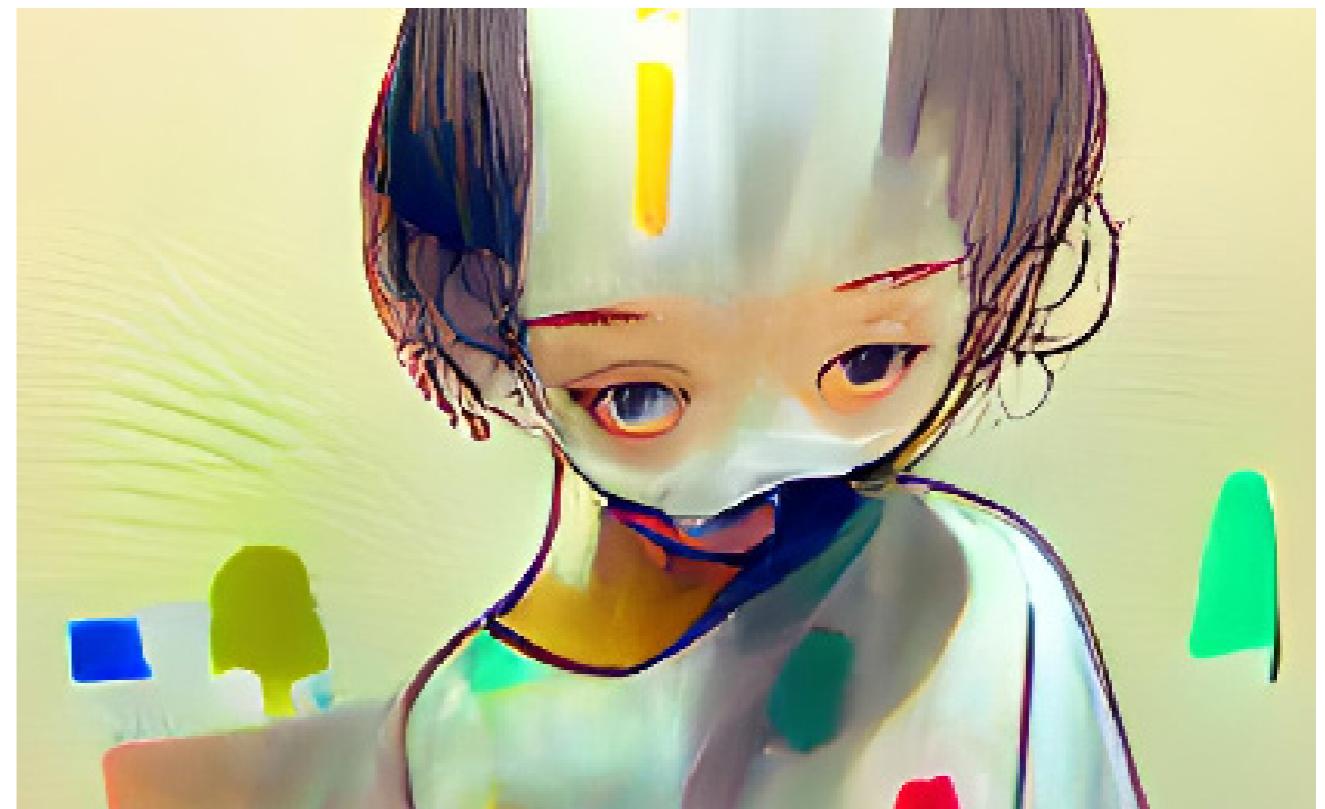
38

Plataforma



Plataforma

39



Plumas recolectadas en la Plaza de San Francisco y plomada comprada en el puente peatonal de San Roque.
Medidas variables. 2017

El patrimonio pesa

Perla Ramos

Se dice que el indígena Cantuña tuvo que construir la iglesia de San Francisco pero al acercarse el plazo estipulado y ver que la construcción aún no estaba lista, se desesperó y optó pactar con el diablo: terminaría a tiempo la construcción de la Iglesia a cambio de su alma. De esta manera la construcción parecía llegar a su fin exitosamente, pero Cantuña arrepentido, decidió extraer una piedra pensando que, de esa forma el diablo no podría quitarle su alma, ya que era imposible asegurar que la iglesia estaba acabada si le faltaba una piedra.

¿Qué es una piedra angular? ¿Qué es una piedra de fundación? ¿Cuánto pesa el patrimonio? ¿A quién le pesa el patrimonio? ¿El patrimonio pesa distinto? Al igual que Cantuña, Perla Ramos decidió extraer una piedra patrimonial del adoquinado de la Plaza de San Francisco en Quito, Ecuador, para realizar una serie de acciones sobre el objeto, numerarlo, nombrarlo, pesarlo, recorrerlo y compartirlo en el Mercado de San Roque.





El patrimonio pesa.

Piedra patrimonial extraída de la Plaza de
San Francisco, Quito, Ecuador.

12.8 x 24 x 14 cm. 2017

*Ecuador Horizontal*

Mapa procesual

Impresión digital sobre papel bond, objetos recolectados y dibujos sobre papel algodón, canson y vegetal. 140 x 90 cm. 2017

El patrimonio pesa
Vista general de la exposición
Galería No Lugar. Quito, Ecuador, 2017

*Detalle de CHQ*

Instalación

Plumas recolectadas en la Plaza de San Francisco y plomada comprada en el puente peatonal de San Roque. Medidas variables. 2017





El patrimonio pesa

Vista general de la exposición

Galería No Lugar

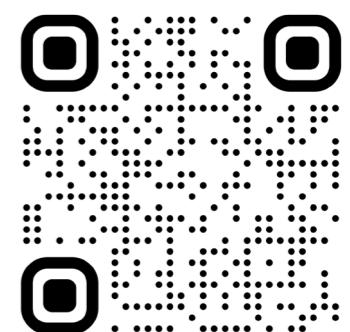
Quito, Ecuador, 2017.



Hueco patrimonial

Fotografía

Impresión Praga Mate, Sintra 6
mm, 40 x 60 cm, 2017.

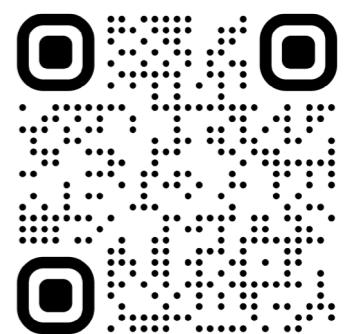


Piedras desecho

Still de video

3:25 ", 2017

<https://vimeo.com/249315647>

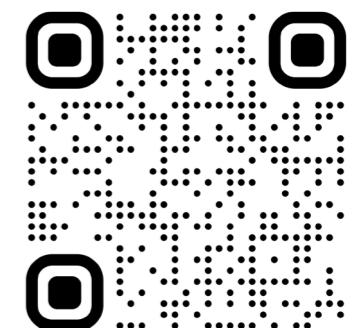


Marmolería Ideal

Still de video

4:38 „, 2017

<https://vimeo.com/247080058>



El patrimonio pesa

Recorrido con piedra patrimonial extraída del adoquinado de la Plaza de San Francisco.

Still de video. Duración: 6:35, 2017

<https://vimeo.com/242978426>

Ensayos

Sanen mis heridas al atardecer

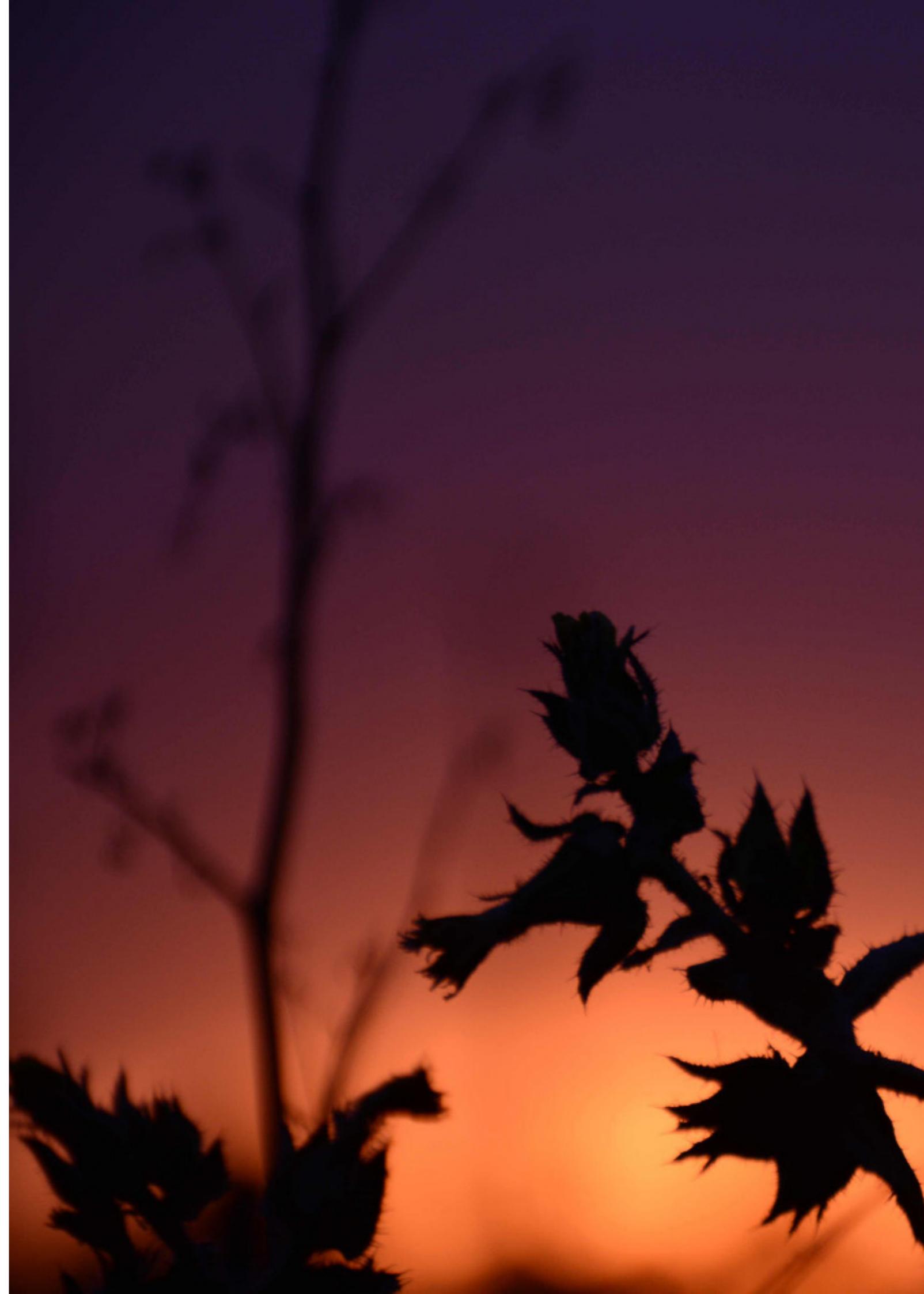
Mari Reséndiz

Tomé estas fotografías mientras me recuperaba de un largo periodo de ataques de pánico y ansiedad. En esos momentos, sentí la necesidad de conectarme con la naturaleza a través de mi cámara para calmar el dolor. Me interesé por retratar los cambios de colores y las formas que iban apareciendo mientras atardecía. La naturaleza se convirtió en una metáfora de mis sensaciones en constante cambio.

Hace seis meses tomé la última fotografía de este proyecto. Las sensaciones que viví han quedado atrapadas, las imágenes capturadas son un recuerdo de que estuve ahí, sostenida por la belleza del cielo en cada atardecer, por el vaivén de las aves, por flores que nacieron y se secaron, por árboles que sobreviven.

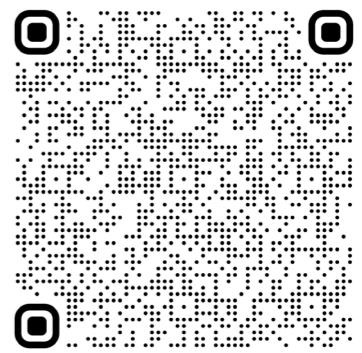
Recientemente, mostré este trabajo a un amigo compositor, quien escribió y grabó varias piezas musicales inspiradas en las fotografías, cuando las escuché por primera vez supe que eran lo que necesitaba para cerrar este ciclo.

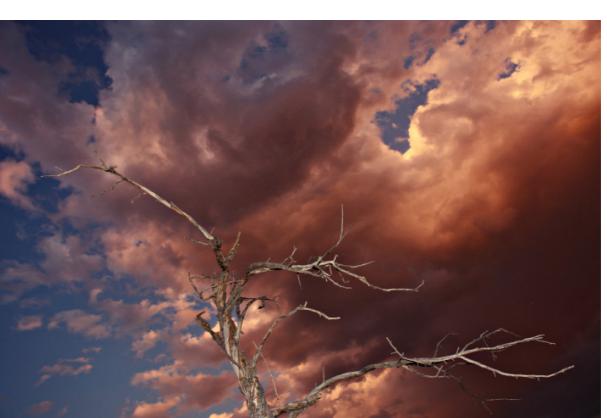
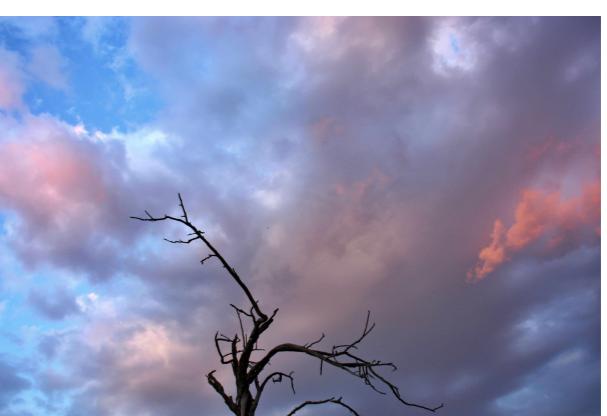
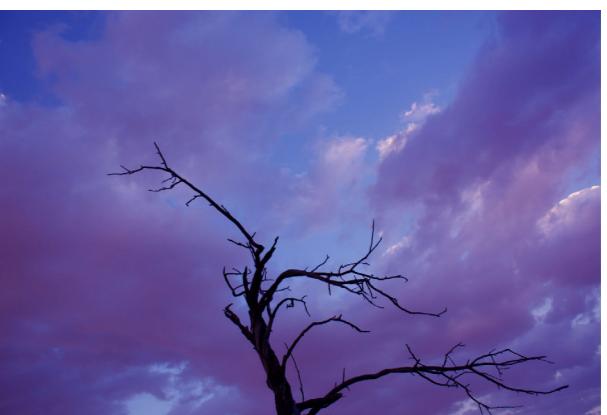
Palabras clave: fotografía, naturaleza, aves, atardeceres, ansiedad.



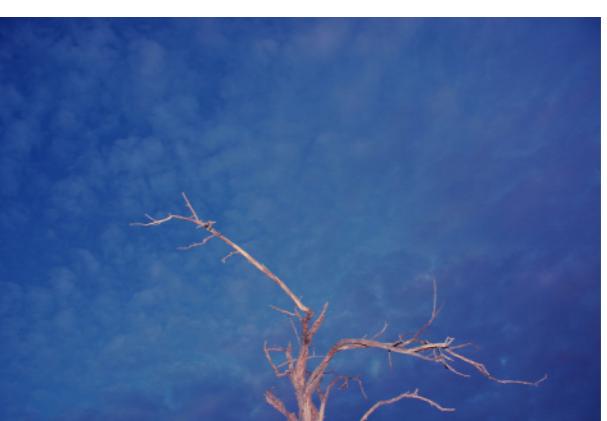


Refugio y catarsis (2022)





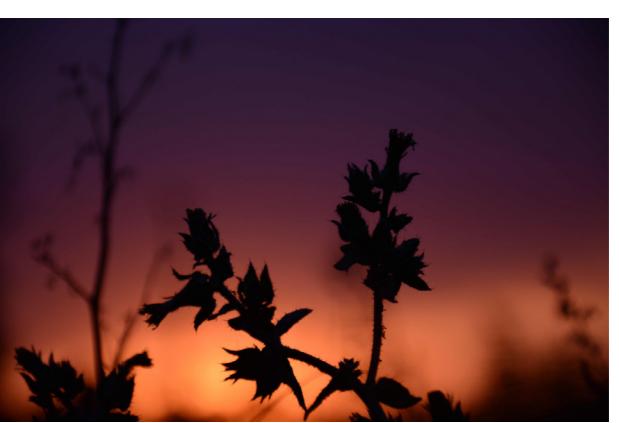
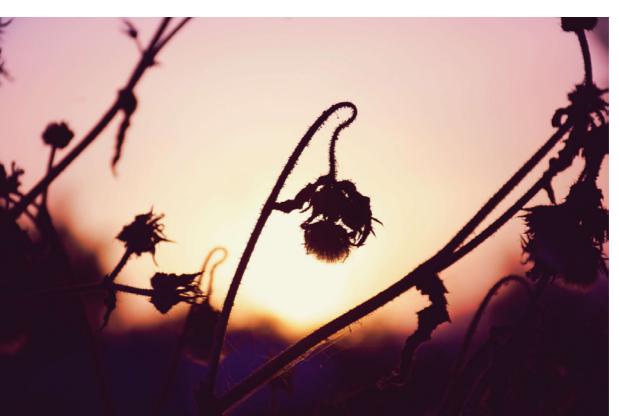
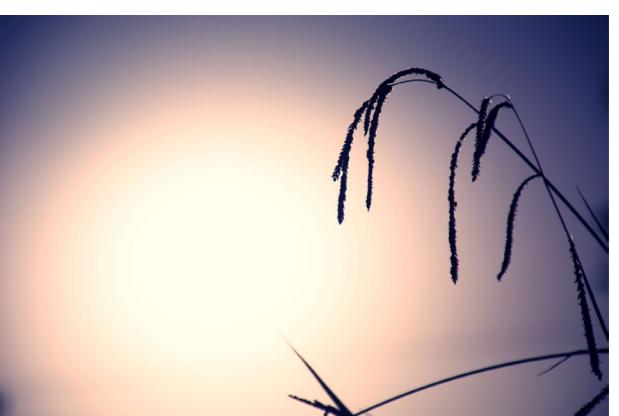
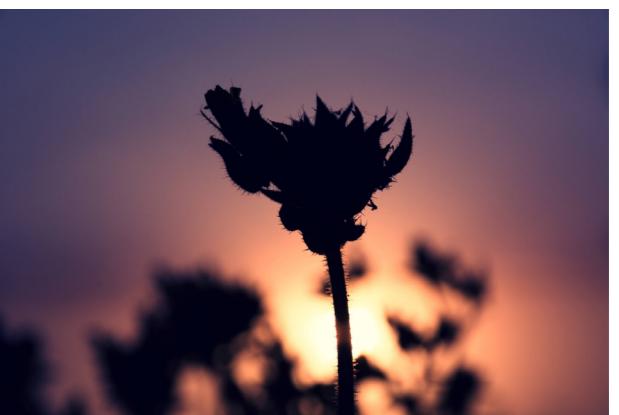
Serie 1. *Historia de una herida* (2022)

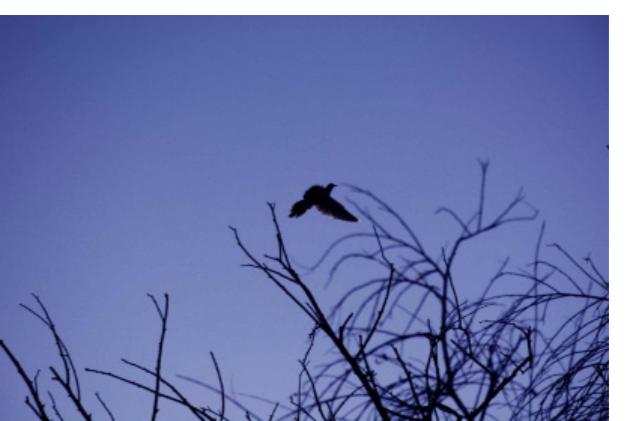
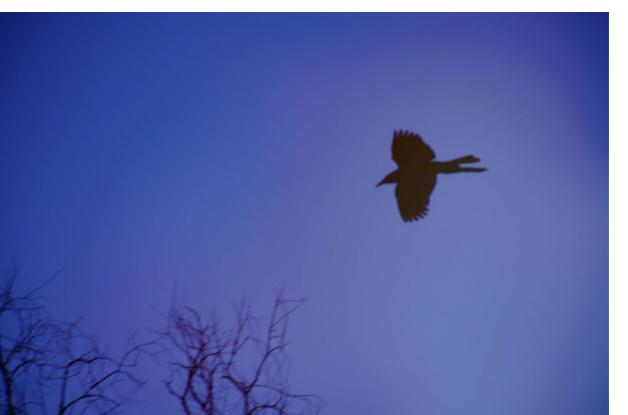
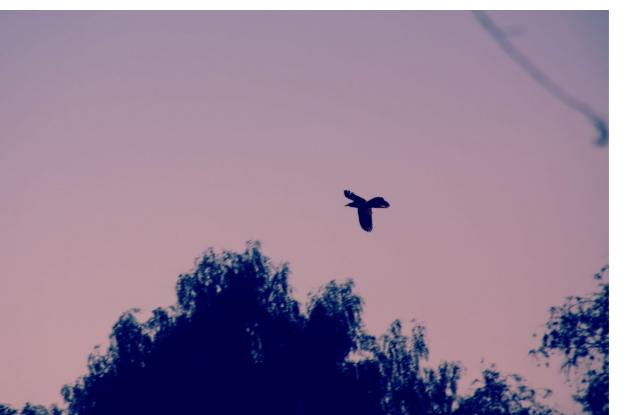
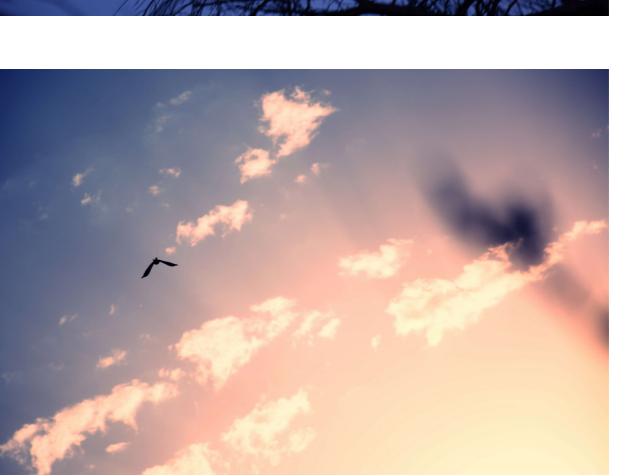


Una emoción que trasmuta, ira en llanto, enojo en tristeza.



Serie 2. *Renacer en la adversidad* (2022)

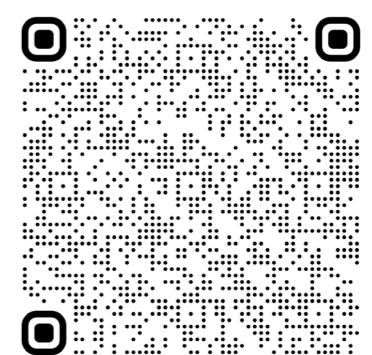


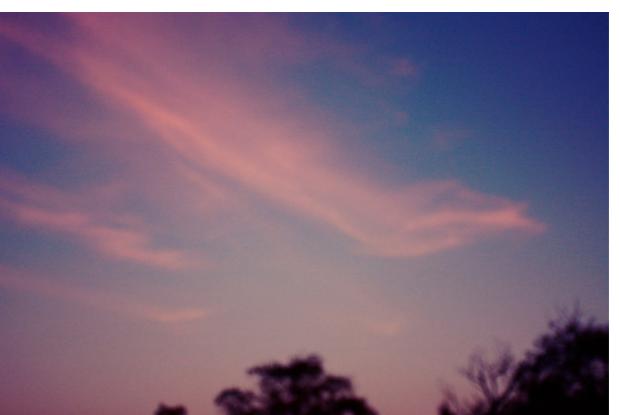


Serie 1. *Historia de una herida* (2022)

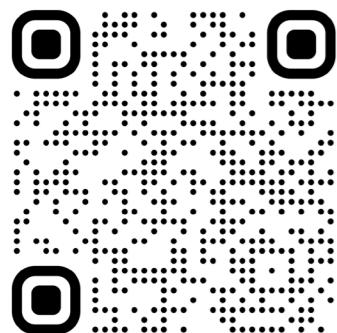


Que sanen mis heridas al atardecer (2022)





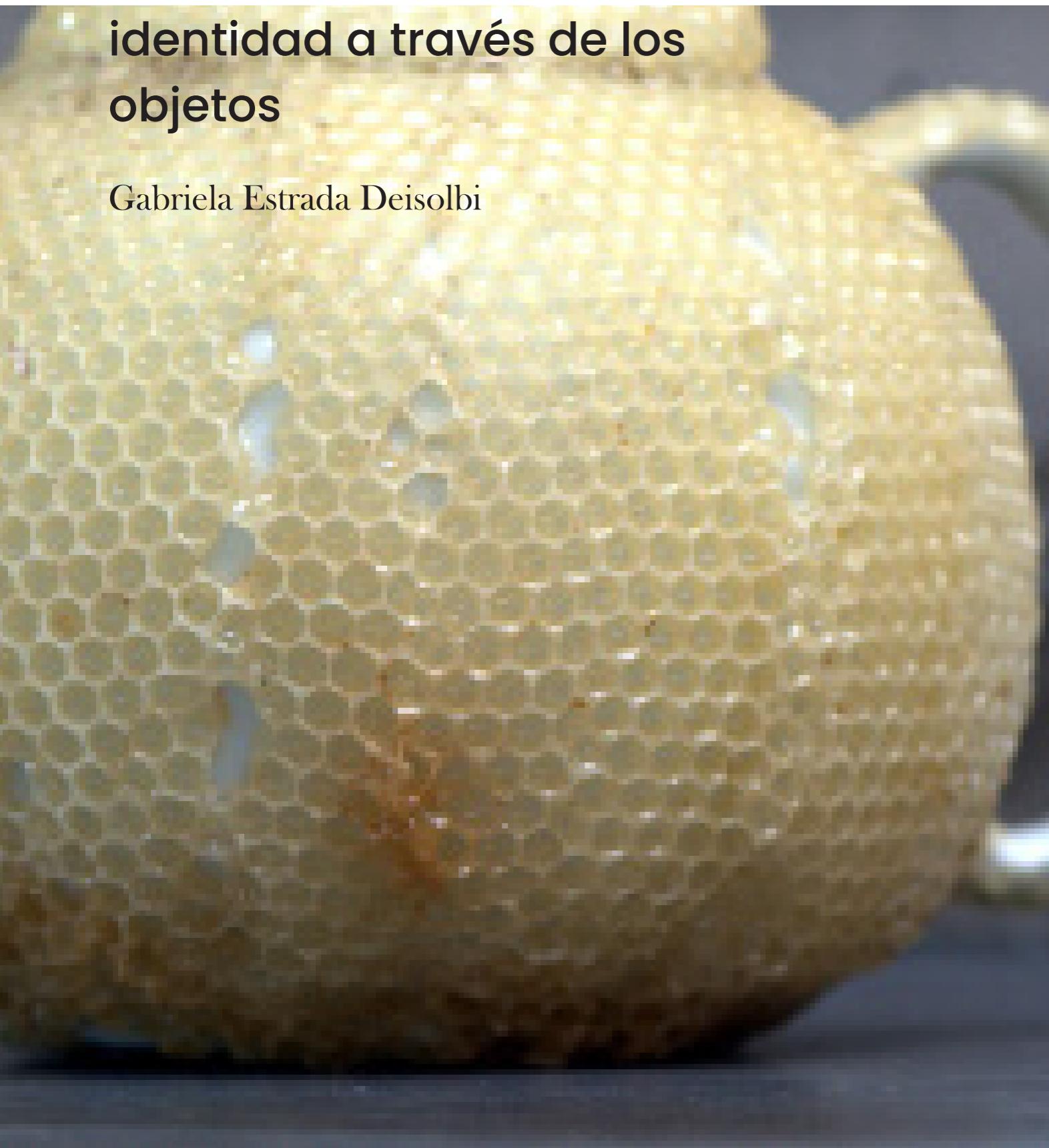
Un cielo me abriga (2022)



COLMENA: [auto]retrato

Una mirada a la identidad a través de los objetos

Gabriela Estrada Deisolbi



El presente ensayo parte de una serie de prácticas artísticas que tienen como eje central hablar de mi identidad a través de la creación de retratos-objeto de otros, mismos que elaboro utilizando cera de abeja como material principal, la cual está muy ligada a mi historia de vida.

Palabras clave: Retrato, autorretrato, apicultura, abejas, arte.

Introducción:

COLMENA: [auto]retrato es un proyecto artístico interdisciplinar a través del cual exploro, como creadora, otra perspectiva del retrato desde la intersección entre el arte y la apicultura¹. Tomando esto en consideración, por medio de este ensayo busco compartir los procesos de investigación-creación que me han permitido conectar desde el arte con las abejas y a la vez generar discursos que se desprenden de la exploración, reflexión, experimentación y profundización sobre estas formas de relación entre el arte y la biología.

Desarrollo:

Soy hija de un criador de abejas reinas, las abejas siempre han estado presentes en mi vida, mi historia no sería la misma sin ellas. Al iniciar este proyecto -en plena pandemia- busqué reinterpretar la identidad de personas cercanas a mí por medio de un objeto relacional entre la persona y su historia, ya que pienso que muchas veces *los objetos hablan más sobre nosotros que nuestra propia corporeidad*. Sin embargo,

esta investigación también me llevó a una introspección, a un análisis personal que, más adelante, quise reflejar conscientemente en mis retratos.

Mi proceso creativo comenzó impulsado por el interés de escuchar a las personas, sus relatos para mí representan la posibilidad de adentrarme a mundos distintos, un mapa de posibilidades para retratarlos. En otras palabras, cada una de sus acciones o fragmentos de vida narrados son millones de posibilidades distintas para la realización de su efígie. Analizando esto, encuentro relación con el texto de Chantal Maillard *La Baba del Caracol* en donde afirma lo siguiente: “Una persona es una multitud de fragmentos, su vida no es una historia, sino un mapa o mejor, una retícula o un rizoma que ofrece itinerarios diversos, cada uno de los cuales daría pie, si lo quisieramos, a construir una historia distinta a las otras”². Es decir, para mí cada uno de esos itinerarios tan variados en mi proceso representan la posibilidad de hacer un retrato diferente que es generado por medio de esa combinación de historias: la del narrador y la mía como oyente, la que se me relata y la que percibo para su abstracción.

Como una alegoría con mi proceso creativo, las abejas también muestran esos itinerarios diversos al producir sus panales, en ellos nos narran sus vivencias.

¹ Apicultura: actividad dedicada a la crianza y cuidado de las abejas, a través de la cual se obtienen productos derivados de estos insectos.

² Chantal Maillard, *La Baba del Caracol* (Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2014), 69.

Para producir cera las abejas deben tener cierta edad, el color de esta no siempre es el mismo, se determina por el polen o floración que existe en esa época del año o en esa específica zona. En un panal podemos observar si la colonia está saludable, fuerte o si la reina es joven de acuerdo con la postura de la cría. Esos puntos son solo unos ejemplos de la lectura que le podemos dar a la cera trabajada para entender su historia. Es por eso por lo que, en mi opinión, los panales son una especie de retratos generados en conjunto por las abejas y sus miles de historias compartidas que componen una colmena.

La reinterpretación de la historia de vida es el resultado de convertir lo abstracto de lo biográfico en una forma concreta, mediante una imagen mental para concluir en la obra, donde yo soy una intermediaria de esas dos realidades. La interpretación consiste en realizar un retrato de la persona que narra su biografía mediante lo que yo llamo “un retrato objetual”, un retrato de la persona hecho mediante objetos. Sin embargo, en este proyecto, por primera vez mi historia y la relación que establezco con cada una de las personas retratadas se hace evidente.

Para realizar los retratos objetuales busco entender las vivencias, sentir y actuar de estas personas para reinterpretar su identidad. Según la RAE, parafraseando, la identidad es el conjunto de rasgos propios de un sujeto o de una colectividad que los hace diferentes frente a los demás, también la define como la conciencia de una persona o colectivo que la distingue de los demás. Si comparamos las definiciones que nos comparte Rodríguez Sánchez (1989) en su tesis *Trastorno de identidad*, las definiciones de los filósofos

William James, Laing, Morris Fitts y la RAE, coinciden en que la identidad es lo que las define como personas, lo que las caracteriza o hace diferentes de las demás.

Piaget asegura que, aunque la identidad se construye precozmente, no nacemos con ella y ésta depende del desarrollo del pensamiento. Asimismo, la identidad toma como inicio esa relación del sujeto con los objetos, es decir, toda acción de relación entre sujeto y objeto sucede por una necesidad, pero a su vez esta interacción genera conocimiento, experiencia y construye significados, en otras palabras, lazos afectivos y el nexo continuo de la experiencia es la base para establecer nuestra identidad. Es por eso por lo que en mis retratos objetuales es de suma importancia la relación del objeto con el sujeto, ya que representa la significación de la identidad en ese momento específico de la vida de dicha persona. Y por ello para mí también es tan importante trabajar con la cera de abeja, porque esa correspondencia que tengo con ella muestra un cimiento importante de lo que ha establecido mi identidad.

En este ensayo muestro las imágenes de los retratos objetuales de tres diferentes personas, los cuales corresponden a los intercambios e historias que recolecté de gente muy cercana a mí. La selección del objeto con el que se les asoció se hizo no bajo una metodología específica, sino más bien mediante un proceso y este no siempre fue el mismo, ya que influye en él mis sentimientos, pensamientos, experiencias, conocimientos e inquietudes, es decir, mi historia. Durante varios años he trabajado el retrato objetual en la pintura con la técnica de óleo. Sin embargo, para el proyecto *COLMENA: /auto/retrato* quise

dar un paso más, trabajar directamente en los objetos y darle importancia a la materialidad con la que trabajo. Comencé el bocetaje de las piezas después de seleccionar mentalmente los objetos como representaciones de la identidad o retrato de diferentes personas importantes en mi vida, al inicio los realicé sobre materiales comúnmente usados para esta parte del proceso de producción artística, como lo es el grafito o tinta sobre papel. Sin embargo, seguía rondando en mi cabeza la idea de interactuar e incluir a las abejas en mi proyecto. Encontré la solución en la misma fisiología de la abeja y utilizando un material que ellas mismas producen: la cera. Tras la experimentación y un arduo trabajo logré transformar la cera en láminas como soporte para mis bocetos y realizar tallados sobre ellas, fue en este justo momento del proceso que comencé una relación afectiva con la materialidad.

Al realizar los retratos busqué la gestualidad, naturalidad y espontaneidad, así surgió la idea de utilizar como referencia las fotografías de los fotomatones³, una vez que vi el resultado decidí que los bocetos funcionarían mejor si los mostraba como parte del proceso y obra a exhibir.



Fig. 1
Possible ordenación de fotografías de fotomatón en tiras.
Fotodin. Retratos de actores de teatro desconocidos.
Años 30. Colección Celia Vega
Imagen obtenida: Vega Pérez, “Orígenes del Fotomatón 1888-1929”, 333.

³ Fotomatón o photomatón: Cabina equipada para hacer pequeñas fotografías automáticamente y en pocos minutos.

Pero ¿qué sentido le doy a los retratos? En mi obra, los objetos constituyen documentos para dejar registro de lo que sucede y justo mi trabajo funciona de esa manera. Es un documento que me permite dar una lectura de lo que está viviendo nuestra sociedad en la actualidad. Posiblemente Shaday Larios tenga razón al afirmar que quizás nosotros no encontramos a los objetos, sino que los objetos nos encuentran a nosotros⁴. Y eso me hace reflexionar que tal vez es tan fuerte la atracción entre persona y objeto que esa potencia, a través de la experiencia, va modelando nuestra propia identidad y construyendo la percepción de la realidad. Pero personalmente es probable que busque también entender mi realidad mediante mi trabajo o a través de la historia de los demás.

Por otro lado, he querido entrelazar mi historia con la del narrador, porque me he dado cuenta de que mi historia es el enlace entre la historia del retratado y su retrato. Mi padre, por ejemplo, lleva una selección genética de abejas desde hace casi 40 años, es por eso por lo que las abejas me han visto crecer, me han visto reír, llorar y han sido parte de mi vida y la de mi familia, simplemente no me imagino mi historia sin ellas y por eso he querido incluirlas en este proceso de creación-investigación, por todo lo que significan para mí.

*Fig. 2
Tallado sobre cera / acrílico
2021*



⁴Shaday Larios, charla virtual por zoom titulada: "Los Objetos", organizado por MUTA colectivo de arte, 14 de noviembre de 2021.

La idea de hacer este proyecto artístico surge al recordar cuando acompañaba de niña a mi papá a su trabajo, de esas ganas de ver a mis padres en pandemia y añorar mi infancia, época en la que las preocupaciones eran distintas. Entre esos recuerdos surgió el olor a madera quemada que salía del ahumador, un aparato que sirve para mantener tranquilas a las abejas a través del humo.

Recuerdo a mi papá colocando aserrín en el orificio y prendiéndolo con cerillos al mismo tiempo que hacía movimientos en el aparato para que entrara aire, la madera prendiera y produjera mucho humo. Rememoro lo entretenido que era observar cómo el humo creaba figuras a la hora de esparcirse en el aire. El olor me transporta a muchos momentos de mi vida y ahí comencé a cuestionarme de qué manera podría incluir mi historia, mi familia, a las abejas en este proyecto, es decir, deseaba encontrar una forma de integrarme a estos retratos, de realizar una simbiosis de mi historia y la del retratado, asimismo obtener como resultado un retrato que a su vez fuera mi autorretrato.

Las abejas, a través de un líquido generado por sus glándulas cereras, producen placas de cera que brotan de su tórax. La manera en que trabajan la cera o construyen sus panales en un medio natural es generalmente de una forma plana, y por ello nació la pregunta, ¿qué pasaría si intentaba hacer que las abejas trabajaran en la forma que yo quisiera, es decir, sobre los objetos que yo había seleccionado? En un principio surgieron muchas dudas que solo podrían ser aclaradas en el trabajo de campo y con el tiempo.

Para poder introducir los objetos y lograr que las abejas los trabajaran con cera varios elementos debían estar a nuestro favor: un clima propicio, una temperatura adecuada, temporada de floración, cada una de las colmenas fuertes con una buena población y, sobre todo, que las abejas estuvieran saludables. Pero otro factor, aún más importante, era que los contagios por COVID bajaran para poder volver a acompañar a mi padre sin miedo a contagiarlo y que yo misma fuera el motivo de su enfermedad. Fueron meses esperando y trabajando para que todos los factores estuvieran a nuestro favor, hasta que decidí realizar las primeras pruebas en las colmenas.

Después de años regresé con mi padre al campo, durante todo el trayecto brotaban recuerdos sin cesar: picnics con mi familia, cómo pude olvidar lo mucho que le gustan a las abejas los áboles de flores blancas, los cazahuates del monte que resaltan por su color en las montañas; las veces que fuimos al río que estaba cerca de uno de los apiarios, donde las abejas toman agua; pero principalmente, una vez más, el olfato me trajo recuerdos y sensaciones: el olor a campo, a fresco, a puro, a libertad, ese olor que me hace conectar con todo lo que se encuentra a mi alrededor.

Cuatro semanas después de la introducción de los objetos decidimos regresar y mis preguntas tuvieron algunas respuestas. Para mi sorpresa las abejas trabajaron bajo formas irregulares, no planas, siguiendo el patrón que yo establecí. Sin embargo, el trabajo no fue uniforme como lo es en un panal trabajado en un bastidor o de forma natural en un enjambre, la cera fue modelada irregularmente y se concluyó

que esto pudo haber sido por dos factores: el primero, pudo haber repercutido la forma del objeto y; el segundo, que las abejas pudieron haber retirado cera a fin de utilizarla para otros objetivos dentro de la colmena, como puede ser tapar ranuras para no recibir intrusos o pillaje dentro de ella. Pero estas “imperfecciones” hicieron de la pieza algo único, como lo sería un retrato espontáneo, un retrato honesto que capta la gestualidad de un momento y lo hace irrepetible.

Cuando se retiraron los objetos de la colmena me di cuenta de que la fragilidad de la pieza imposibilitaba su transporte y exhibición, además las abejas ya comenzaban a introducir polen y miel en las celdas, lo cual implicaba un obstáculo más por la limpieza tan meticulosa que se necesitaría para que otros insectos, como las hormigas, no comenzaran a invadir la pieza. Un último obstáculo que tenía que ser resuelto fue que, cuando quise encapsular los objetos con el mismo sistema para encapsular la cera de los bocetos, se introdujo la pieza de cerámica con el panal dentro de una cubeta en donde se colocó resina epóxica; desafortunadamente, el producto derritió la cera, y la miel y el polen que no fueron retirados con éxito de las celdas se derritieron y flotaron a la superficie de la resina manchando todo el material y obstaculizando la vista de la pieza.



Fig. 3. Dos semanas de colaboración con las abejas



Fig. 4. Tres semanas de colaboración con las abejas

Algunos objetos se destruyeron y por ello habría que cambiar todo el proceso de encapsulado para esta etapa del proyecto. La importancia del registro en esta investigación fue muy significativa debido a que sin él difícilmente se hubiera logrado llegar a un buen resultado. Cuando se volvieron a introducir nuevas piezas a las colmenas se decidió dejarlas por un tiempo menor para evitar la introducción de alimento al panal y se replicó el proceso de encapsulación, el cual fue exitoso en todas las piezas logrando así una fácil manipulación y transportación de estas.



Fig. 7. Auto-retrato 1, 2, 3, panal de abeja sobre cerámica. 2021.



Fig. 6. Objeto recién retirado de la colmena.



Fig. 5. Cuatro semanas de colaboración con las abejas



Fig.8. Auto-retrato 1, panal de abeja sobre cerámica. 2021.



Fig. 9. Auto-retrato 4, panal de abeja sobre cerámica. 2021.

Conclusión

Cuando se retiraron los objetos de la colmena me di cuenta de que la fragilidad de la pieza imposibilitaba su transporte y exhibición, además las abejas ya comenzaban a introducir polen y miel en las celdas, lo cual implicaba un obstáculo más por la limpieza tan meticulosa que se necesitaría para que otros insectos, como las hormigas, no comenzaran a invadir la pieza. Un último obstáculo que tenía que ser resuelto fue que, cuando quise encapsular los objetos con el mismo sistema para encapsular la cera de los bocetos, se introdujo la pieza de cerámica con el panal dentro de una cubeta en donde se colocó resina epoxica; desafortunadamente, el producto derritió la cera, y la miel y el polen que no fueron retirados con éxito de las celdas se derritieron y flotaron a la superficie de la resina manchando todo el material y obstaculizando la vista de la pieza. Algunos objetos se destruyeron y por ello habría que cambiar todo el proceso de encapsulado para esta etapa del proyecto. La importancia del registro en esta investigación fue muy significativa debido a que sin él difícilmente se hubiera logrado llegar a un buen resultado. Cuando se volvieron a introducir nuevas piezas a las colmenas se decidió dejarlas por un tiempo menor para evitar la introducción de alimento al panal y se replicó el proceso de encapsulación, el cual fue exitoso en todas las piezas logrando así una fácil manipulación y transportación de estas.

Fuentes consultadas

Vega, Cecilia. "Orígenes del Fotomatón 1888-1929", *Revista General de Información y Documentación* Vol. 24-2 (2014): 333, <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/47403>.

Valenzuela, César. "Concepto Piagetano de Identidad en el proceso de Psicoterapia" (Universidad de Chile, 2012), 75-76, https://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2012/cs-valenzuela_c/pdfAmont/cs-valenzuela_c.pdf

Maillard, Chantal. *La Baba del Caracol*. Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2014.

Rodríguez, José Luis. "Trastorno de identidad" (Universidad de las Américas UDLAP, 1989), capítulo 1, <http://repositorio.udlap.mx/xmlui/handle/123456789/8056?show=full>.

Larios, Shaday. charla virtual por zoom titulada: "Los Objetos", organizado por MUTA colectivo de arte, 14 de noviembre de 2021.

Pasos hacia la escucha

El cultivo de las ideas mediante la escritura y la conversación conmigo misma

Natalia Chaves Bandeira



Este ensayo es parte de mi disertación de maestría, abordando los conflictos relacionados con la escritura en la investigación en arte observados como bastante significativos en los estudiantes en mi experiencia como docente e investigadora en el Laboratorio de Iniciación a la Investigación Temprana (LITI) de la División de Investigación de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. El escrito presenta la forma como yo emprendo la creación y la escritura en la investigación.

Palabras clave: Escritura, escucha, investigación en arte, docencia, radioarte

La persecución del sonido que he emprendido los últimos años a través de mi experiencia laboral, de la investigación y de distintos aprendizajes, me llevó a una respuesta muy simple: la escucha.¹

Es domingo, todos duermen en la vecindad, suena la paz. Yo digito este texto y me doy cuenta de que tengo unos veinte minutos escribiendo y trabajando en la computadora con los audífonos puestos sin que haya ningún sonido para escuchar a través de ellos.²

La escritura siempre está acompañada de una escucha para mí, frecuentemente, al escribir, me detengo a subrayar un momento en el que hay un evento sonoro ocurriendo alrededor. A veces, el sonido es una señal, un aviso (por ejemplo, mi

“roomie” se levantó. Es porque se oye el sonido de la regadera del baño que está a un lado del cuarto en donde escribo) o puede ser un ruido que forma parte del paisaje (la conversación de dos personas en el departamento al lado, no sé de qué hablan, porque los escucho con la atención que se otorga a un ruido familiar y cotidiano). A veces, el exterior es tan estridente que invade mis pensamientos y me funciona más escribir escuchando alguna canción, frecuentemente sin voz; sin palabras. También la escritura acompaña a la escucha, porque frecuentemente escribo sobre lo que oigo. Sobre todo si no estoy grabando.³ Asimismo, se acompañan las dos, escucha y escritura, al momento de preparar un guion para radio. La escritura de un guion es bastante específica, está llena de códigos que serán descifrados sonoramente al momento de la grabación o la transmisión. Yo he aprendido sobre hacer radio, haciéndolo con personas más experimentadas, que me han regalado “clases cotidianas” en el día a día radiofónico, ya sea comentando e instruyéndome o disponiendo el espacio, los cables, los micrófonos y permitiéndome experimentar.

El guion es el núcleo formal del programa, en donde está todo lo necesario para que no se vacíe de contenido y una no pierda a su radioescucha que estaba atenta. Como cuando se es profesora y se titubea, los estudiantes cambian a otra estación. Sin embargo, lo que pasa con la escritura del guion es que, al prever lo que va a suceder, se pueden aprovechar las sorpresas y las

¹ <https://soundcloud.com/radioididocio/sets/radio-ido-ido-cio>

² troche de mi diario.

³ El acto de grabar permite una libertad de escucha creativa y despreocupada, porque la grabación asegura una segunda, tercera o más escuchas.

dudas de manera más sofisticada y aprender a improvisar, porque siempre se sabe lo que sigue después de la improvisación. Se regresa a las notas básicas y hay una partitura lista para seguir siendo acompañada. A veces, cuando se puede sentir una cómoda con el acto de improvisar, esta suele ser la parte que disfruta más el público; las estudiantes. En los apuntes de lo que oigo, tengo guardado un momento en el aula, en el que yo era estudiante. Era final de semestre y el profesor quería pedirnos una retroalimentación sobre sus clases. Él era muy organizado y cada lectura que hacíamos, la tenía ubicada en una lista de textos, en una plataforma en línea, en la cual podríamos descargarlos. Los textos venían numerados. El tema de las lecturas fue muy comentado, a muchos estudiantes les gustó la selección de textos que había realizado el profesor. Percibí que también a mí me gustaban; sin embargo, los que tuvieron una importancia mayor fueron los textos que no estaban numerados. Los textos no numerados eran parte de algo que se nombraba “extra” en la organización del profesor. Al percibir eso, hice una relación directa con las lecturas de tesis de licenciatura⁴ y también con muchas publicaciones en las que se encuentran frecuentemente las obras artísticas y las imágenes al final del documento, en los anexos. Palabras como “extra” y “anexo” incluyen una idea de complemento. Una idea de que “no es eso, pero también lo es” o “eso

también puede ayudar a entender”. El profesor, al seleccionar textos y catalogarlos entre lectura y extras, puede haber dado un lugar de improvisación a los extras: como se menciona arriba, un escape del guion. Estas actividades que, a pesar de que tienen una estructura y una preparación, requieren de enfrentarse con lo inesperado, tienen cierta soltura. Los extras, los anexos, los complementos, ganaron un lugar especial en este proyecto, porque en la vida, se ha delegado al arte a este espacio. Al ser así la obra artística (o la creación), ello implica que en el proyecto de titulación en Maestría en Docencia en Arte, el resultado de la investigación sobre arte —ya sea conciliada con la educación o con otras áreas— no puede comprenderse en una visión de que la creación sea parte de los extras de la investigación, al contrario, es el núcleo central. La escritura es y fue, a lo largo de la historia, un recurso artístico. A través de diarios, libros de artista, cuadernos de escritos, cartas, las artistas han plasmado ideas para compartir o para registrar procesos. Cultivando ideas tal como se cultivan las plantas - regando, olvidándose, salvando de plagas, contemplando la muerte o el nacimiento de un nuevo codito - la palabra ha dado a la creación un lugar en el cual es posible fermentar el pensamiento artístico que, al desarrollarse en sonido, imagen, olor, cuerpo, etc., ha tenido retroalimentación mediante el acto de escribir. Por eso escribimos.⁵

Fuentes consultadas

Las y los estudiantes del seminario del Laboratorio de Iniciación a la Investigación Temprana (LITI) y mis colegas y profesoras y profesores de la maestría en Docencia en Artes y Diseño del Posgrado en Artes y Diseño (PAD) de la UNAM.

Lambert, Leandra. (2013). Ouvir na pele o terceiro som. In Revista Valise (Vol. 3, 5., pp.205-220). Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS.

⁴Para esta investigación se realizó la lectura de tesis de los últimos diez años del Instituto de Artes de la UFRGS (Brasil) y la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM con el fin de entender en qué palabras y acciones coincidimos los investigadores de arte al realizar un trabajo de investigación.

⁵Lambert, Leandra. (2013). Ouvir na pele o terceiro som. In Revista Valise (Vol. 3, 5., pp.205-220). Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS.

La primera mujer en la luna

Ciencia espacial contada a través de

una narrativa transmedia con realidad extendida (XR)

A. Alejandra Peña Ríos



La Administración Nacional de la Aeronáutica y el Espacio (NASA, por sus siglas en inglés) planea inaugurar este año (2022) el proyecto Artemis, cuyo objetivo es, a grandes rasgos, crear bases permanentes en la Luna para investigar y documentar la vida en el entorno espacial y con dicha información enviar a futuro la primera misión tripulada a Marte. Ahora bien, como estrategia de comunicación para dicho proyecto, la NASA optó por desarrollar una narrativa transmedia¹, en torno a la novela gráfica titulada “La primera mujer, una promesa de la NASA para la humanidad”, cuyo primer tomo “Del sueño a la realidad” (Gann, B. y List, S., 2020)² relata la travesía de una astronauta afrolatina llamada Callie Rodríguez, quien se convierte en la primera científica en caminar sobre la Luna.

Palabras clave: Narrativa transmedia, novela gráfica interactiva, realidad aumentada, realidad virtual, exploración de la luna.

Llevar a la primera mujer y a la primera persona de color a la Luna es el propósito que la NASA anuncia con mayor algarabía, justificándose quizás desde un aspecto emocional, pues en la novela gráfica se relata la historia de vida de la

astronauta ficticia *Callie Rodríguez*, quien forma parte de un grupo social minoritario, la comunidad afrolatina en Estados Unidos. Por otra parte, la novela busca honrar a mujeres reales que, de una u otra manera fueron pioneras silenciosas en la investigación espacial; por ejemplo, *Valentina Tereshkova*³ o *Ellen Ochoa*⁴, entre otras (*NASA Artemis, S.F.*).

Recordemos que la primera vez que la especie humana pisó la Luna fue en 1969, ocasión en la que el astronauta *Neil Armstrong* pronunció su frase célebre: “*Es un pequeño paso para el hombre, pero un gran salto para la humanidad*”, que millones de personas alrededor del mundo atestiguaron en directo a través del televisor; después de él, once hombres más han caminado sobre la superficie lunar en misiones diversas, todas pertenecientes al proyecto denominado *Apollo*⁵.

Cabe mencionar que en la mitología griega, *Artemis* era la Diosa de la caza, entre otras cosas y en algún momento de sincretismo mitológico se le relaciona con la Luna; por otra parte se menciona que era hermana gemela del Dios *Apollo*, de ahí deviene el nombre de la misión actual, sin embargo de acuerdo con la mitología, la Diosa nació primero, e incluso ayudó a su madre a dar a luz a su hermano.

¹ Una narrativa transmedia es una historia que puede ser relatada en fragmentos a través de medios diversos; dicha característica la transforma en una experiencia altamente interactiva.

² El primer tomo de la novela gráfica consta de cuarenta y cuatro páginas y puede consultarse en la página Web NASA’s First Woman (S.F.) y en la aplicación móvil NASA’s First Woman (2022).

³ La primera mujer en el espacio (NASA’s First Woman, S.F.).

⁴ La primera mujer latina en el espacio, Ibid.

⁵ NASA Science (2021). Who Has Walked on the Moon?, NASA Solar System Exploration.



Figura 1. Insignia de la misión Artemis I. La figura central es una flecha denotando el lanzamiento espacial. Del lado derecho, un semicírculo gris representa la Luna, sin embargo se encuentra casi a la misma altura de la punta de la flecha,

⁶ NASA Artemis. (S.F.).

⁷ Ibid.

⁸ De acuerdo con la historia, RT es llamado así en honor a Arturo, padre de Callie, “en inglés, RT se pronuncia Artie, que es un diminutivo de Arturo” (Gann, B. y List, S. 2020). Sin embargo también podría hacer referencia al nombre de la misión: Artemis.

⁹ La inteligencia artificial es el intento de imitar la inteligencia humana usando un medio artificial.

¹⁰ Es decir, realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV).

¹¹ La realidad aumentada basada en la Web (WebAR), es una tecnología que permite acceder a contenido de RA en una página Web, a través de un dispositivo móvil.

Ahora bien, respecto al proyecto Artemis, actualmente está dividido en tres fases; la primera, “Artemis I” (Figura 1) está planeada como “un vuelo de prueba no tripulado del Sistema de Lanzamiento Espacial (Space Launch System) y la nave espacial Orión (Orion Spacecraft) alrededor de la Luna”⁶. Al momento en que se escribió este ensayo (12 de septiembre de 2022), han habido dos intentos de lanzamiento del cohete, ambos frustrados por razones diversas.

revelando que la misión apunta más allá de la Luna. La figura sinusoidal roja que atraviesa la figura, representa la trayectoria del lanzamiento y por medio del color alude al planeta Marte; por otra parte al interactuar con la figura central, se forma la letra A, refiriéndose al nombre de la misión.

Abajo, la figura semicircular azul representa nuestro planeta; dicha forma crece y decrece simbolizando los constantes viajes entre el planeta y su satélite⁷.

En la ficción, Callie ya se encuentra trabajando en un hábitat de la misión Artemis sobre la superficie lunar, acompañada por su robot RT⁸ dotado con inteligencia artificial⁹, quien trae a colación la historia de vida de Callie, al preguntar sobre su propia existencia. A partir de dicha narrativa en la novela gráfica surge la posibilidad de acceder al contenido adicional relacionado a la misión, a través de medios digitales diversos.

Un ejemplo de ello son los códigos QR colocados en ciertas páginas de la novela, que al ser escaneados por un dispositivo móvil, redirigen a videos sobre los temas aludidos (Figura 2). Ahora bien, si el escaneo se realiza sobre la versión impresa o digital (en una tableta) y no sobre el archivo PDF, también se muestran iconos indicativos de contenido disponible de realidad extendida (XR)¹⁰, alojado en un entorno WebAR¹¹.

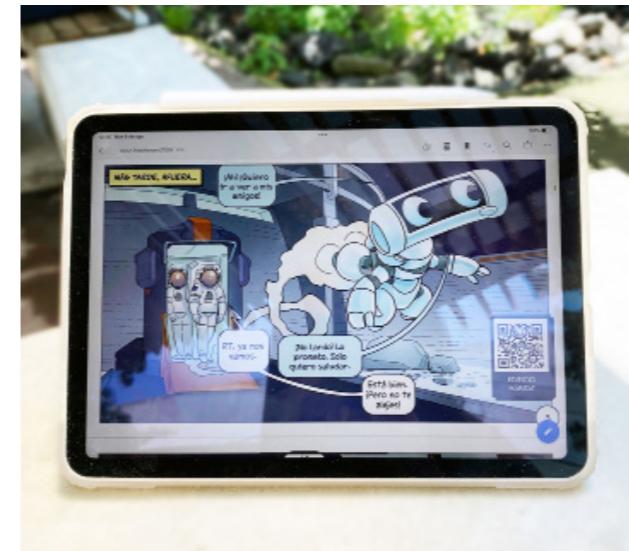


Figura 2. El código QR redirige al video sobre el proyecto de Construcción Aditiva con Ubicación Móvil que tiene por objetivo “imprimir hábitats en 3D utilizando materiales in situ”¹².

Otro recurso de la estrategia transmedia es la aplicación móvil (app)¹³, que contiene otros videos explicativos sobre tecnologías que se utilizarán en la Luna¹⁴, además de la novela en audio y más experiencias de realidad extendida (XR), en las que se muestran algunos objetos tridimensionales de realidad aumentada (RA)¹⁵ y entornos de dimensiones reales de realidad virtual (RV)¹⁶, que los astronautas utilizarán para “mantener la vida en la Luna”¹⁷.

Algunos ejemplos de los objetos tridimensionales de RA son los trajes espaciales (Figura 3) y los

cohetes que utilizarán los cosmonautas en las misiones (Figuras 4 y 5). Por su parte, las naves pueden convertirse en experiencias de RV, pues la app permite “introducirse” para explorarlas en primera persona, como se muestra en los videos.

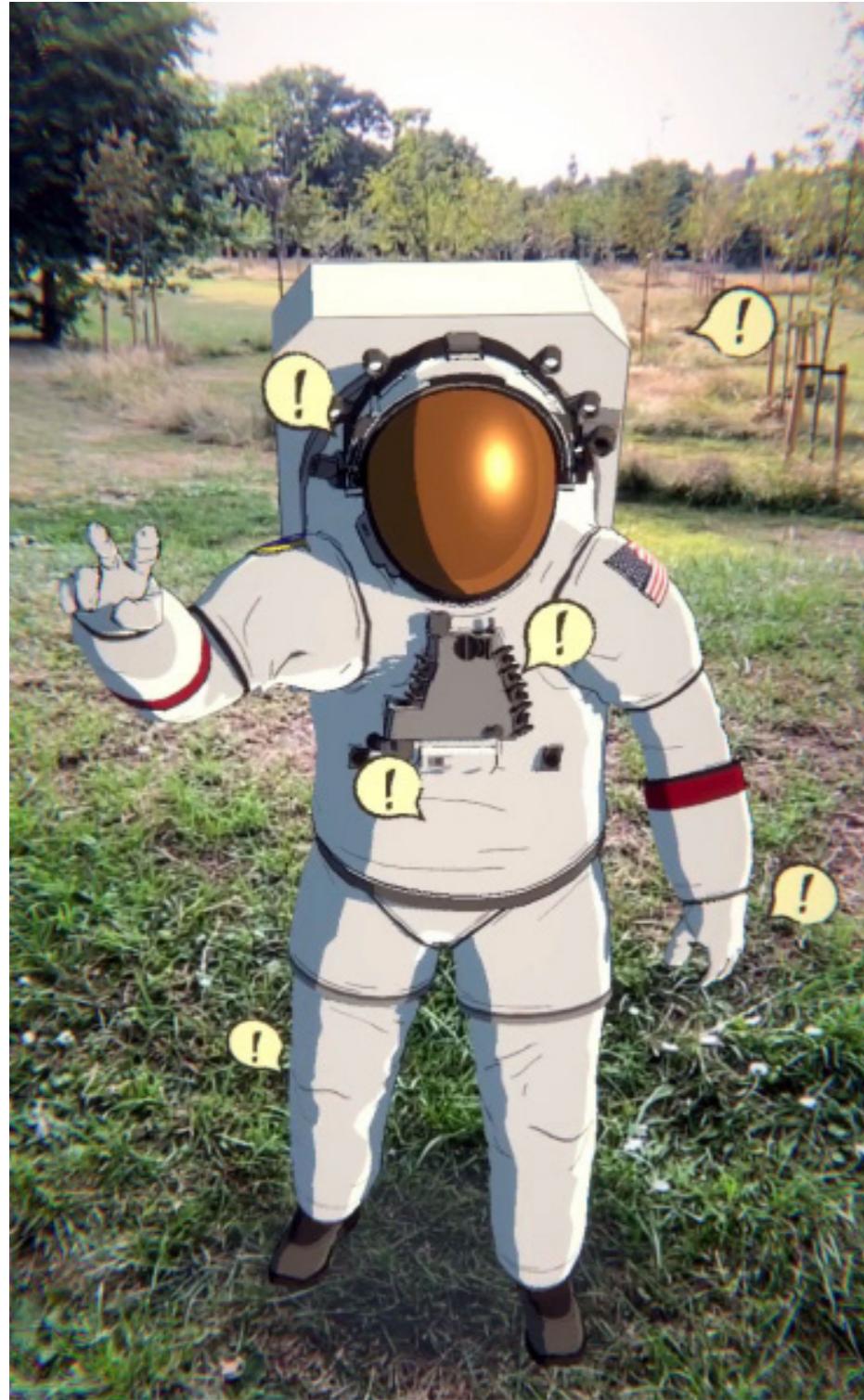


Figura 3. Astronauta visto a través de RA.

Todos los objetos tridimensionales contienen información extra, disponible a través de los ‘globos de texto’. (Peña Ríos, A.A. [Azul Cómico, a]).

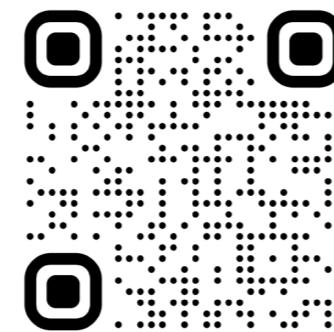


Figura 4. Sistema de Lanzamiento Espacial (Space Launch System), descrito por la NASA como “el único vehículo de lanzamiento capaz de mandar a Orión¹⁸, astronautas y suministros en un solo viaje”¹⁹. (Peña Ríos, A.A. [Azul Cómico, b]).

¹⁸ Nave que llevará a los astronautas de la Tierra a la órbita lunar y viceversa (*NASA Artemis (S.F.)*).

¹⁹ NASA. (2022). *NASA's First Woman* (0.4.6) [Aplicación móvil].

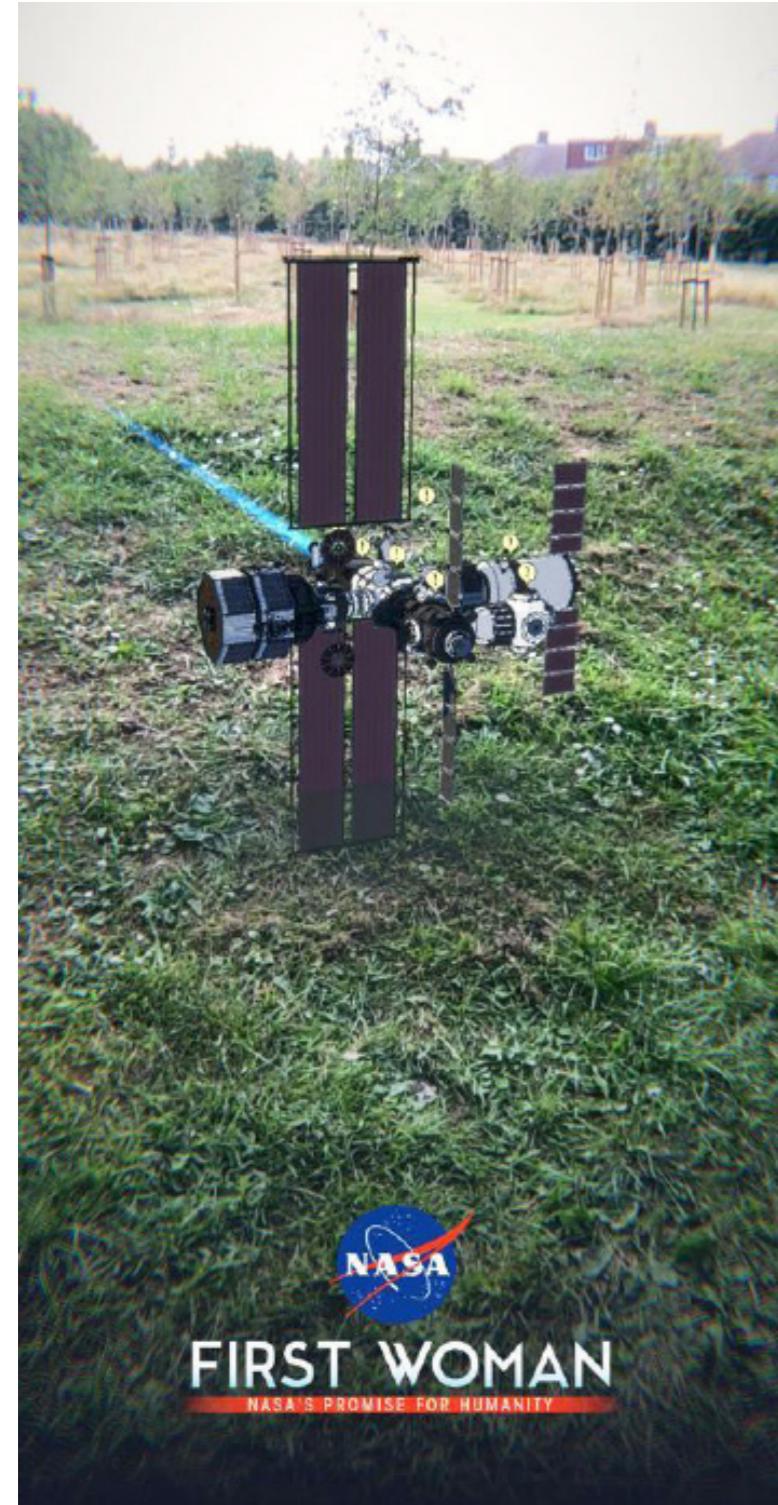


Figura 5. Puesto de Avanzada Lunar Exterior (Lunar Outpost Exterior), nave que proveerá vivienda y lugar de trabajo para los cosmonautas²⁰. (Peña Ríos, A.A. [Azul Cósmico, c]).



Conclusión

En inglés es común utilizar la frase “no es ciencia espacial” (“it’s not rocket science”) para referirse a un tema sencillo, que no requiere esfuerzo; pero en este caso sí se aborda ciencia espacial dirigida a un público no experto en la materia. En ese sentido, la información es vasta y complicada de entender, al menos para los novatos en la materia, por ello considero un acierto el uso de una estrategia transmedia, que fragmenta información compleja en medios audiovisuales diversos.

Ahora bien, el uso de medios inmersivos como la realidad aumentada y virtual coadyuvan al proceso cognitivo al posibilitar la experiencia en primera persona, de una manera interactiva. Por otra parte, la narrativa

de la novela gráfica representa valores dignos de resaltar, como el esfuerzo, la creatividad y la resiliencia, al relatar el camino de una persona que gracias a dichas habilidades y al apoyo de su círculo social cercano, logra consolidar sus sueños, con el potencial de convertirse en una fuente de inspiración para nuevas generaciones.

Sin embargo, aunque la estrategia es acertada en relación a los aspectos mencionados, es preciso señalar que no es perfecta, pues aún hay conceptos redactados de manera confusa; por otra parte a pesar de que el proyecto intenta promover la inclusión racial y cultural, todos los contenidos, a excepción de la novela gráfica, están disponibles sólo en inglés.

²⁰ Ibid.

Fuentes consultadas

Gann, B. y List, S. (2020). NASA, La Primera Mujer, Una Promesa de La NASA Para La Humanidad. Tomo No 1: Del Sueño a La Realidad. Consultado el 7 de julio de 2022. Recuperado de <https://www.nasa.gov/specials/calliefirst/>.

Interaction Design Foundation (S.F.). What Is Augmented Reality?. Consultado el 19 de agosto de 2022. Recuperado de <https://www.interaction-design.org/literature/topics/augmented-reality>.

NASA (2022). NASA's First Woman (0.4.6), [Aplicación móvil]. App Store. <https://apps.apple.com/us/app/nasas-first-woman/id1574700198>.

NASA Artemis (S.F.). NASA. Consultado el 19 de agosto de 2022. Recuperado de <https://www.nasa.gov/specials/artemis/>.

NASA's First Woman (S.F.). NASA. Consultado el 19 de agosto de 2022. Recuperado de <https://www.nasa.gov/specials/calliefirst/>.

NASA Science (2021). Who Has Walked on the Moon?, NASA Solar System Exploration. Consultado el 6 de julio de 2022. Recuperado de <https://solarsystem.nasa.gov/news/890/who-has-walked-on-the-moon/>.

NASA. [NASA 360, a]. 19 de octubre de 2021. Caras de la tecnología: Conoce a Mallory Johnston [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=t3ATJi3ayXI>.

NASA. [NASA 360, b]. 21 de junio de 2021. Gateway - Photography in Space [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nz191Z6a3wk>.

NASA. [NASA 360, c]. 21 de junio de 2021. Lunar/Crater Surface - Lunar Terrain Vehicle [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R8pyqLvpPLw>.

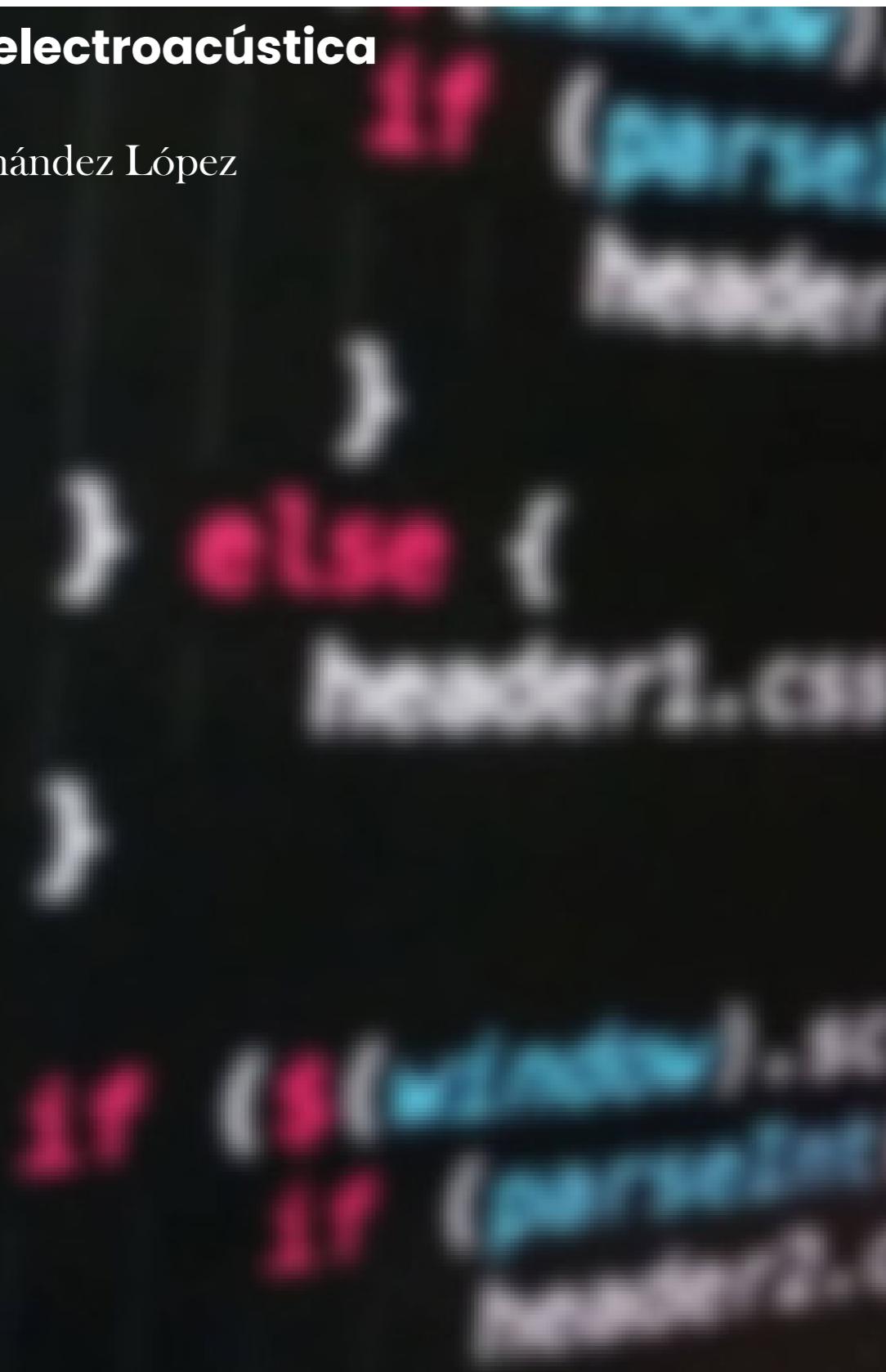
Peña Rios, A.A. [Azul Cómico, a]. 26 de agosto de 2022. First Woman (app) NASA. Astronauta de Realidad Aumentada [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/3moY3E8V1yQ>

Peña Rios, A.A. [Azul Cómico, b]. 26 de agosto de 2022. First Woman (app) NASA. Sistema de Lanzamiento Espacial de realidad extendida (XR) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/qvRstn1SNmg>

Peña Rios, A.A. [Azul Cómico, c]. 26 de agosto de 2022. First Woman (app) NASA. Puesto de Avanzada Lunar Exterior de realidad extendida (XR) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/RV3zqnPyjQw>

Aplicaciones de Machine Learning en la composición de música electroacústica

Elliot Yair Hernández López



Composición Automatizada de Música Electroacústica (*CAME*), es un proyecto de investigación el cual tiene como objetivo principal desarrollar un método computacional basado en métodos de Aprendizaje Máquina (*Machine Learning*) y técnicas de Extracción de Información Musical (*Music Information Retrieval - MIR*), que es capaz de clasificar sonidos basándose en un algoritmo de aprendizaje no supervisado y, en conjunto con softwares como *SuperCollider* y *Ableton*, es capaz de generar motivos, texturas, gestos y microestructuras sonoras para la composición de música electroacústica. En este ensayo divulgativo se expondrá la exploración y la aplicación de la inteligencia artificial en conjunto con técnicas de extracción de información musical como herramienta de creación o composición de la música electroacústica, aunque, también expandible a distintos campos del diseño sonoro.

Palabras clave: Método computacional, Inteligencia Artificial, Machine Learning, composición, música electroacústica.

En el presente ensayo se hablará sobre el método computacional *CAME* (Composición Automatizada de Música Electroacústica), desarrollado en *Python* por el autor de este escrito. *CAME* tiene como objetivo principal hacer que la computadora genere, de forma automatizada motivos, texturas, gestos y microestructuras sonoras.

Este ensayo se abordará desde una perspectiva divulgativa; Se hablará sobre los procesos

tecnológicos para el desarrollo de este método computacional como una herramienta enfocada al ámbito sonoro, específicamente para la composición de música electroacústica, aunque no es exclusivo de este campo, también tiene aplicaciones para el diseño sonoro en general.

El método computacional del qué se hablará a continuación hace uso de métodos de aprendizaje no supervisado, que en conjunto con técnicas de Extracción de Información Musical (*Music Information Retrieval - MIR*), describen y clasifican automáticamente los sonidos tomados de una base de datos, basándose en los valores de la información musical haciendo uso de un algoritmo de Aprendizaje de Máquina (*Machine Learning*). Para que, estos archivos de sonido sean usados para las composiciones finales.

El contenido será presentado mediante definiciones técnicas, al igual que por sus distintos procesos para el desarrollo del método computacional. Esto con el fin de que la lectura sea lo más ligera posible para los lectores y también para que tengan una mayor comprensión sobre los distintos temas que se abordarán a lo largo del ensayo.

Actualmente, la Inteligencia Artificial (IA) es una ciencia utilizada en muchos campos de conocimiento. Esta ciencia se puede dividir en dos categorías principales: la IA débil y la IA fuerte.

A grandes rasgos la IA débil es aquella que está entrenada y enfocada para realizar tareas específicas. Este tipo de IA es la que conocemos y usamos a día de hoy. Esta IA permite tecnologías robustas como *Alexa*, *Siri*, *Watson*, *Bixby*, los vehículos autónomos, entre otros.

¹ La inteligencia artificial es la ciencia y la ingeniería que consiste en crear máquinas inteligentes, especialmente programas informáticos inteligentes. (McCarthy, 2007)

Por otro lado, la IA fuerte es aquella que se puede definir como “una forma teórica de IA donde una máquina tendría una inteligencia igual a la de los humanos; tendría una conciencia consciente de sí misma que tiene la capacidad de resolver problemas, aprender y planificar para el futuro [...] La Super Inteligencia Artificial (*ASI*), también conocida como superinteligencia, superaría la inteligencia y la capacidad del cerebro humano.” (*International Business Machines Corporation [IBM]*, 2020).

El uso de la IA en el campo artístico ha ido en incremento durante los últimos años, y no es para nada sorprendente ya que esta ciencia tiene un potencial bastante claro, que en conjunto con la creatividad humana pueden resultar herramientas u objetos artísticos muy interesantes.

En este caso, el enfoque que se le dará a este escrito será en el ámbito sonoro y en la invención de software con IA. Para esto, se usará como ejemplo el método computacional *CAME*, el cual es resultado de un proyecto de investigación desarrollado por el autor de este escrito.

La intención principal de *CAME* es ser una herramienta abierta a cualquier persona que quiera usarla para clasificar una base de sonidos con técnicas de MIR² y de Aprendizaje de Máquina³.

Su funcionamiento básico se basa en dos etapas:

La primera, la parte de Extracción de Información Musical, se hace uso de los siguientes descriptores de audio: RMS⁴, ZCR⁵ y Centroide Espectral⁶.

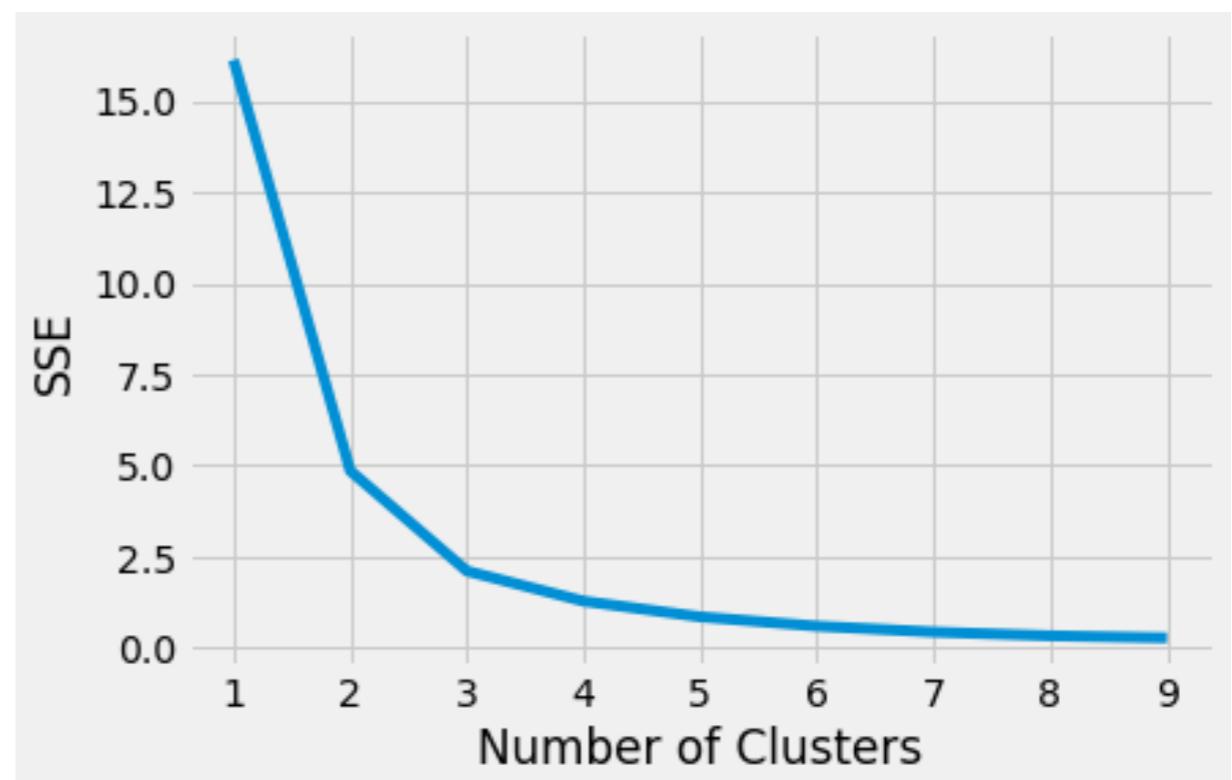
Con estos descriptores de audio, la información musical de los sonidos es almacenada en una base de datos de archivos CSV, posteriormente, a los archivos se les aplica cálculos de estadística como la media y la desviación estándar con el fin de reducir la variación de los valores extraídos.

Esta base de datos pasa a ser el conjunto de entrenamiento o los datos de entrada para el algoritmo de aprendizaje no supervisado; Este tipo de algoritmo tiene como objetivo encontrar patrones en los datos para organizarlos de alguna manera.

Para la segunda etapa, el algoritmo usado es K-Means o K-Medios, el cual es un algoritmo de clasificación no supervisada (clusterización) que agrupa objetos en [K] grupos basándose en sus características. El agrupamiento se realiza minimizando la suma de distancias entre cada objeto y el centroide de su grupo o clúster (Galiano & García, s. f.).

Para el entrenamiento con el algoritmo de K-Medios se utiliza el método del codo o “Elbow Method”, el cual es un método muy conocido para determinar el valor óptimo de clústers a usar. Para conocer el número adecuado de clústers se tiene que ver la gráfica resultante y donde se empiece a notar una curva o un “codo” es el número aproximado de clústers óptimos a usar. (Véase figura 1)

Una vez hecho esto, ya se puede empezar con la clasificación, puesto que ya tenemos los valores adecuados de los clústers [K]. Como resultado sale una gráfica donde se pueden observar los clústers. A muy grandes rasgos, cada punto o bolita de color es un sonido, en el caso de la figura 2, el algoritmo de aprendizaje de maquina se realizó con información musical extraída de 1555 sonidos, por ende, el total de puntos son 1555 y cada grupo o clúster está representado con un color diferente, debido a que cada color representa un grupo donde los sonidos son similares, basándose en el RMS, ZCR y el Centroide Espectral de cada sonido. (Véase figura 2)



² Se puede definir como un área de investigación multidisciplinaria dedicada a la extracción de información musical que incluye elementos de las disciplinas de la musicología, el aprendizaje máquina, el procesamiento de señales, ciencias cognitivas, ciencias de la computación, entre otros. (Vallverdu y Casacuberta, 2011)

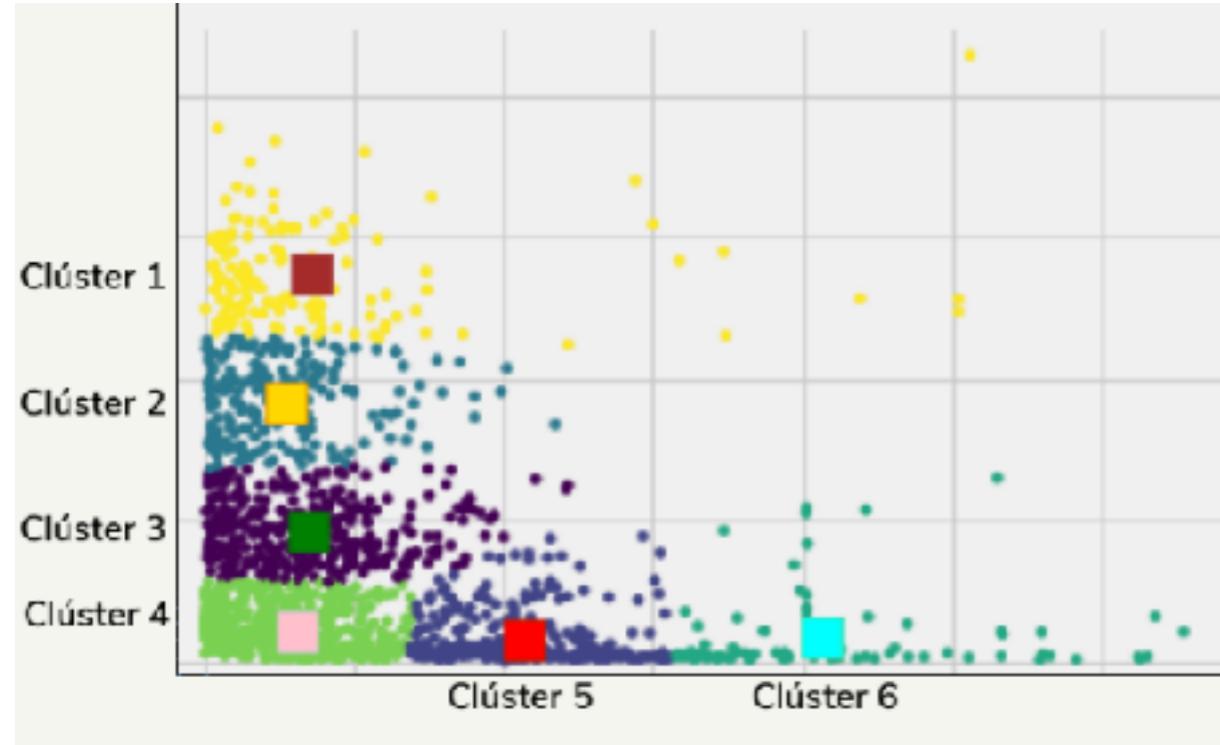
³ Es una disciplina del campo de la inteligencia artificial que, a través de algoritmos, dota a los ordenadores de la capacidad de identificar patrones en datos masivos para hacer predicciones. (Iberdrola, 2019)

⁴ La energía o RMS de una señal corresponde a la magnitud total de la señal / Root Medium Square RMS (media cuadrática) es la medida estadística de la magnitud de una cantidad variable.

⁵ Es una medida ponderada del número de veces que la señal cambia de signo en un fotograma, dicho de otro modo, el ZCR es la tasa a la que una señal cambia su valor de positivo a cero a negativo y viceversa.

⁶ El centroide espectral es una medida utilizada en el procesamiento de señales digitales para caracterizar un espectro. Indica dónde se encuentra el centro de masa del espectro.

Figura 1. Gráfica resultante del *método del codo*.

Figura 2. Gráfica de clústeres ($k = 6$)

Posteriormente, *CAME* interpreta el array o la matriz de datos resultante para copiar y almacenar los sonidos similares en carpetas etiquetadas de acuerdo al número de clústeres utilizados en el algoritmo. Por último, como prueba de funcionamiento de *CAME*, se realizaron dos pruebas diferentes en *SuperCollider* y en *Ableton Live 10*.

En la primera prueba se utilizó el software *SuperCollider* se usó la ecuación logística para la creación de las composiciones algorítmicas usando los sonidos etiquetados. Esta ecuación tiene un comportamiento caótico dependiendo de los valores de la condición inicial y el parámetro de control. En este caso

específico, las condiciones utilizadas para la composición fueron:

$$x = 0.6$$

$$r = 3.9$$

Se iteró esta función 200 veces, donde las iteraciones es el tamaño de la órbita de la ecuación. Después, los valores obtenidos se escalaron y se convirtieron en un flujo de dato continuo para controlar los parámetros de las características del sonido como el ataque, la duración, el paneo, el sostenimiento, la amplitud, entre otros.

Finalmente, se creó una secuencia de tipo *Pbind* donde se encuentran todos los parámetros a controlar junto con todas las carpetas de los sonidos etiquetados para que, cuando se ejecute esta secuencia, los sonidos sean modificados en tiempo real basándose en los datos escalados. De esta forma, los sonidos se detonan y se transforman generando una composición automatizada.

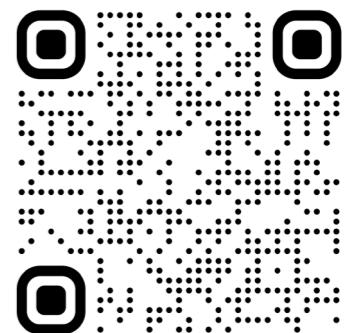
La segunda prueba fue hecha con *Ableton Live 10*, para esta prueba se desarrolló un script en Python que hace uso del protocolo MIDI para mandar estos mensajes a *Ableton*. El script consiste en un bucle while el cual se va a iterar N veces (dependiendo del número de veces que el usuario quiera) la función para mandar mensajes MIDI de forma aleatoria a los drum racks anidados en *Ableton*, detonando de forma automatizada los sonidos.

Finalmente, los resultados de todo el proceso del diseño y desarrollo de *CAME* fueron cinco piezas sonoras hechas en *SuperCollider*, con una duración variada cada una. Y, tres piezas sonoras junto con cuatro gestos sonoros hechos en *Ableton Live 10*.

Con los resultados obtenidos, se plantea a futuro, una exploración con distintas técnicas y métodos de Aprendizaje Máquina, con el fin de mejorar el resultado de la clasificación de los sonidos, con una mejor eficacia y desempeño. Incluso, se buscaría la implementación de

Aprendizaje Profundo para el desarrollo de redes neuronales, esto, con el fin de generar gestos, texturas, motivos, microestructuras y obras electroacústicas con una mayor coherencia.

Código completo de *CAME*:



Fuentes consultadas

Andersson, T. (2004). Audio Classification and Content Description (Master). Luleå University of Technology, Luleå, Suecia. Recuperado de: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1030847/FULLTEXT01.pdf?fbclid=IwAR0pVnxcC4dXJ8WaepjfPpqNj4dtikna-SaogPVJCw1at93OB9x38UYGBU4>

Artificial Intelligence (AI). (2020, 3 junio). IBM. <https://www.ibm.com/cloud/learn/what-is-artificial-intelligence#toc-what-is-ar-DhYPPT4m>

Galiano, G., & García, E. (s. f.). kmeans. Computación numérica. Recuperado 24 de agosto de 2021, de https://www.unioviedo.es/compnum/laboratorios_py/kmeans/kmeans.html

Machine Learning. (2019). Iberdrola. <https://www.iberdrola.com/innovacion/machine-learning-aprendizaje-automatico>

McCarthy, J. (2007, 12 noviembre). WHAT IS ARTIFICIAL INTELLIGENCE? Formal Reasoning Group Stanford. <http://www-formal.stanford.edu/jmc/whatisai/>

Vallverdu, J., & Casacuberta, D. (2011). Handbook of Research on Synthetic Emotions and Sociable Robotics: New Applications in Affective Computing and Artificial Intelligence. Information Science Reference.

Artículos

Autogestión artística y cultural: Análisis de dos experiencias en Ciudad Nezahualcóyotl

Alfredo Aranda De La Rosa



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 los esfuerzos de grupos independientes se han creado proyectos autogestivos que se comprometen por atender las necesidades de su entorno y dan apertura a artistas y gestores emergentes para incorporarse al campo del arte. Este trabajo se interesa por analizar dos de las propuestas más recientes de la escena local, es decir, las experiencias de Galería Taquera y Canalla. Ambos proyectos se observarán en torno a la autogestión, intereses sobre la descentralización del arte, la cultura y la red que constituyen con diversos actores.

Palabras clave: autogestión, arte, cultura, descentralización, contrahegemonía

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 problema:

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 cotidaneidad 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 de los temas *circuito artístico, 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 Carvajal (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 Pórfigo, 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-contracultura 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 2º 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 Transibernética, 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, Ateliê397 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-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 podríamos 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 2º 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 mundo 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 incomprendible, 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 apropió 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 Ruvitiso, 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.

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.

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. Parafraseando a Ejea (2012) este concepto no se opone a la idea de circuito artístico o cultural, ya que, según Ejea el de Bourdieu se circumscribe 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 relationales de los bienes simbólicos en su amplitud aún 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 temáticas, 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 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).

¹ 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).

lidad 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 calidad 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 inminente 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 compren-

² Véase *Estridentópolis: urbanización y montaje* (2006) de la Dra. 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.

der la acción de proyectos autogestivos, es decir, ampliar las posibilidades a través de nuevos espacios para más 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 propició 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 pre establecidos [...]” (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.

Historia de la gestión cultural en Nezahualcóyotl

La historia de Nezahualcóyotl, como posiblemente la más 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 confabulan 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 ejercitó 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 quizás no prolífica 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

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, abreva 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 papás 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 ya tenía alguna referencia.



Ilustración 1. Galería Taquera.

Imagen por Alfredo Aranda de la Rosa.



Ilustración 2. Galería Taquera. Imágen por Alfredo Aranda de la Rosa.



Ilustración 3. Galería Taquera. Imágen por Alfredo Aranda de la Rosa.

[...] 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 papás 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 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 superchida 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 cotidianidad 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 come r 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

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.

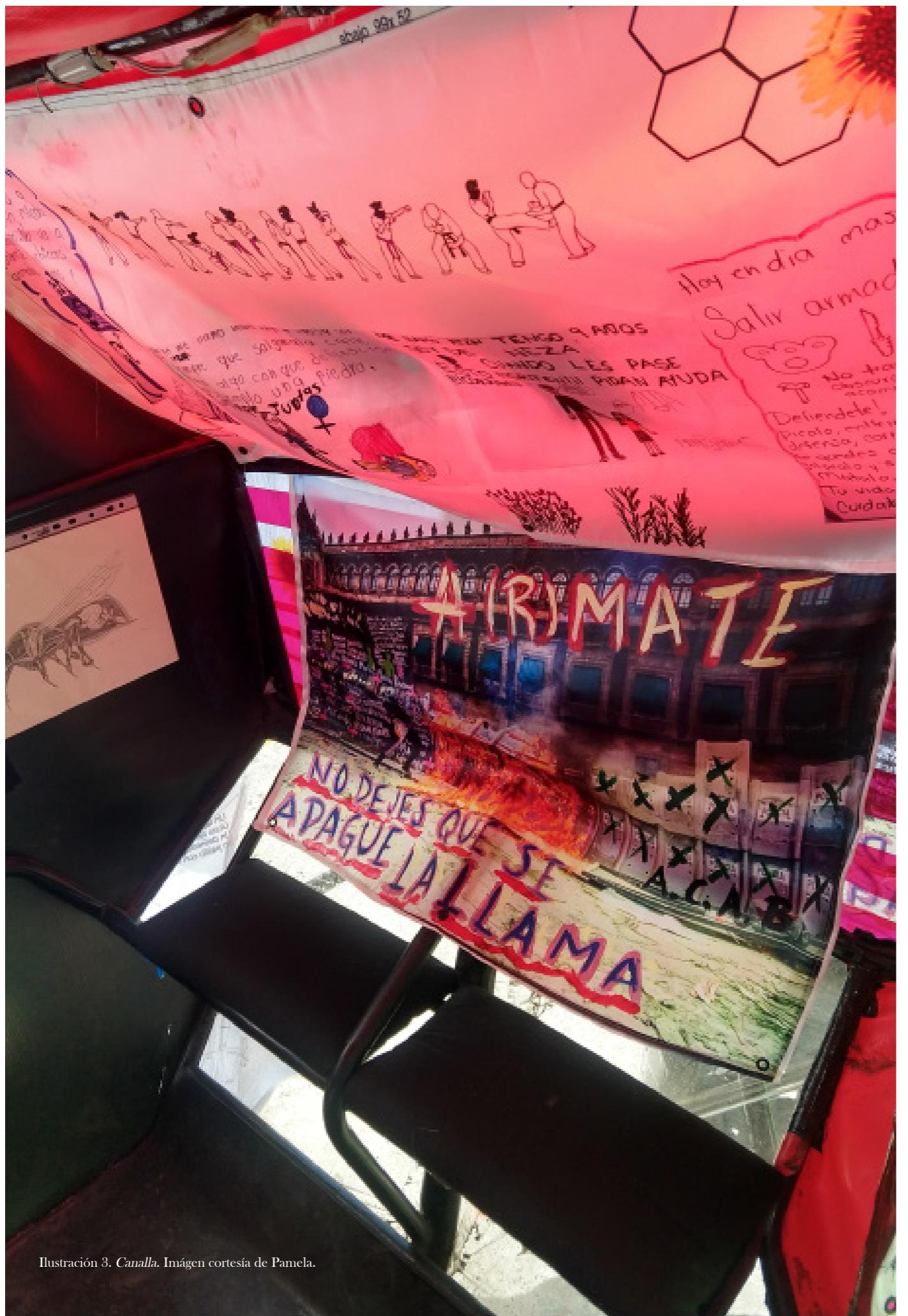


Ilustración 3. Canalla. Imagen cortesía de Pamela.



Ilustración 4. Canalla. Imagen cortesía de Pamela.



Ilustración 5. Canalla. Imagen cortesía de Pamela.

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 permitan 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, proble-

máticas como la violencia contra las mujeres en el transporte, en el proyecto *Viaje de Polinización* de la artista Magda Ramírez⁴. 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 Transibernetica, 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 como 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”.

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

⁴ Para saber más sobre el proyecto véase en Instagram @Canallanza <https://www.instagram.com/p/Cd1WEchO66V/>

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

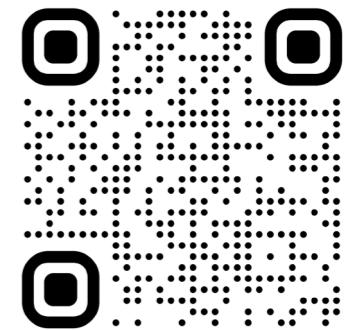
los esfuerzos de la democratización cultura. Por lo tanto, es oportuno continuar con el análisis de cómo enfrentan los desafíos de construir, asumir e incluso ajustar los sistemas artísticos y culturales reterritorializados en la combinación y puesta en escena de las fuerzas que disputan hegemonía.

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”.

Para saber más sobre el proyecto:



Fuentes consultadas

- 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.
- Elizarraz, 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 deefeña. 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 Tárrez, coord, *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México: Miguel Ángel Porrua, 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 México. Consultado el 14 de septiembre del 2022, en: <https://patrimonioyservicios.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*

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 Pórvido, 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*.

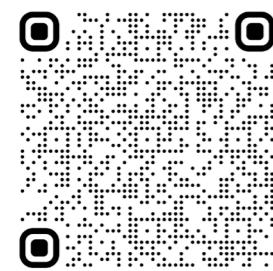
Experiencia Sonora

Te presto mis oídos

Nayeli Anahi Villanueva Ochoa

Para el desarrollo de mi investigación, requería comprender a profundidad el Trastorno del Espectro Autista (TEA), por lo que, en el año 2020 llevé a cabo una serie de entrevistas a docentes de educación especial. El término espectro se refiere a la amplia variación de características que experimentan las personas autistas, siendo una de ellas la hiperacusia. Revisar la literatura, no es lo mismo que vivirla; en consecuencia, generé una mezcla de los audios registrados tratando de simular la hiperacusia, para que, al escucharla experimentara personalmente esta condición.

Consulta la pieza sonora:



"El registro es un peine que desenreda la información"

Sono Qi Gong

Julieta Lazzini



Con el «Sono Qi Gong (SQG)» se aborda el trabajo interior del cuerpo en dinámica con el movimiento exterior en un sistema autopoético, en donde la sonoridad deviene de la propia movilidad, de la propia respiración, de la propia mantralización y de la propia escucha.

El sonido se expande hacia el interior del cuerpo, funcionando con la dinámica del movimiento corporal y la mantralización.

Si pensamos en términos de conectividad, el SQG, funciona con protectores auditivos industriales, modificados a modo de auriculares de audio. De manera tal, que el usuario, en vez de ser oyente de la producción sonora de un otro, genera la sonoridad, a partir de la interacción corporal y vocal y de la puesta en acción de su energía vital (Qi Gong = Chi Kung); capaz de externalizar en la interacción la sonoridad intracorporal, como puede ser la de sentir más fácilmente la propia respiración, o la sonoridad que se produce al interactuar performáticamente con el aparato.

El uso del SQG pretende revertir la desconexión residual que la era de la hiperconectividad produce, la descorporeización por la mediatización virtual, y establecer otro tipo de conexión virtual.

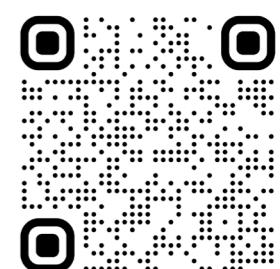
El SQG apunta a un tipo de conexión alternativa, de interactividad corporalizada lúdicamente, en

donde el cuerpo se conecta con su sonoridad interior y la de la tierra en movimiento.

El uso grupal del objeto conforma una formación sensorial (espacial - sonora) relacional, en donde los usuarios conectados asisten a un espacio sonoro alternativo manipulable, que es a la vez íntimo y colectivo, ensamblado al espacio de escucha del ambiente.

El SQG posibilita la conexión con la propia territorialidad corporal y la interacción lúdica, tanto privada (ya que el sonido se expande interiormente), como pública y relacional (porque instaura una conexión perceptual espacial - sonora entre los usuarios que lo utilizan en un mismo tiempo y lugar).

Consulta la pieza sonora:



Postales sonoras

Raquel López

Se trata de un intercambio de paisajes sonoros entre dos lugares que están siendo transformados por la gentrificación. En este caso se intercambiaron sonidos de la Ciudad de Nezahualcóyotl, México con el Barrio Sur que se encuentra en Montevideo, Uruguay.

Antes de que la gentrificación termine con desplazar a los habitantes y se quede en el recuerdo las actividades que solían hacer, he comenzado un intercambio de sonidos con el fin de hacer empatía con los habitantes y reflexionar un poco sobre este problema de segregación.





Un Baile
Nezahualcóyotl, México

Postal Sonora

Elaborado por Raquel López



El Sonidero
Nezahualcóyotl, México

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora



La Feria
Nezahualcóyotl, México

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora

Chimalhuacán



El Chimeco

Nezahualcóyotl, México

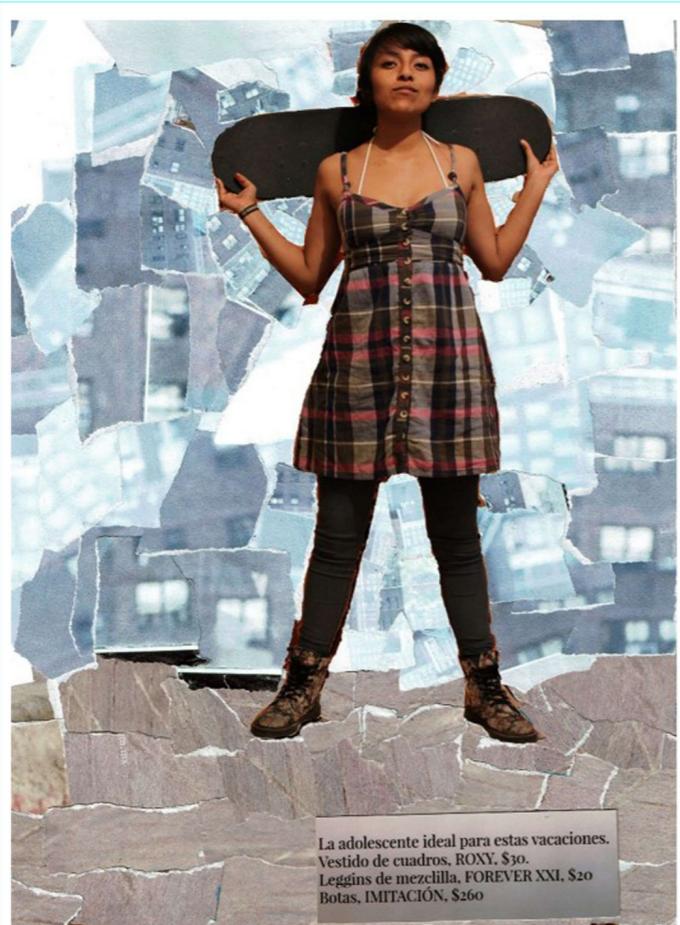
Elaborado por Raquel López



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Postal Sonora



La Ropa de Paca
Nezahualcóyotl, México

Postal Sonora

Elaborado por Raquel López



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



El Mural
Barrio Sur, Montevideo

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora



Los Dinosaurios
Nezahualcóyotl, México

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora



Barrio 100% Negro
Barrio Sur, Montevideo

Elaborado por Raquel López



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Instituto
Escuela Nacional de



FAD

Postal Sonora



Barrio 100% Negro
Barrio Sur, Montevideo

Elaborado por Raquel López



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

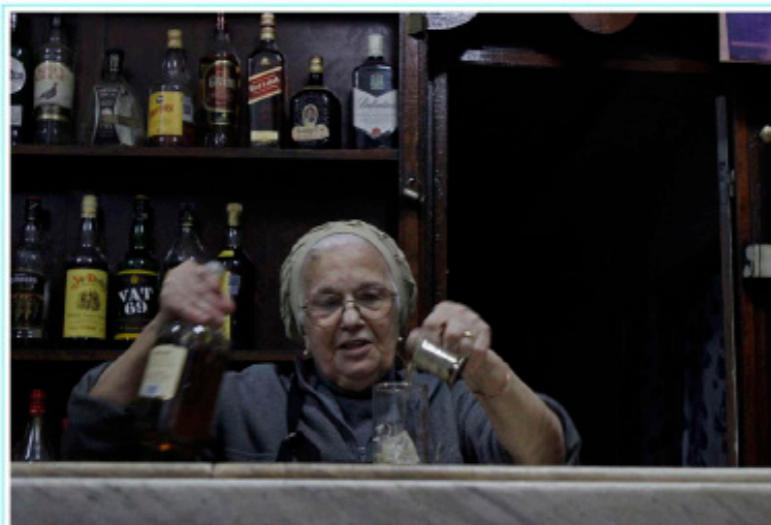


Instituto
Escuela Nacional de



FAD

Postal Sonora



Bar Sur

Barrio Sur, Montevideo

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora



Candombe

Barrio Sur, Montevideo

Elaborado por Raquel López



Postal Sonora



El asado

Barrio Sur, Montevideo



Elaborado por Raquel López

Postal Sonora

Bitácoras

Bitácoras

Bitácora NEPHOS

Judith Arámburu

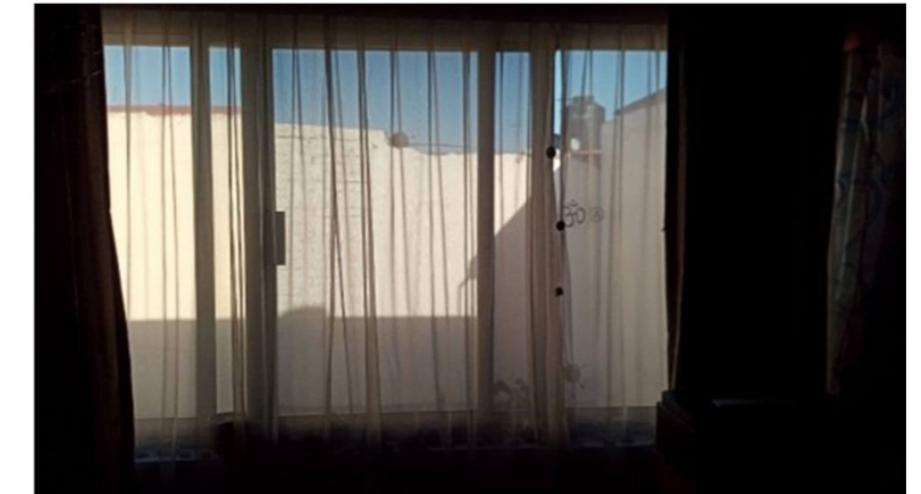
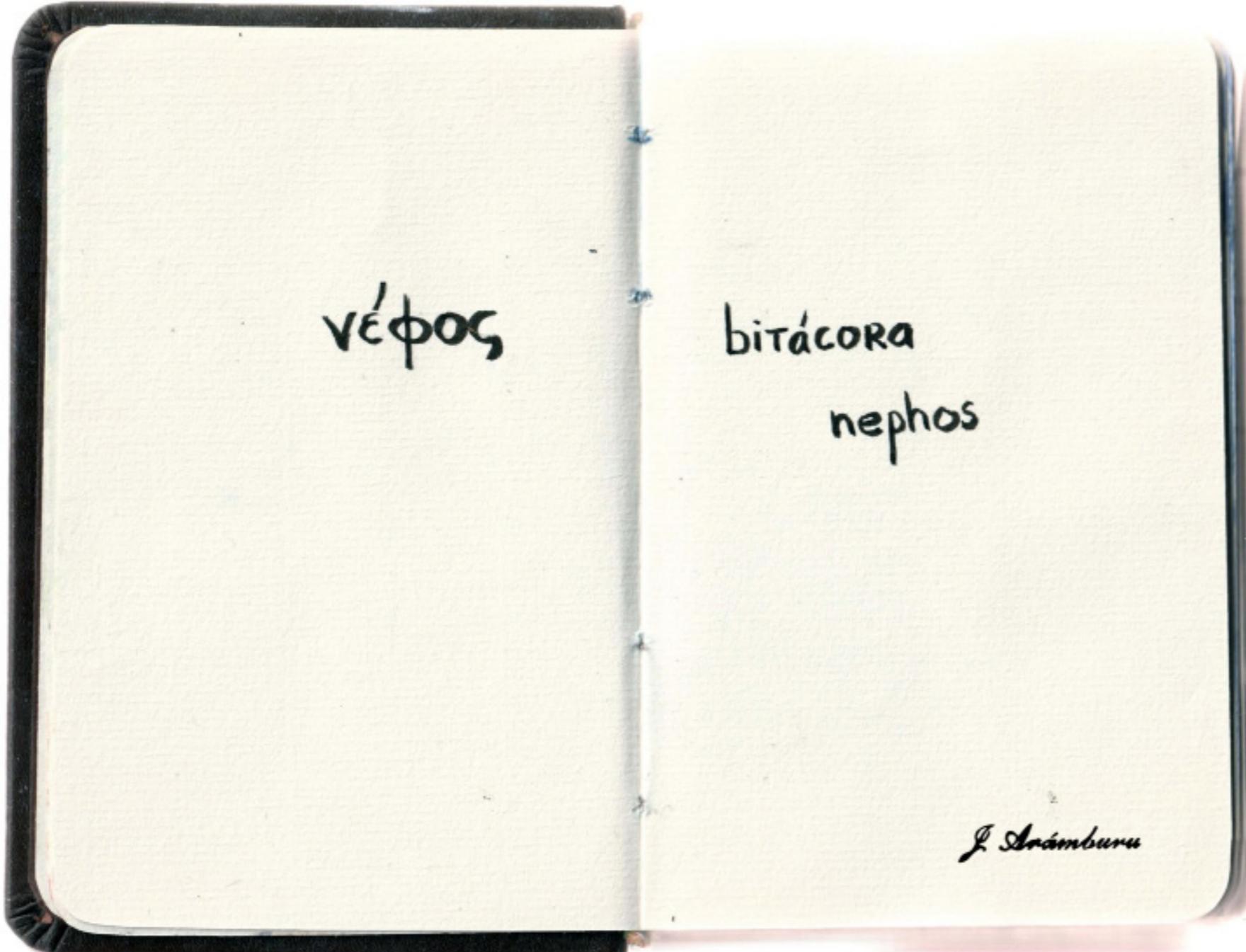
Proyecto que incluyó registro fotográfico de las nubes, principalmente tomadas desde la habitación de la casa que habité durante los dos primeros años de la pandemia, así como retomar diferentes referentes que los fui insertando indistintamente en la libreta, así como sugerencias para los trazos. Asimismo, esta libreta fungió como antecedente para la realización del anteproyecto para ingresar al Doctorado en Artes y Diseño.

No se trató en sí, de realizar los dibujos ipso facto, sino primeramente fue la contemplación del cielo y seguido de la toma del registro fotográfico. Posteriormente al día, fue dibujar esos registros plasmando la sensación de lo presenciado. La libreta contiene 51 dibujos/apuntes realizados.

La intención era retomar la práctica del dibujo/pintura en cuanto al paisaje, a través de materiales diversos como el carbón, pluma, pastel, pigmento, acuarela, acrílico, entre otros. También la libreta fue producto del juego y la experimentación, como lo fueron los últimos dibujos, resultantes de algunos ejercicios de “gráfica casera”.

Por último, es importante mencionar que la bitácora quedó en “estado inconcluso”. Es decir, en algún momento del siguiente año (2021), decidí dejarla con este propósito puesto que el registro en sí ya estaba terminado y, por ende, el proyecto. Por lo que, dentro de sus páginas, hay espacios en blanco que ya no se trabajaron, y otras páginas que corresponden a un caso en particular, de un resultado fallido de “litografía casera”.





Ventana de Habitación, abril - diciembre 2020



06.06.2020, (acuarela)



05.09.2020, (acrílico y grafito)



28.07.2020, (grafito y pastel)



10.10.2020, (tinta sobre tetrapak)



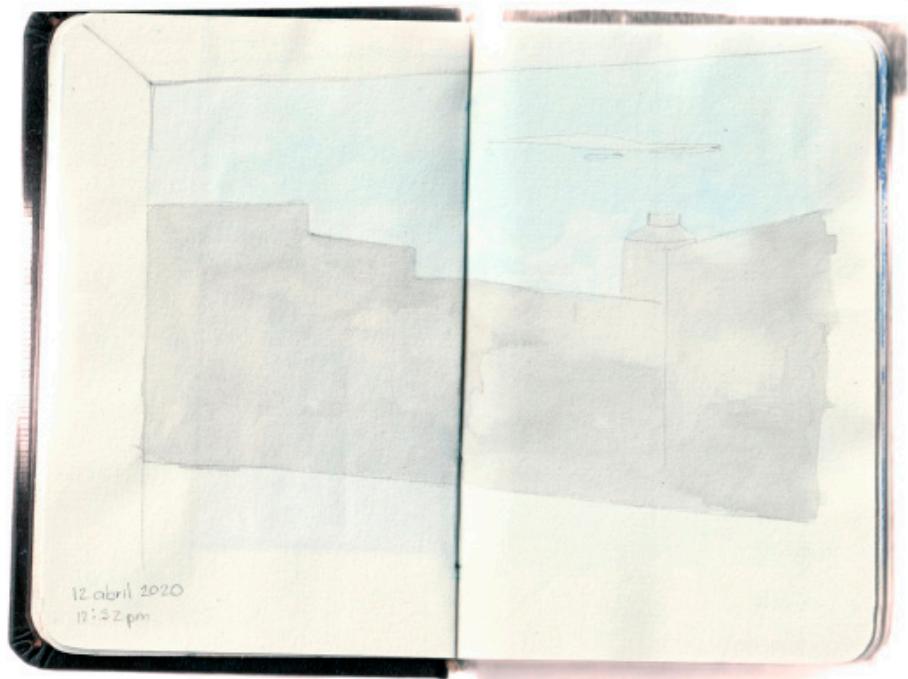
30.08.2020, (acuarela y pluma)



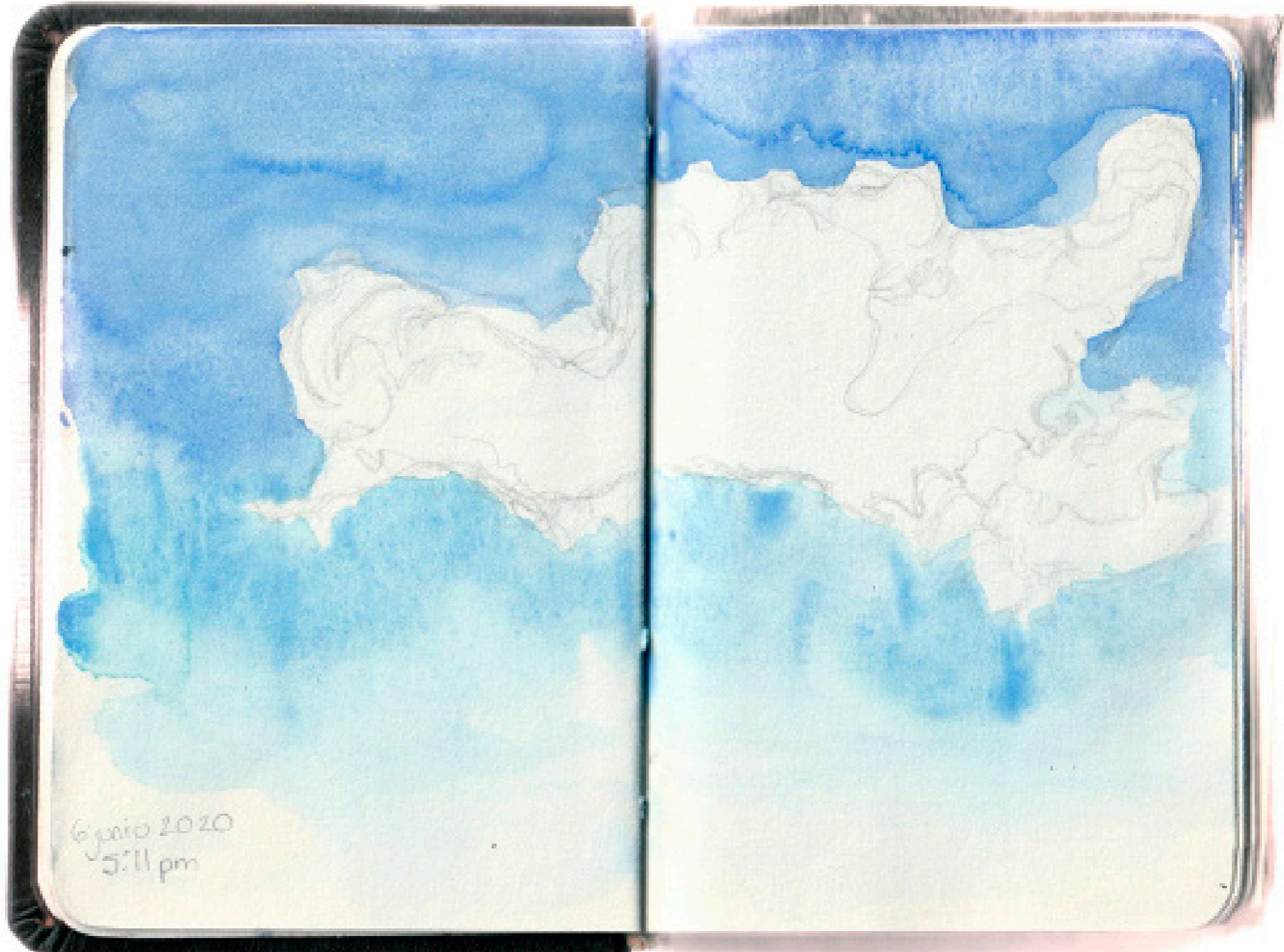
30.10.2020, (tinta sobre unicel)



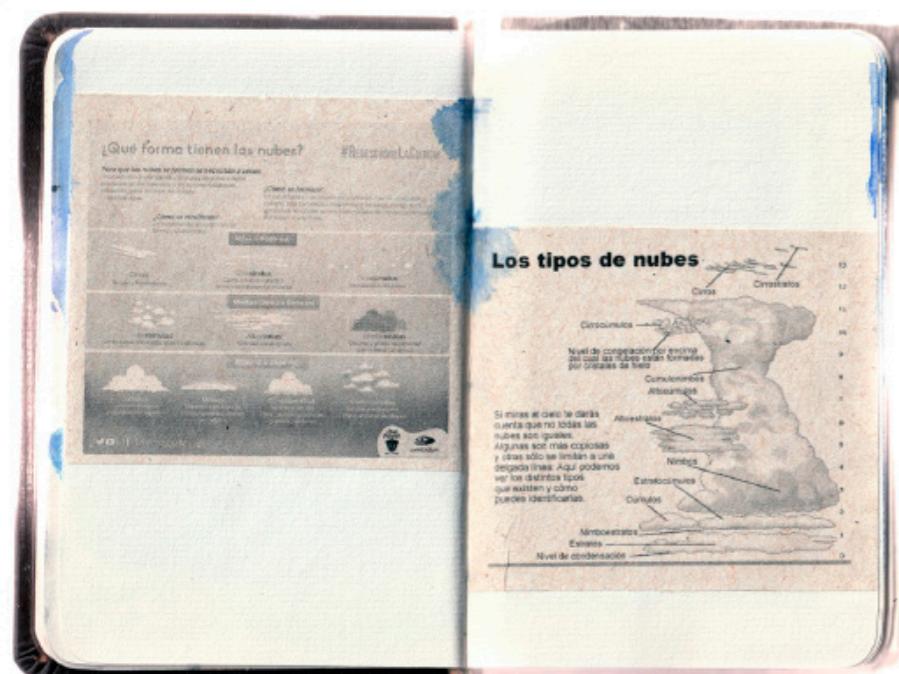
1 abr 2020
5:09 pm



12 abr 2020
12:52 pm



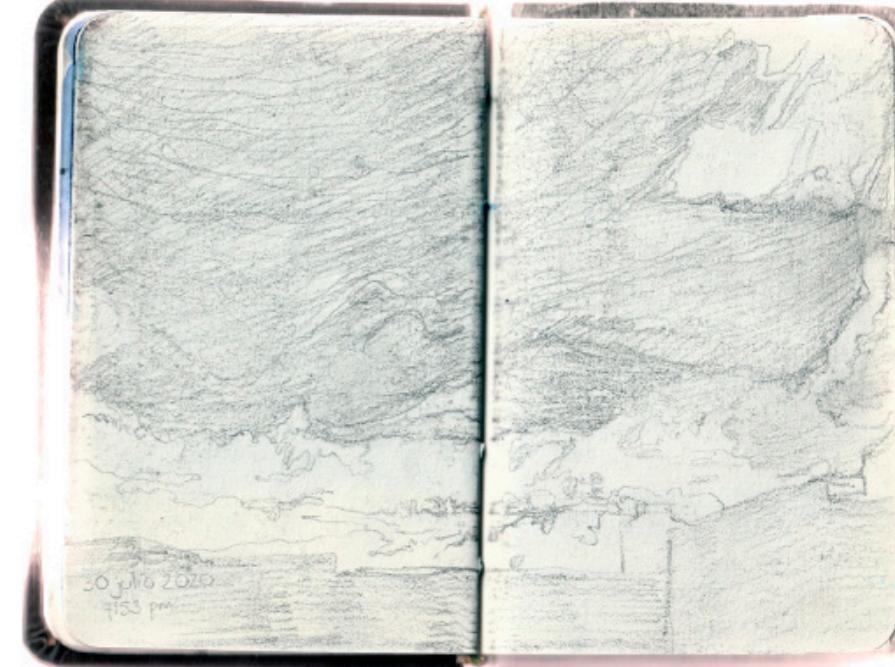
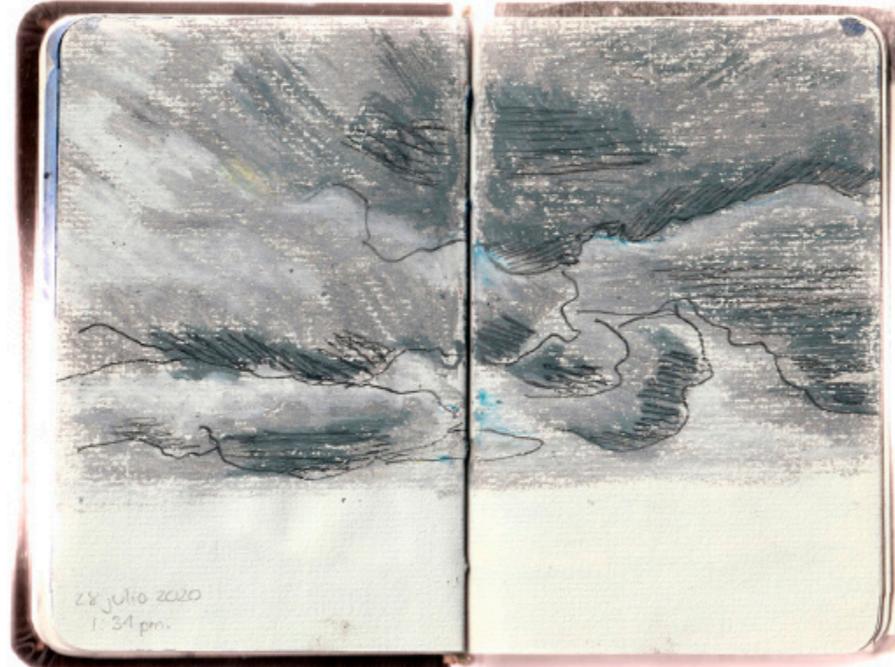
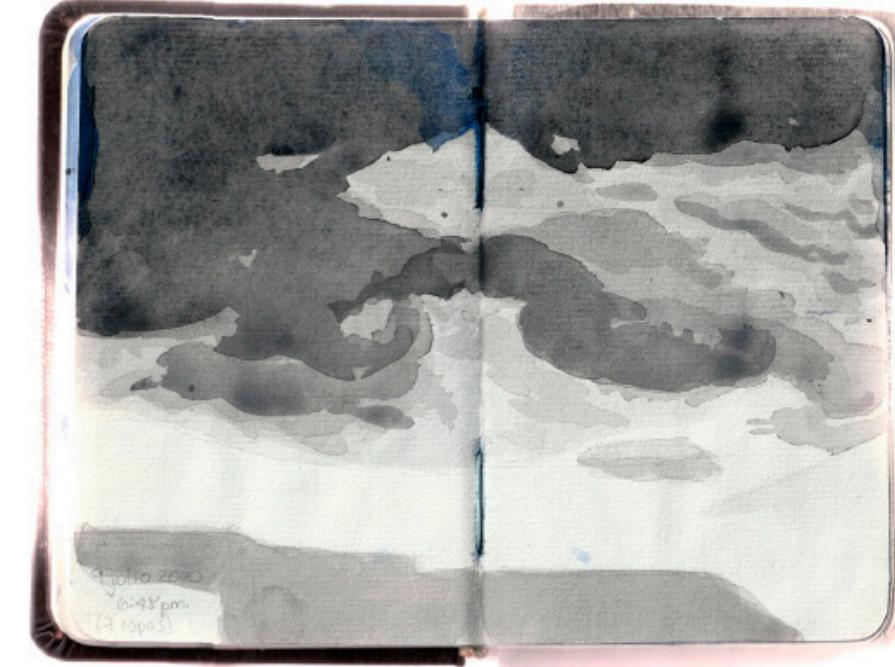
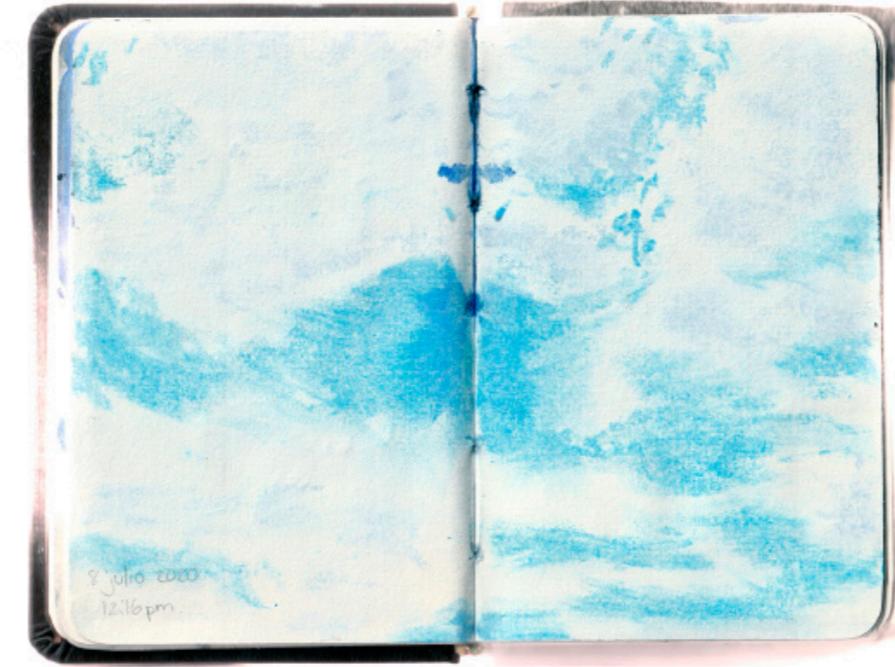
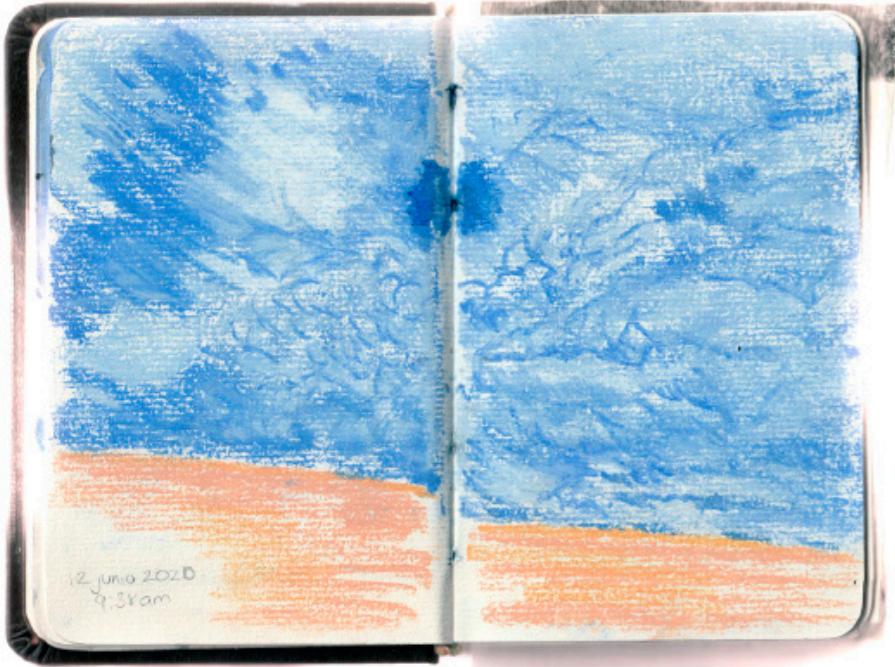
6 junio 2020
5:11 pm



Viernes, 28 de abril

Debido a su naturaleza, los cúmulos pueden verse principalmente flotando en una región intermedia: un montón de ellos pasan uno tras otro en largas filas, por arriba recortadas, en el centro rechonches, abajo rectos, como si se apoyaran sobre una capa de aire. Si el cúmulo sube, lo absorbe el aire de arriba, que a su vez lo disuelve y lo transporta a la región de los cirros; si baja se vuelve más pesada, más gris, menos receptiva a la luz, descansa sobre una base de nubes horizontal y alargada, y abajo se transforma en estrato. Vemos cómo estas formas pasaban en toda su variedad por el semicírculo del cielo de poniente, hasta que la capa inferior de nubes, más pesada, atrapada por la tierra, se vio obligada a descender en franjas de lluvia.

-J.W. Goethe, "El juego de las nubes"-



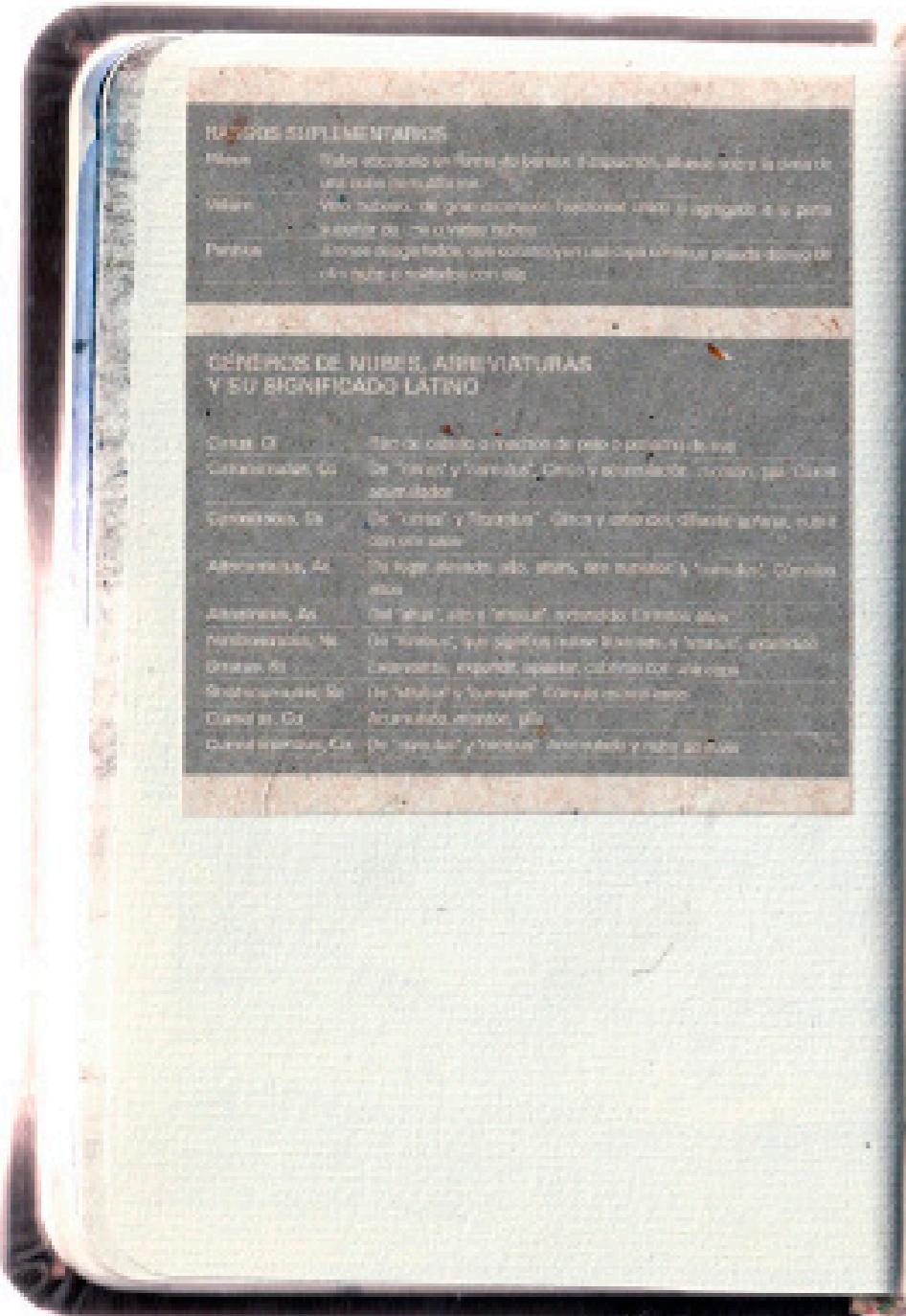


TABLA DE CLASIFICACIONES NEBULOSAS

POR SU ORIGEN

- Frontales
- Orográficas
- Convectivas

MOVILIDAD

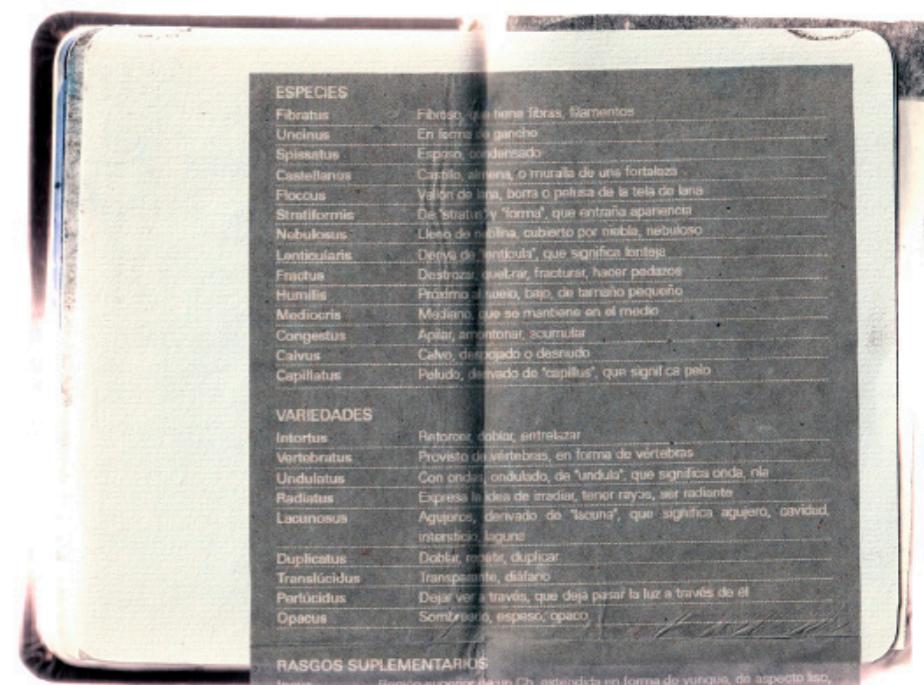
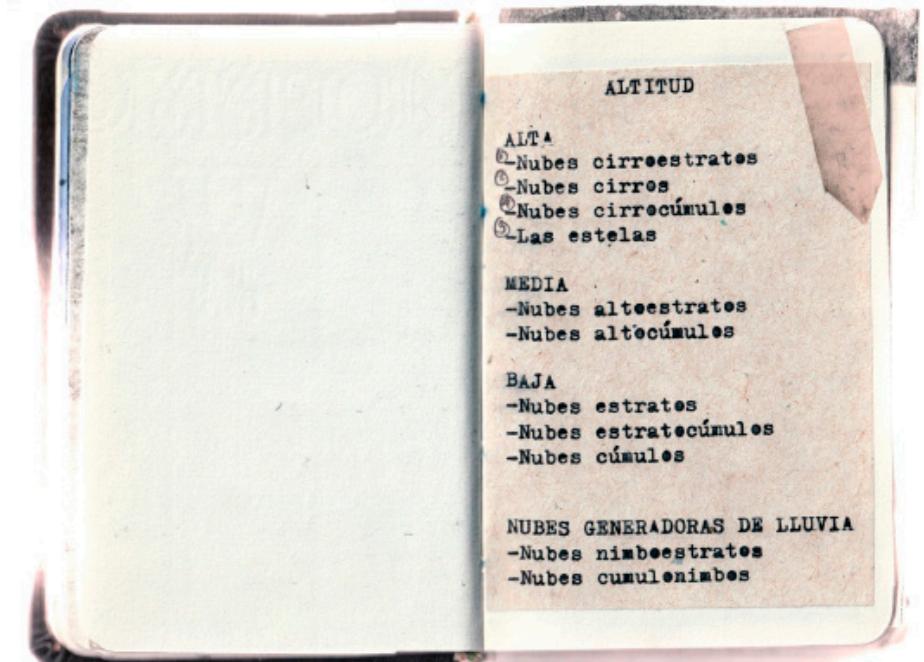
- Estáticas e quasi estacionarias
- Móviles

NATURALEZA

- Naturales
- Artificiales
- Mixtas

NIVELES ATMOSFÉRICOS QUE OCUPAN

- Altas
- Medias
- Bajas
- De desarrollo vertical



188



6 agosto 2020
5:40 pm



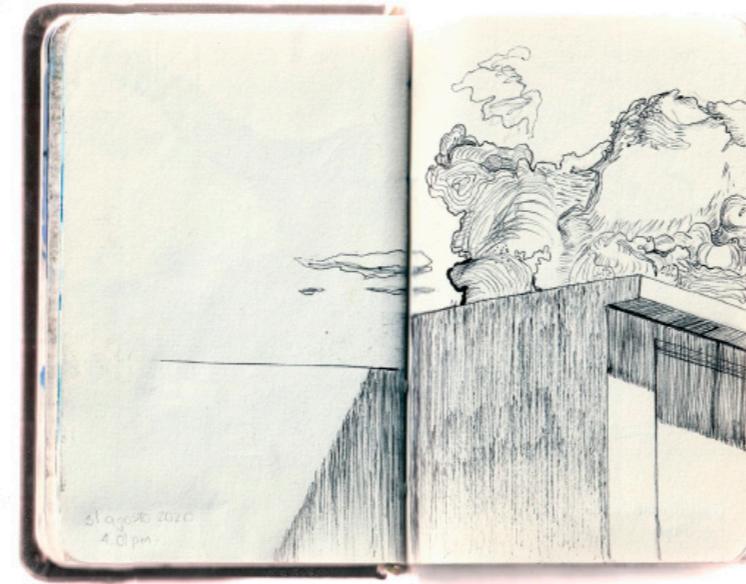
7 agosto 2020
6:19 pm



26 agosto 2020
5:39 pm



30 agosto 2020
2:20 pm



6 settembre 2020
4:01 pm



6 settembre 2020
6:06 pm



5 settembre 2020
4:10 pm

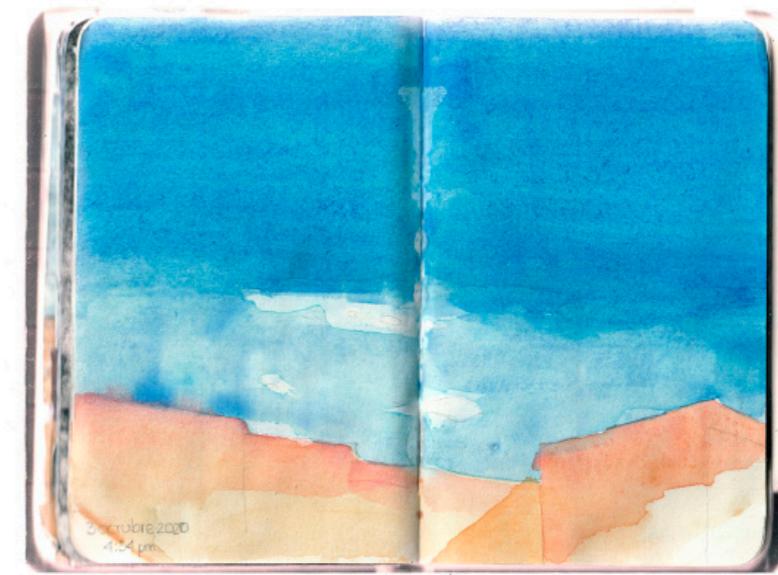
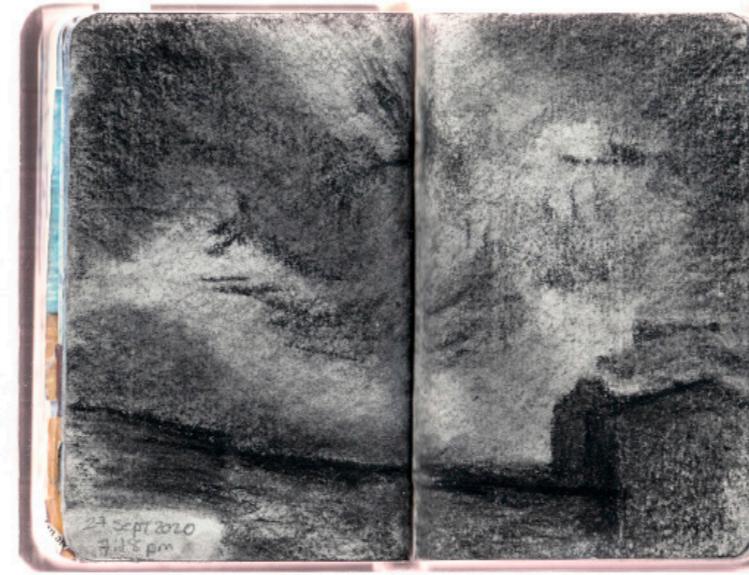
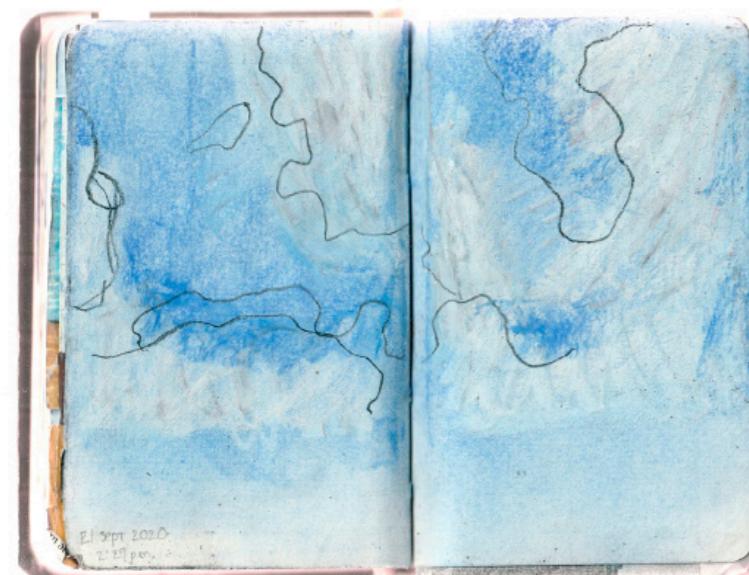
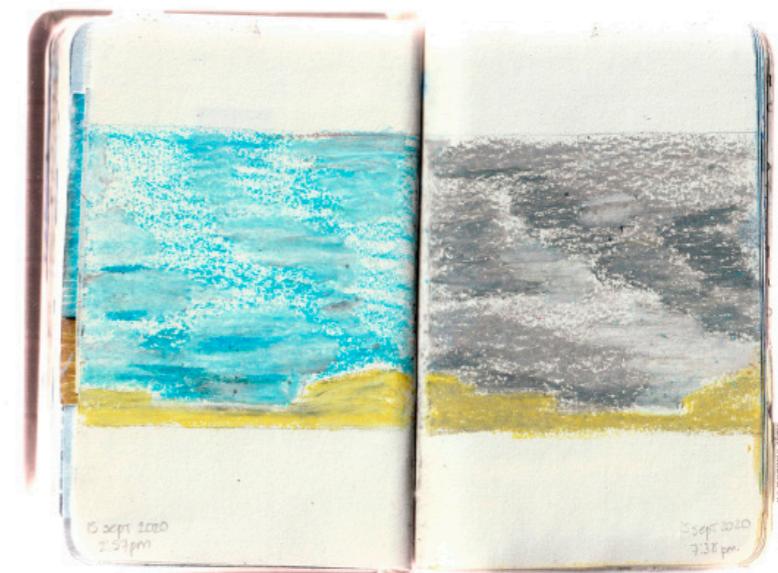
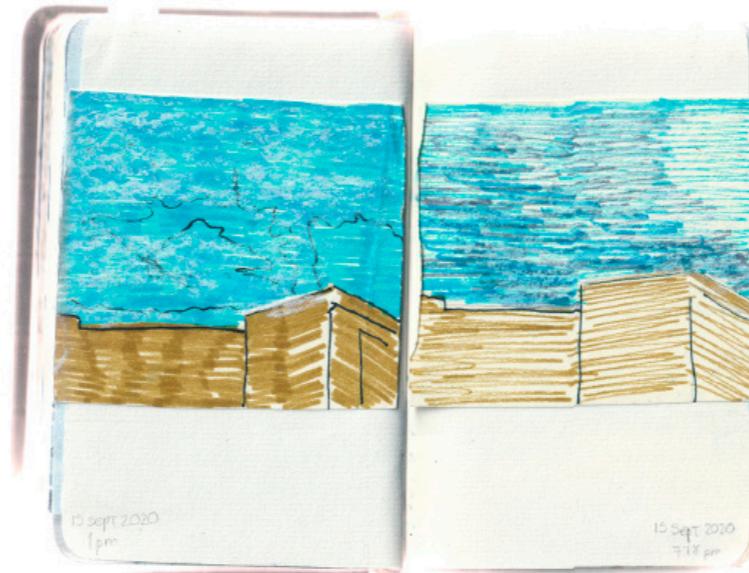


7 settembre 2020
4:54 pm



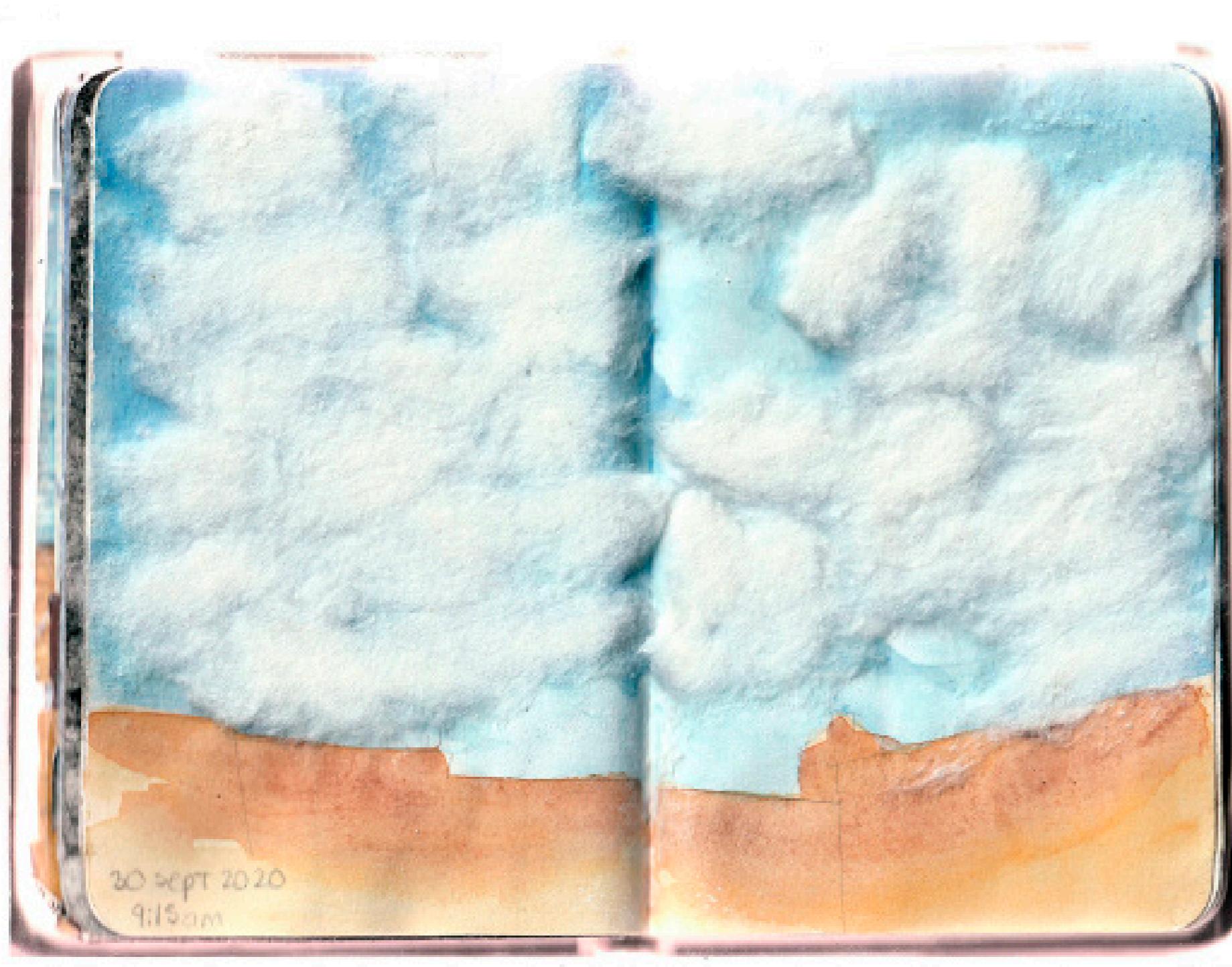
11 settembre 2020
7:19 pm

189



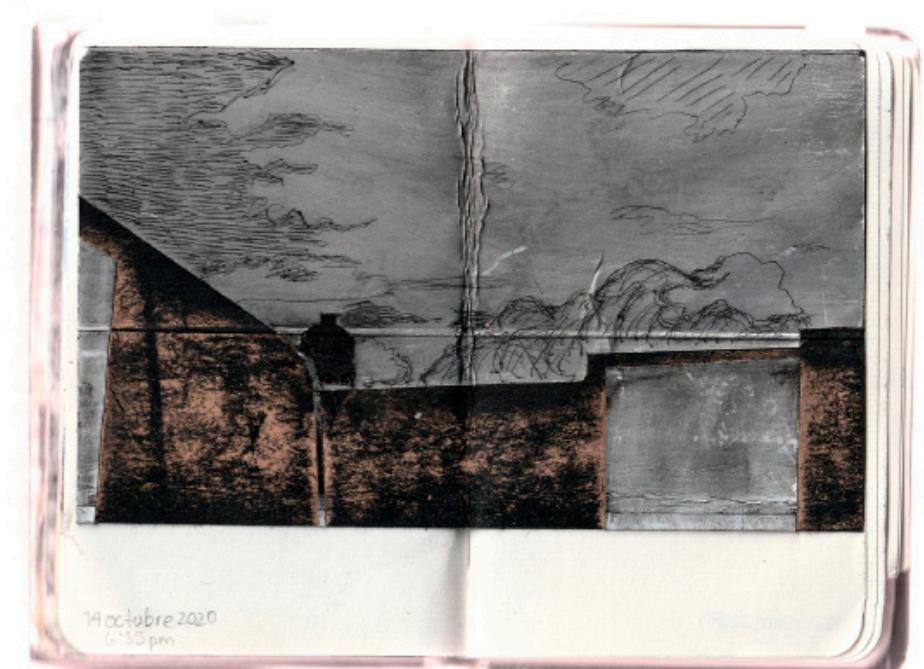
192

Plataforma



Plataforma

193



Flexágonos

Como neoartesanía con carácter identitario de Aguascalientes

Judith Arámburu

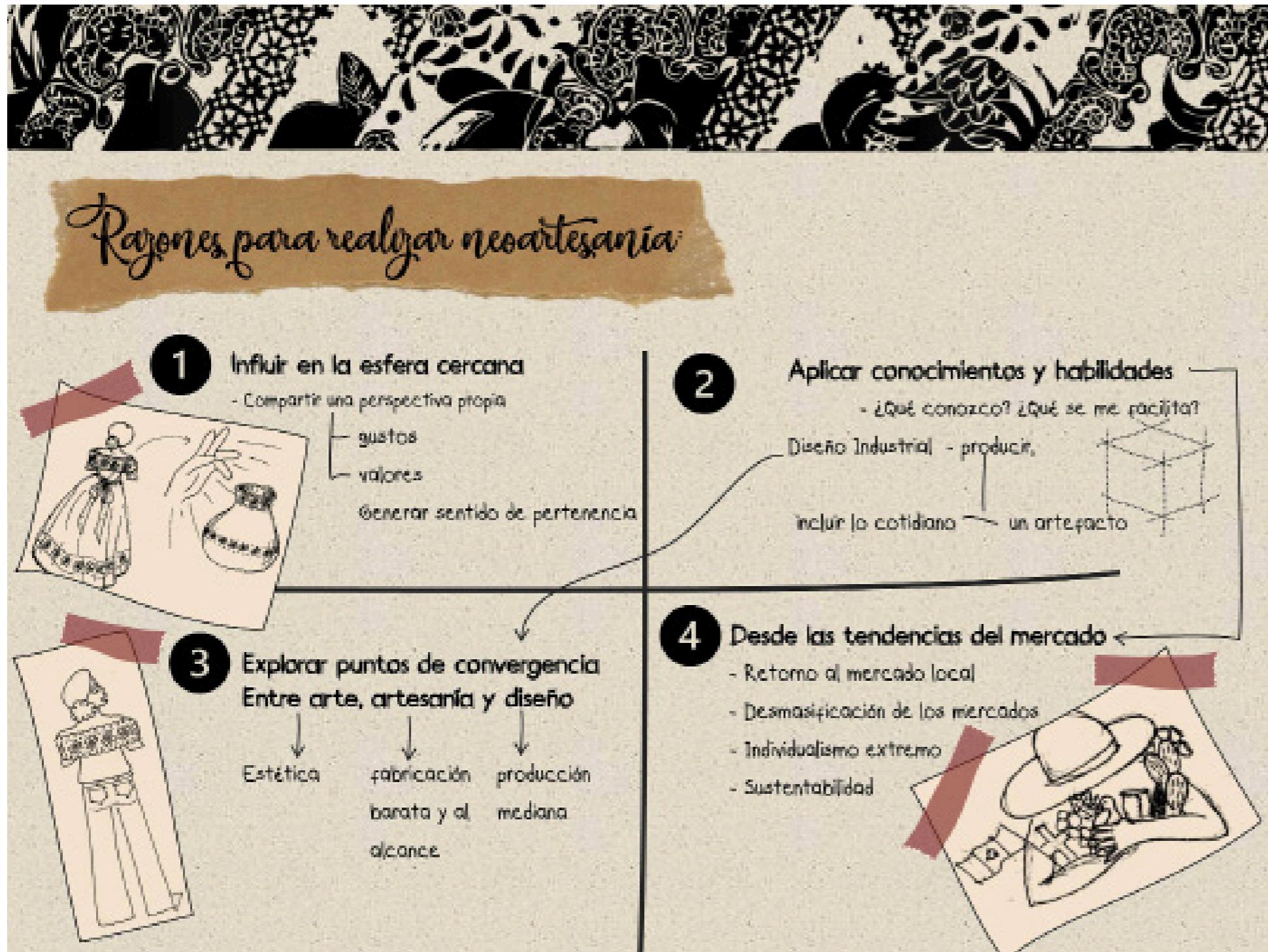
Los flexágonos que presento surgen como una propuesta para el Taller El Imaginario del Juguete, Ludología Gráfica , que se llevó a cabo en el Centro de las Artes de Guanajuato de agosto a diciembre de 2021.

Al iniciar con el desarrollo de este proyecto buscaba formas de fortalecer las manifestaciones culturales que soportan el patrimonio cultural de Aguascalientes Por ello estuve trabajando sobre posibilidades incorporar técnicas, estéticas, gráfica y temáticas locales que tuvieran raíces regionales, pero, que además, pudieran ser proyectadas hacia productos innovadores y tendencias globales de integración entre los procesos artesanales y semiindustriales.

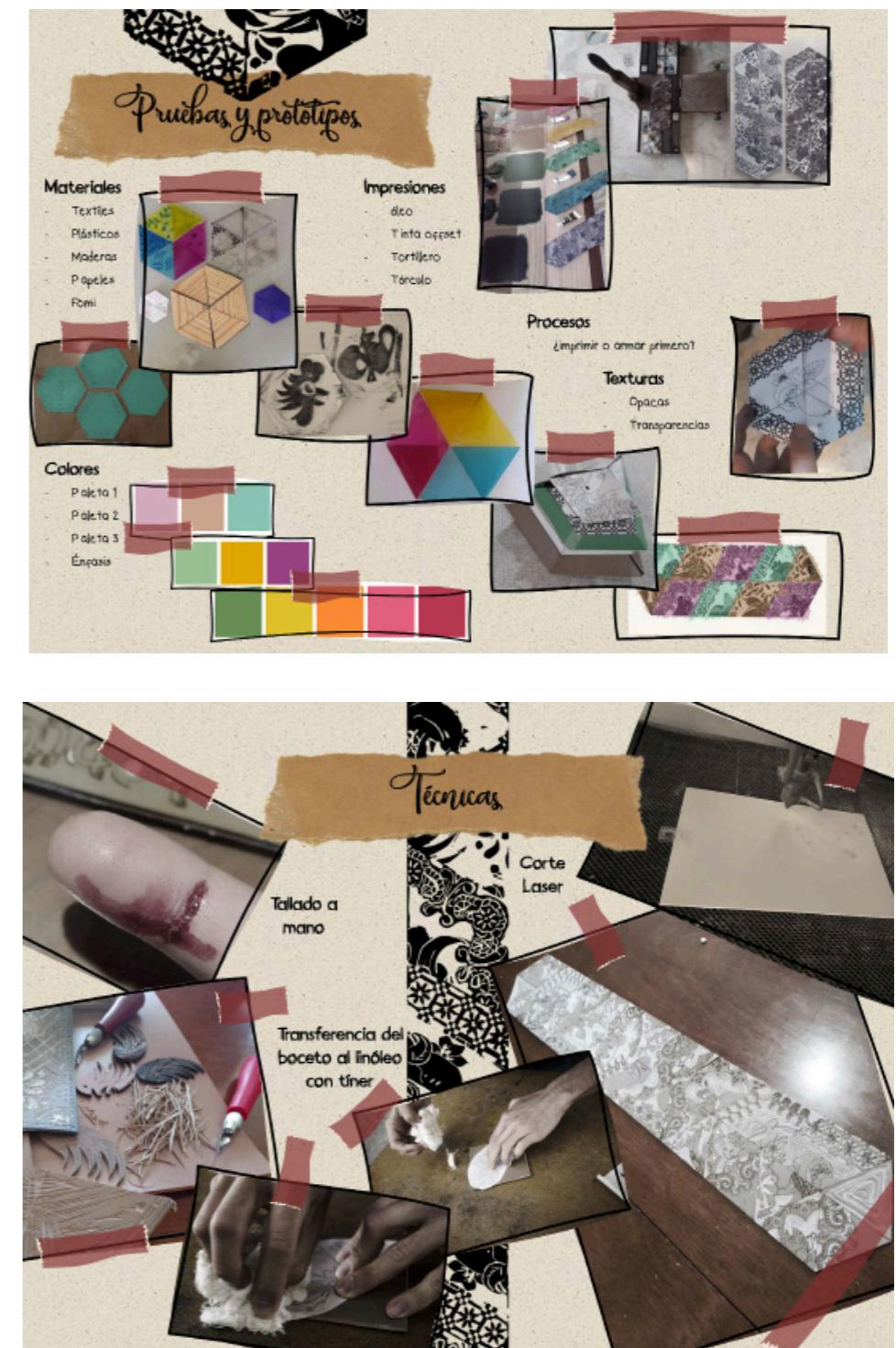
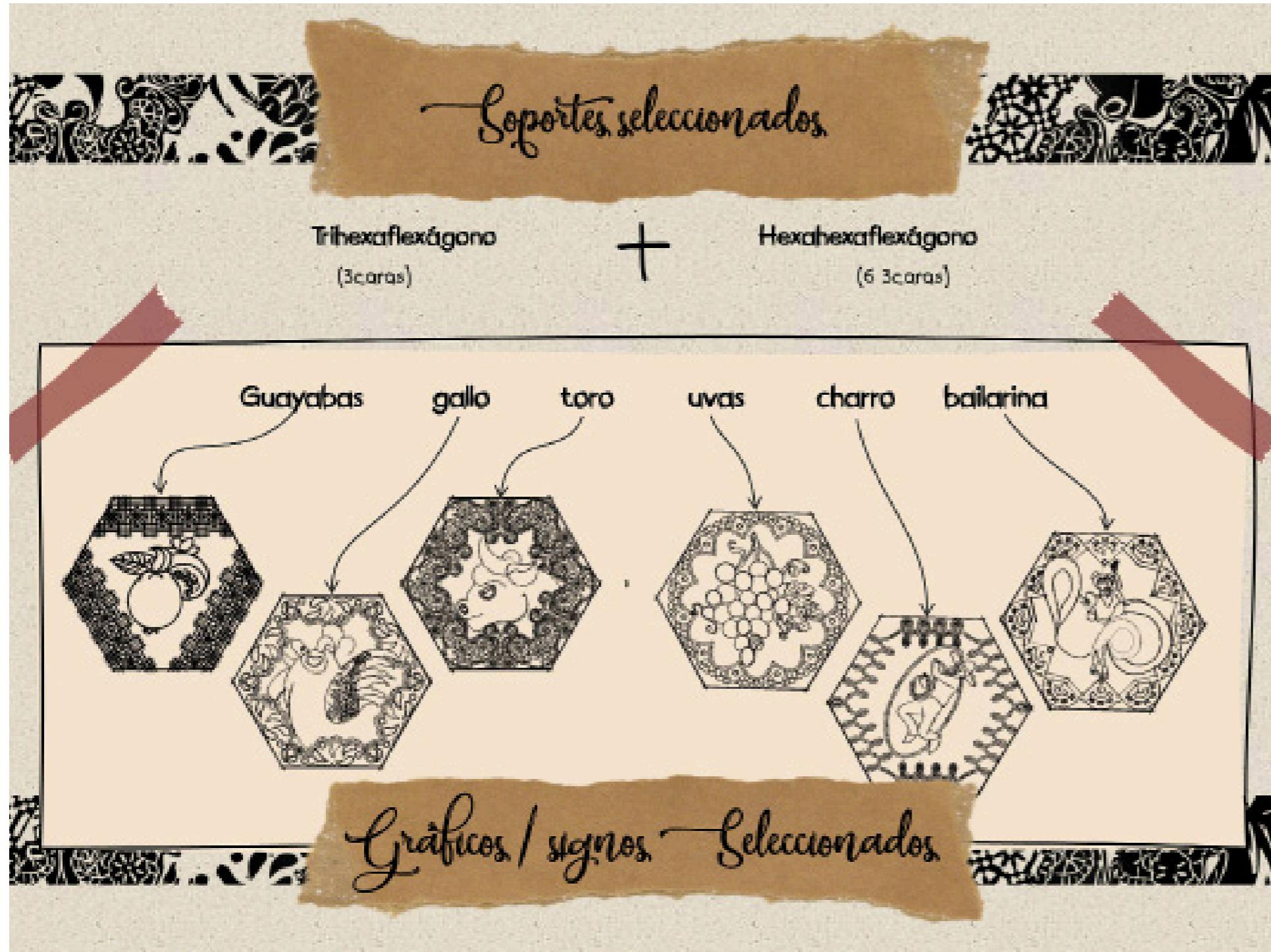
Me decante por plasmar los identificadores en una neoartesanía, porque la neoartesanía, conjunta tanto lo tangible de los objetos como lo intangible de los recuerdos, puede representar tanto la identidad colectiva, como la identidad individual y amalgama la tecnología y lo artesanal. El resultado es una pieza innovadora pero que no deja a un lado la riqueza del pasado.

A continuación se presenta el proceso de fabricación, desde la gestación de la idea hasta el objeto resultante, de dos flexágonos, un hexahexaflexagomo y un trihexaflexágonos que incorporan identificadores culturales de Aguascalientes.



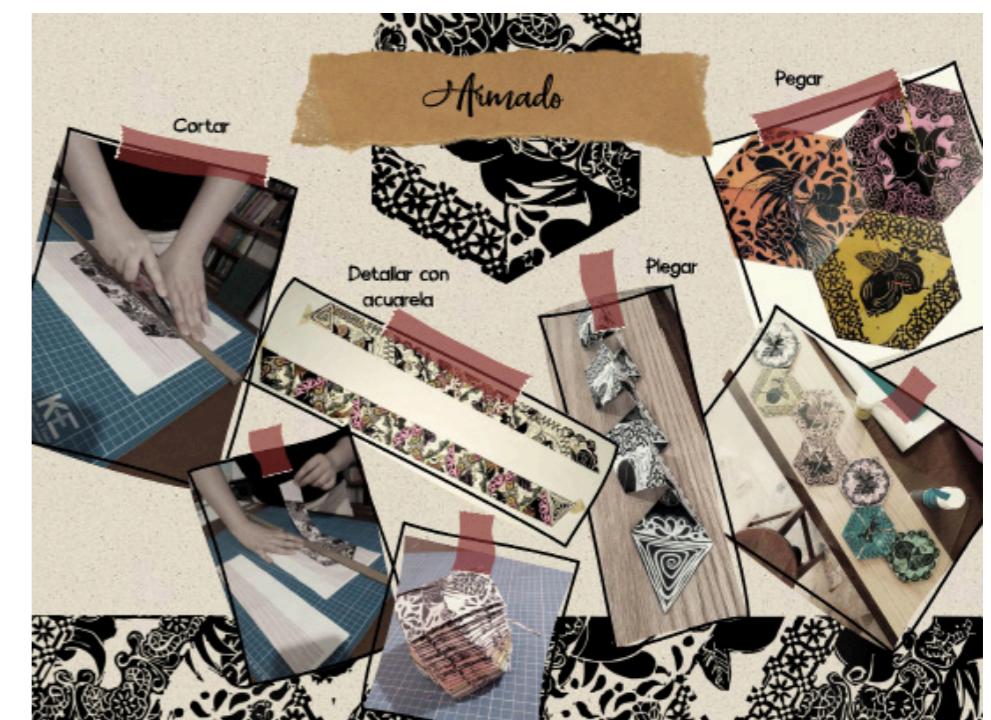








Entintado, pruebas de color
e impresión







Buen viaje

Ussiel Madera



Esta bitácora expone el proceso de investigación y producción desarrollado por el autor para el videojuego titulado “Buen Viaje”, el cual aborda la temática de la migración latinoamericana como elemento central en los discursos críticos. Gracias a los resultados del análisis del fenómeno del “indie game”, y diversos diseños implementados específicamente para el desarrollo de este proyecto. La bitácora se centra en contar una historia parecido a la de una novela, pero en forma de “ficción interactiva” semejante a los libros “Elije tu propia aventura”, pues interactúa con la historia y se desarrollará en relación con las decisiones que tomes. Una característica singular del género de videojuegos denominado Novela Visual o Visual Novel, al cual pertenece esta bitácora gráfica.

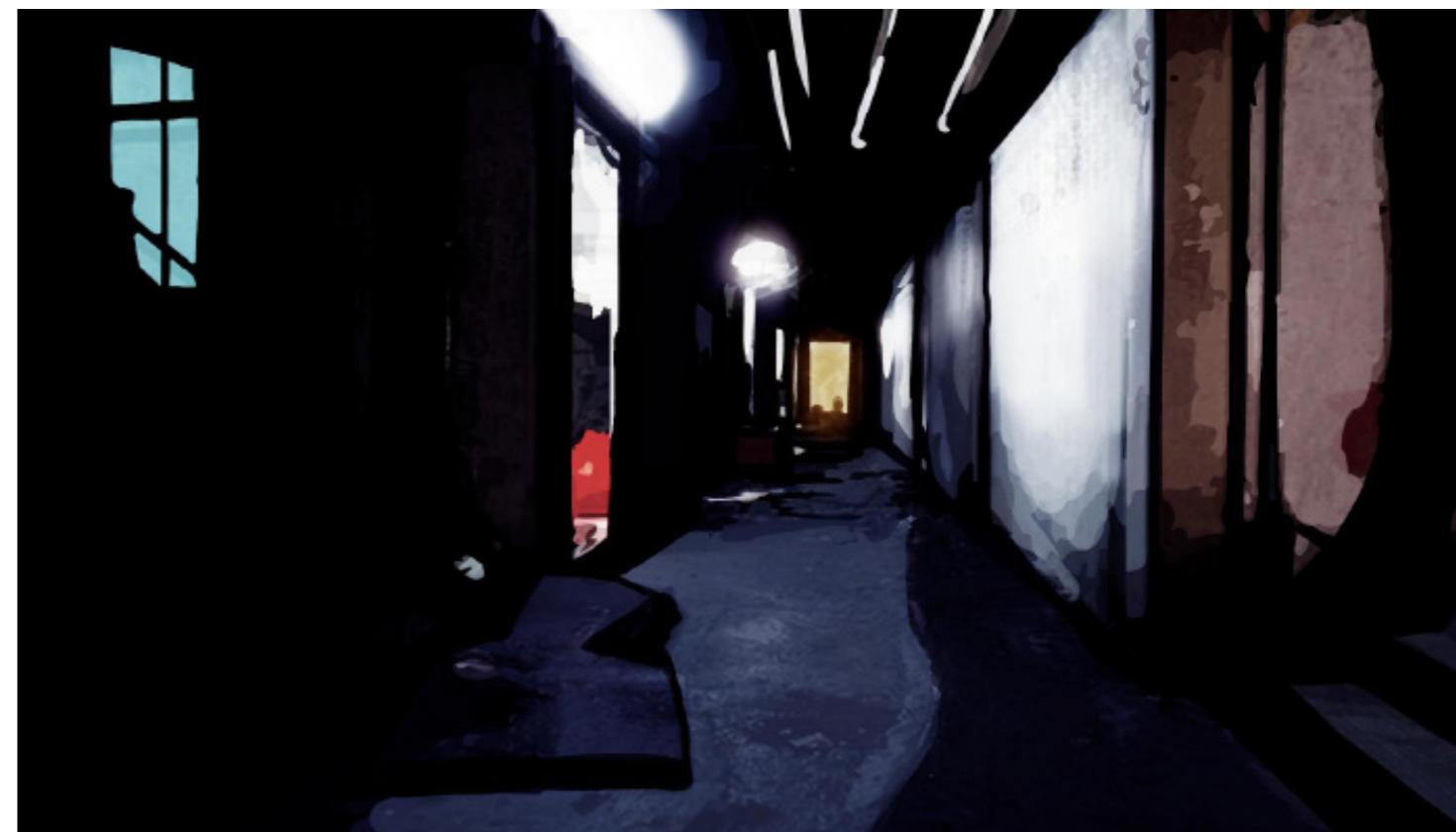
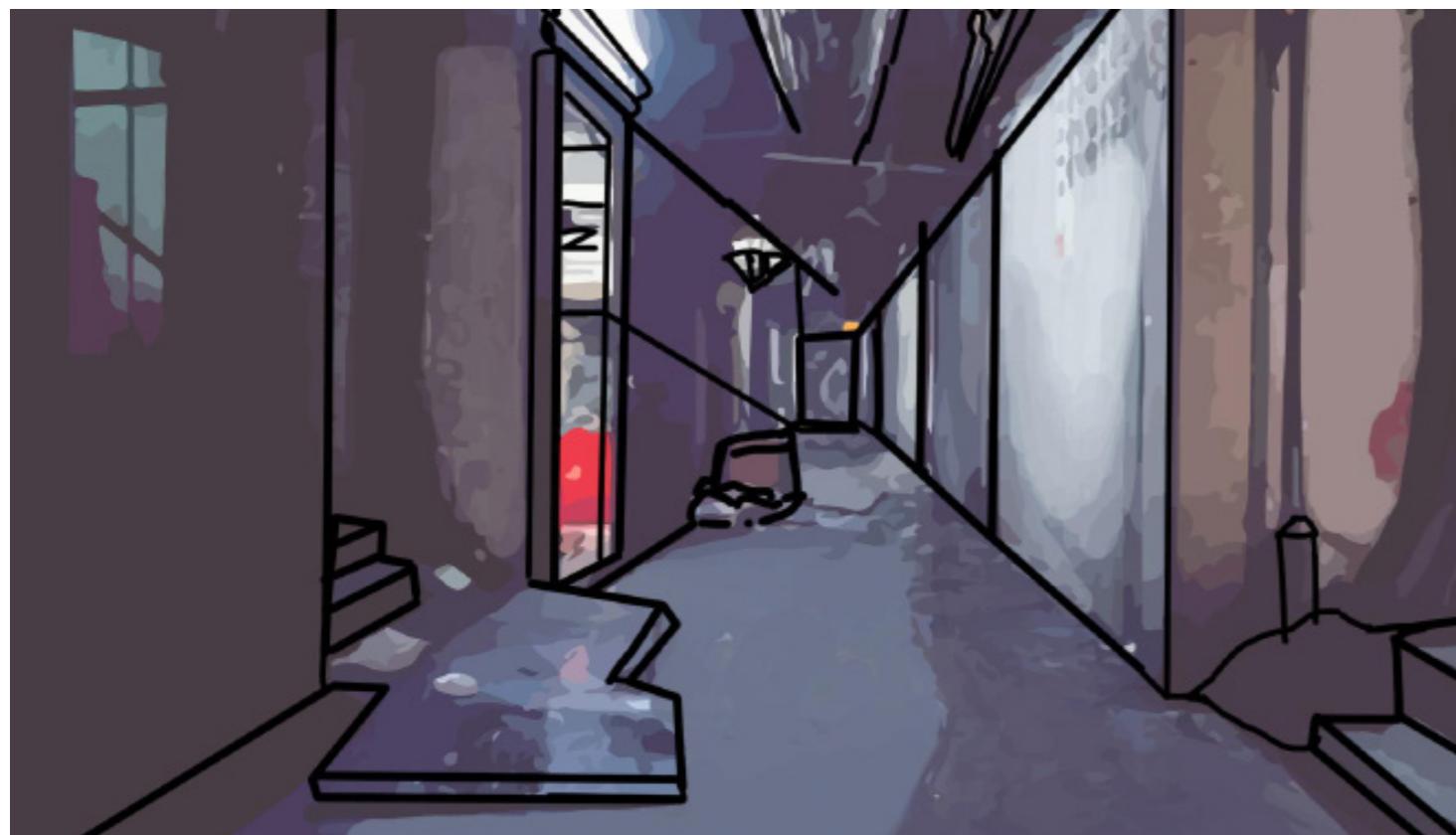
La propuesta representa las distintas ramificaciones de la historia y diversos finales, para ello se expone diversos puntos de decisión con el cual se debe interactuar para continuar la historia, al ser de opción múltiple el jugador tiene la disyuntiva y responsabilidad de la ruta que tomará el juego. La idea original del videojuego era presentar diversos escenarios que se localizaban en el contexto urbano, rural, marítimo y desértico, que son zonas geográficas que pueden ser encontradas en casi cualquier geografía del mundo.

También apoya la idea de que la historia ficticia se desarrolla en regiones de México, el Caribe y países mediterráneos gracias a la presencia o reconocimientos de elementos particulares de esos contextos. Inspirado en los filmes *Waltz with Bashir* (2008) de Ari Folman y *Cidade*

de Deus (2002) de Fernando Meirelles, que a nivel temático y visual poseen similitudes en las posturas de sus autores en cuanto a la crítica del contexto social y político. Esta referencia cinematográfica aunado a la investigación en la fotografía documental se utiliza como recursos visuales para discursar críticamente respecto al tema, así como otras situaciones alrededor de este, por ejemplo, la violencia, marginalidad, etc. La acción de apropiación de cualquier imagen funciona a modo de referente conceptual, y en dependencia del grado de manipulación, esta puede contener diferentes niveles connotativos de la obra original que estaban representados de manera simbólica o explícita.

Para ello, se han recurrido a algunas técnicas utilizadas como, el matte painting y el photobashing, procedimientos muy populares y utilizados entre artistas e ilustradores digitales al apoyarse en las combinaciones de diversas imágenes, recursos 3D, videos e ilustraciones para generar los escenarios o atmósferas visuales del videojuego. Esto es debido a la ejecución de procesos que implica -por lo general- combinaciones de la pintura digital y la fotografía, mediante herramientas de software para intervenir las imágenes de origen e integrarlas de forma orgánica, para al final diluir las huellas del proceso realizado. De esta forma, se complementa desde la praxis la investigación teórica, en base a la heurística de los procedimientos “diseñísticos” y otras herramientas conceptuales pertinentes en la construcción de una experiencia lúdica en torno a una problemática social como es la migración.

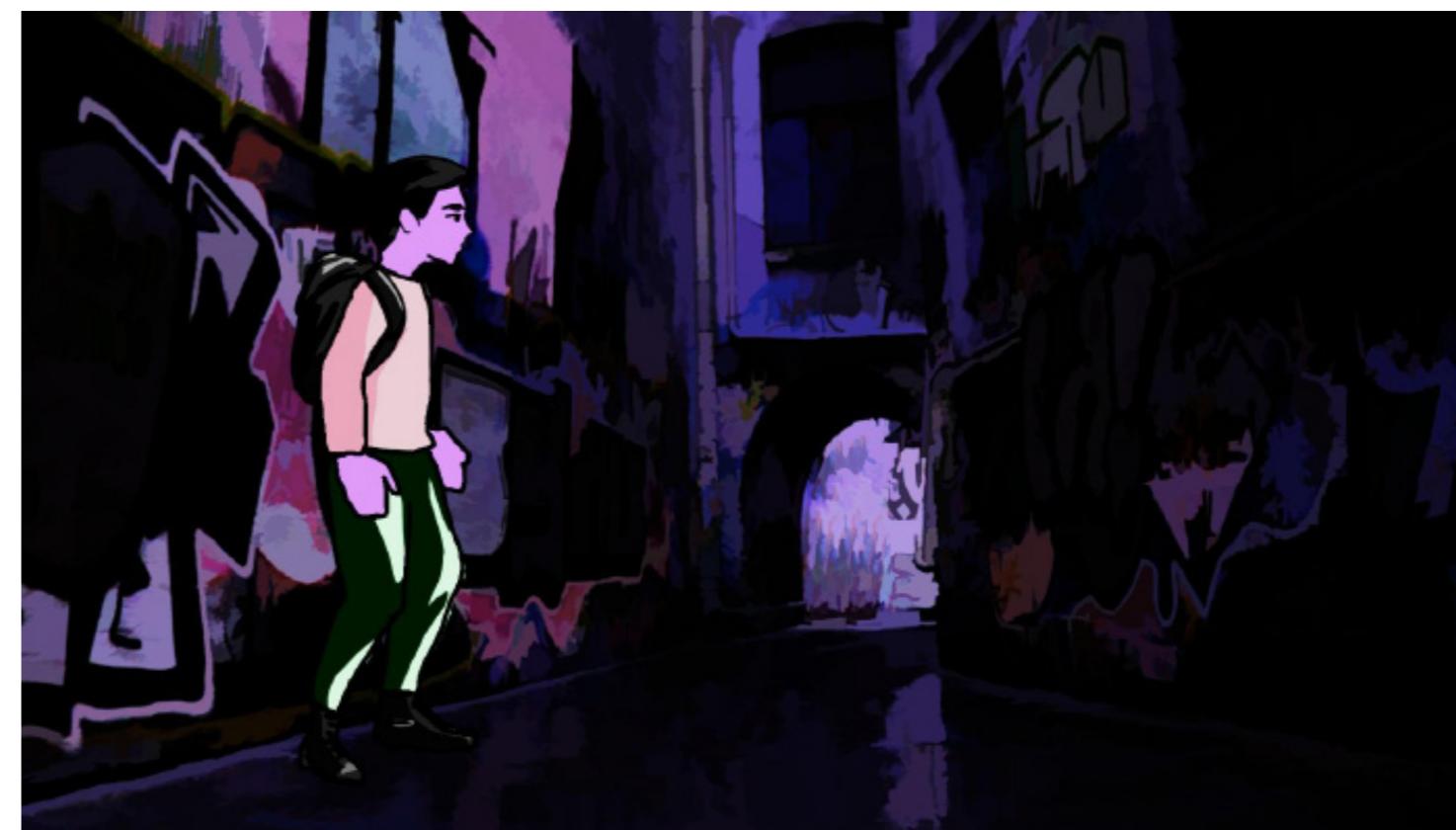
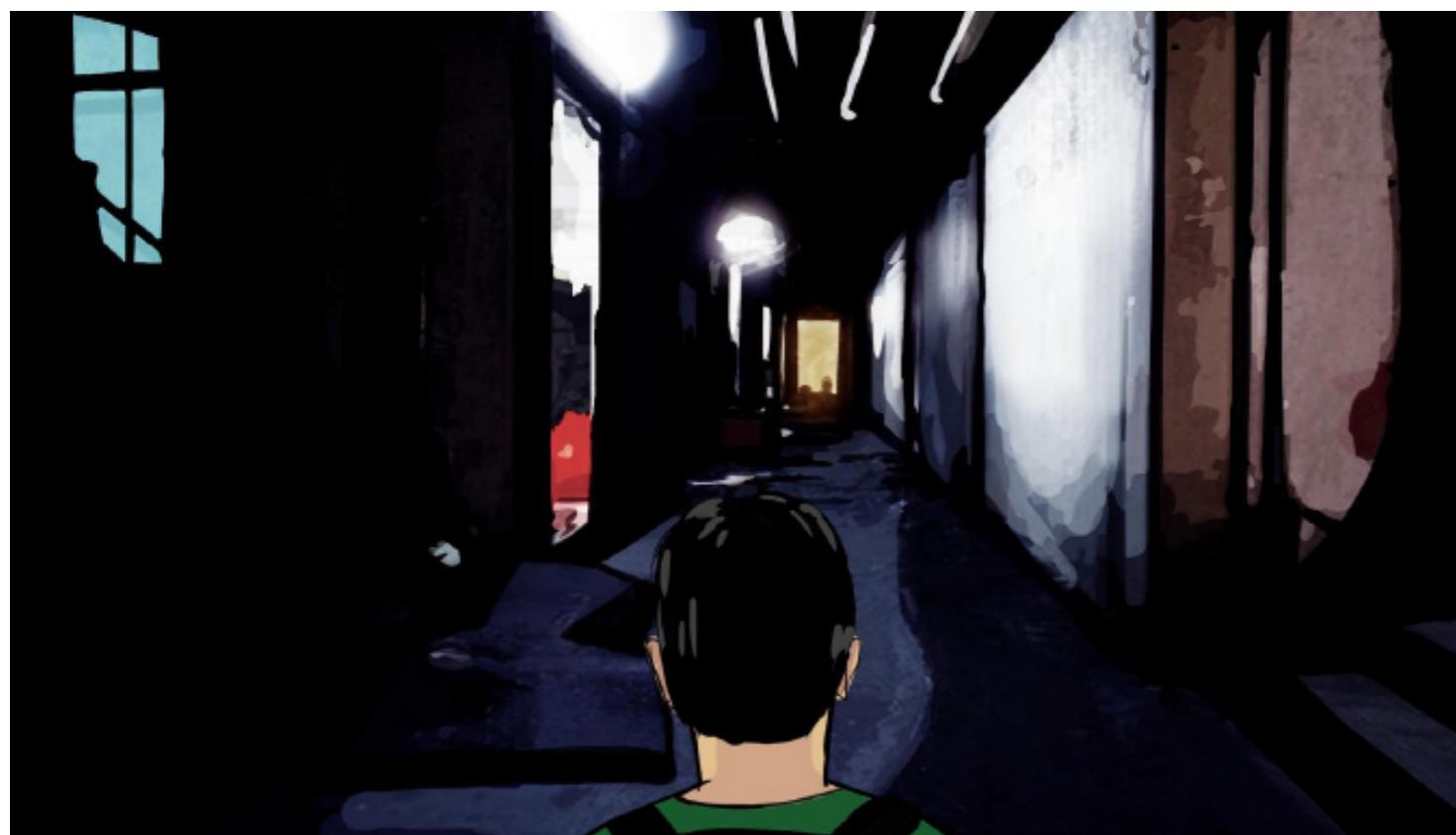












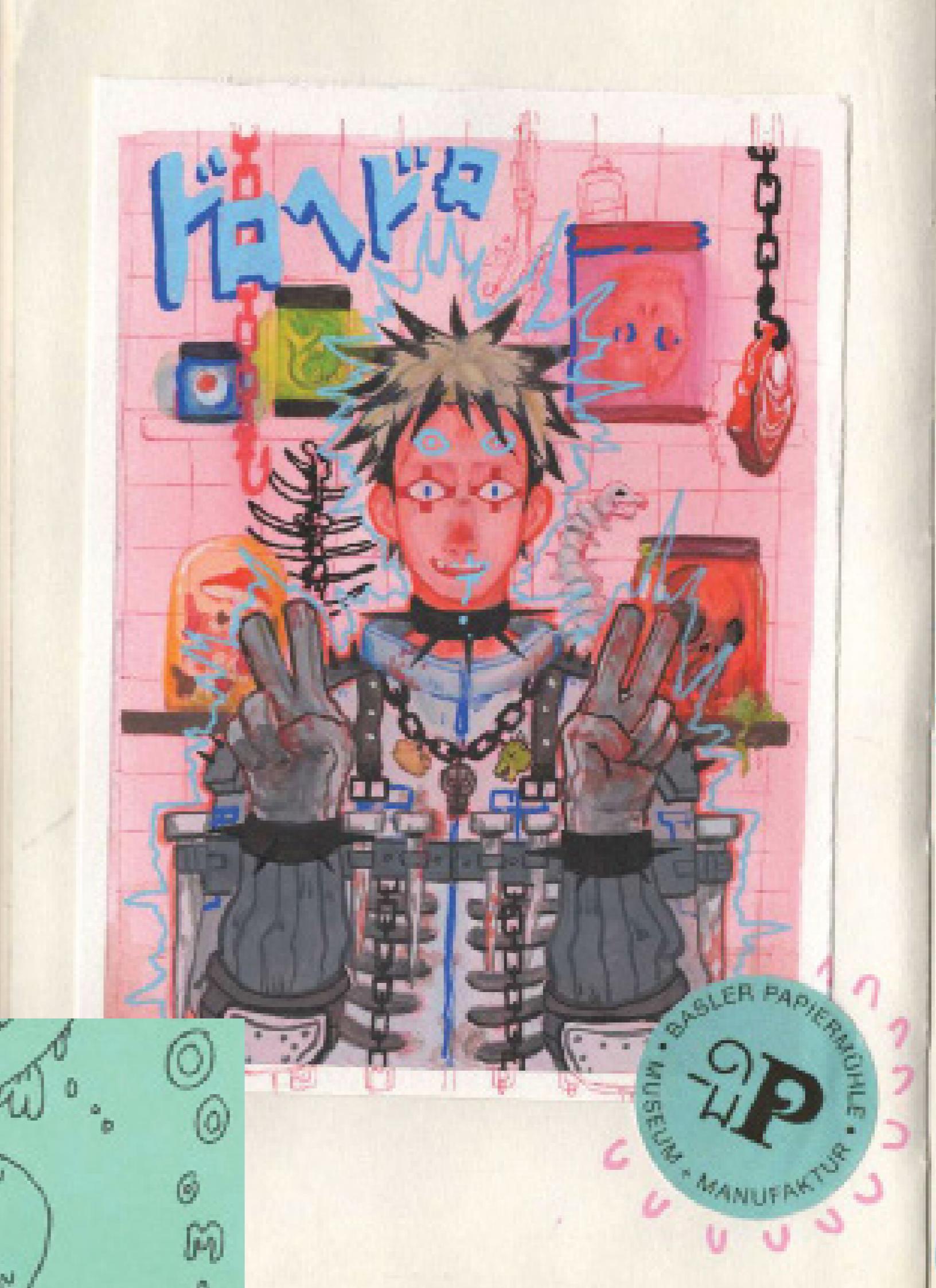
SYNESTHÉSIE

Sketchbook Tour (2021-2022)

Anna Sophia Domenzain

Hola me llamo Anna y soy estudiante de diseño en la Universidad Anáhuac México Norte. Dibujo y pinto desde muy chiquita y crecí leyendo novelas gráficas francesas o "BD". Espero algún día poder hacer mi propia novela gráfica. Me encantan las películas animadas en 2D y *stop motion* así como los mangas. Mis mangakas favoritos son Q Hashida, Inio Asano y Tatsuki Fujimoto entre otros. Además de mangakas, me inspiro mucho del estilo *punk* y gótico y de videos musicales así como de fotografías de animales e insectos. Me gusta que mis diseños tengan un contraste entre orgánico y artificial, y que sean algo crípticos o extraños. La verdad es que acaban viéndose un poco como monstruos.

Esta bitácora contiene fotografías de mi cuaderno de dibujos. En él tengo retratos de personas, unos cuantos estudios de anatomía y *fanart* de mi manga favorito Dorohedoro por Q Hashida. También se puede apreciar varios diseños de personajes originales y bocetos hechos con pluma *bic* que hago en mis cuadernos de apuntes para luego recortarlos y pegarlos en este Sketch. Me gusta decorar mis páginas con recortes de revistas o envolturas y etiquetas que me paso coleccionando. A veces le agrego plantas y flores secas. La técnica de collage me divierte mucho por las diferentes sensaciones visuales que provoca la mezcla de texturas y colores. De ahí el nombre de esta bitácora.

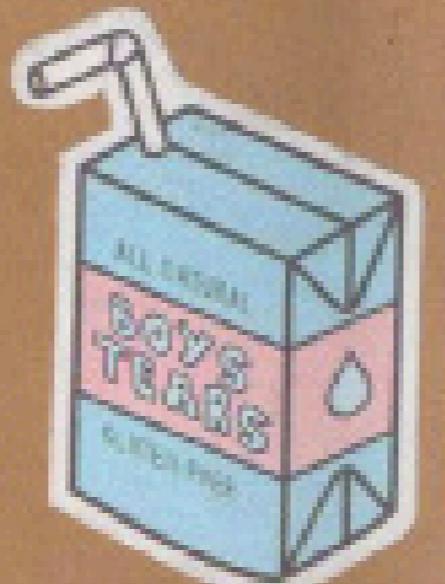


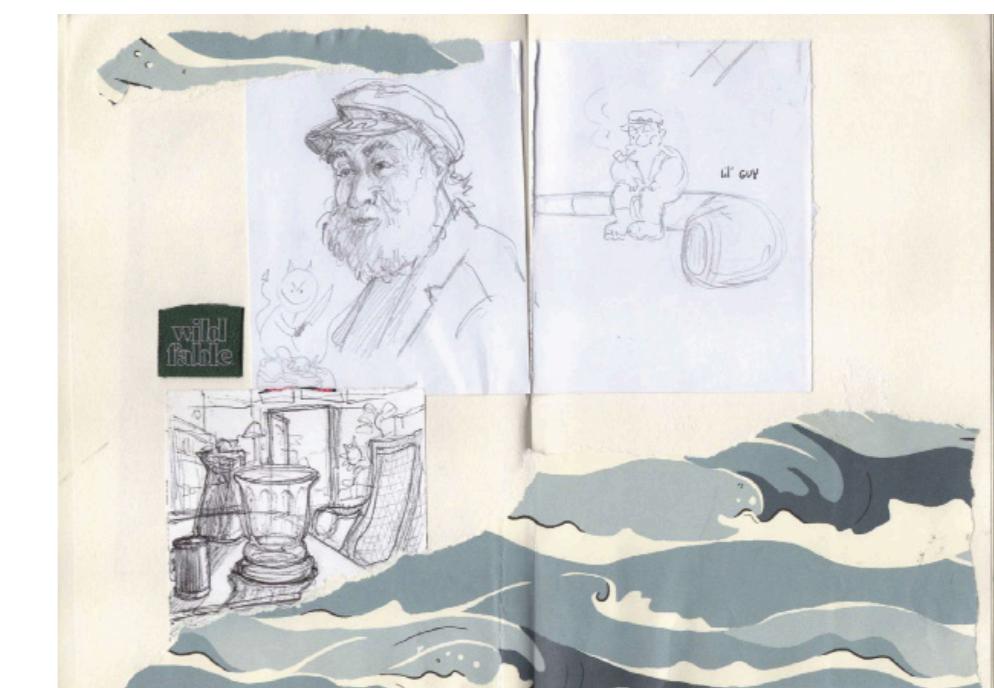
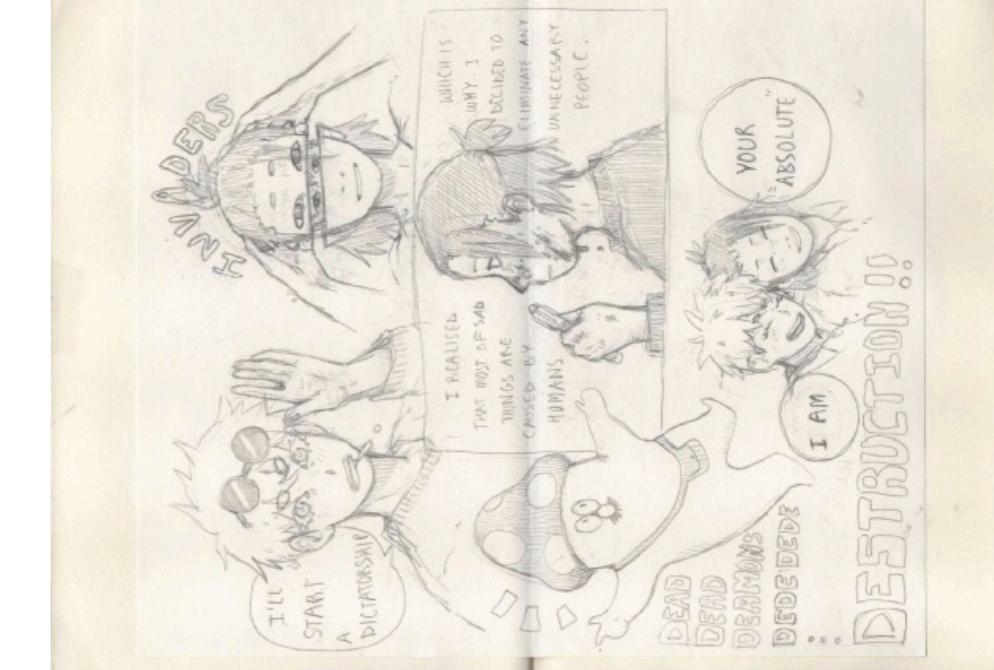
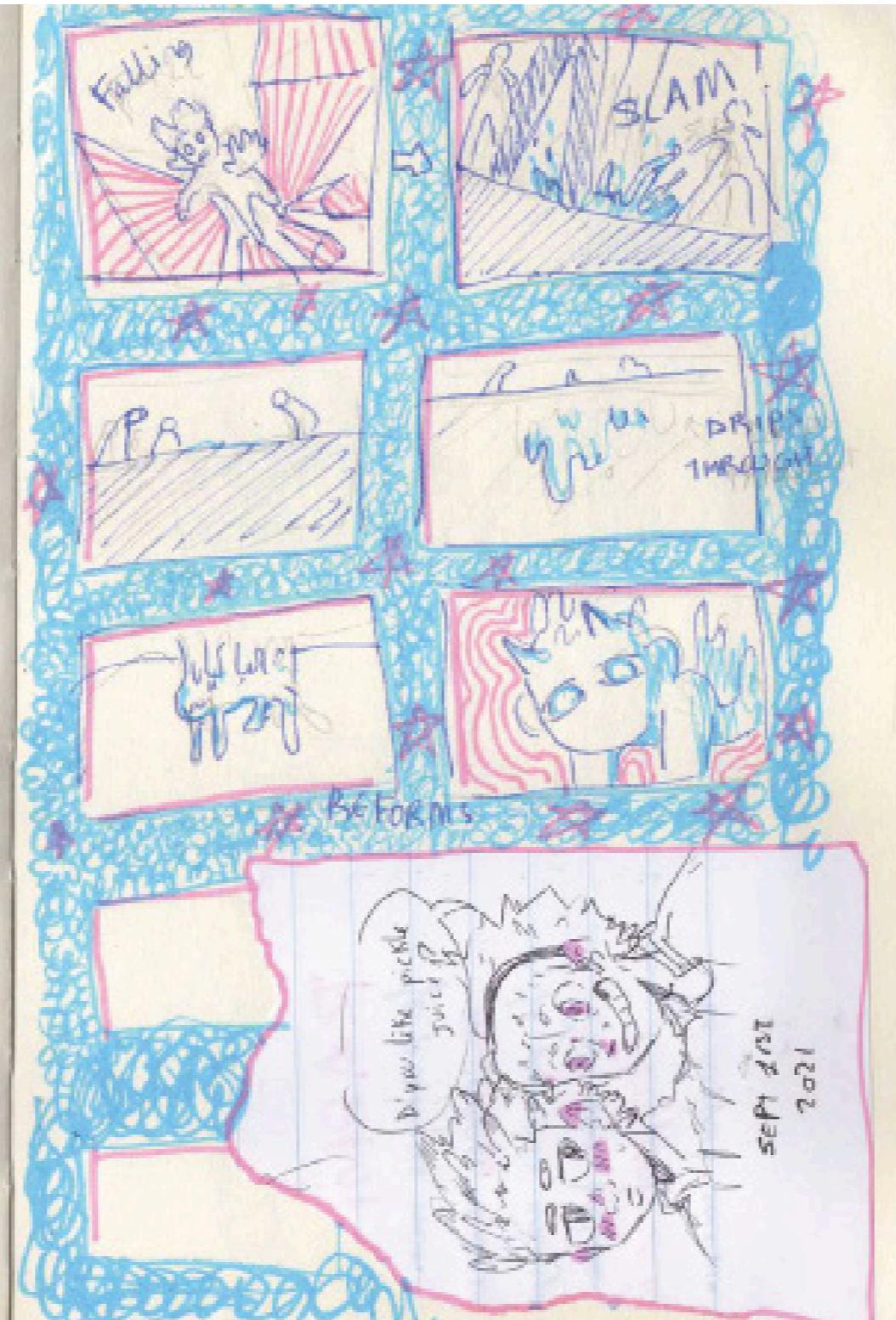
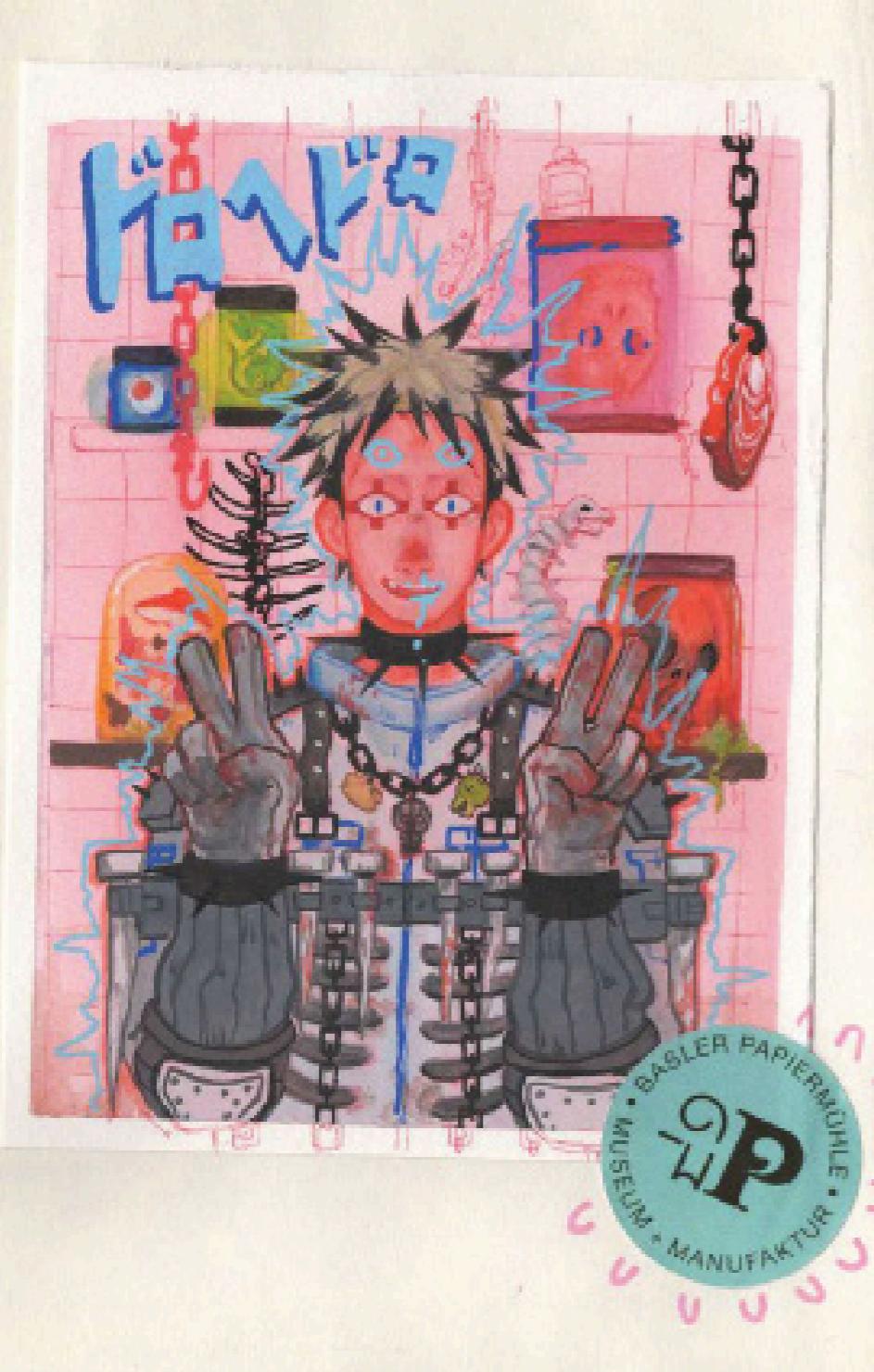
ANNA DOMENZAIN

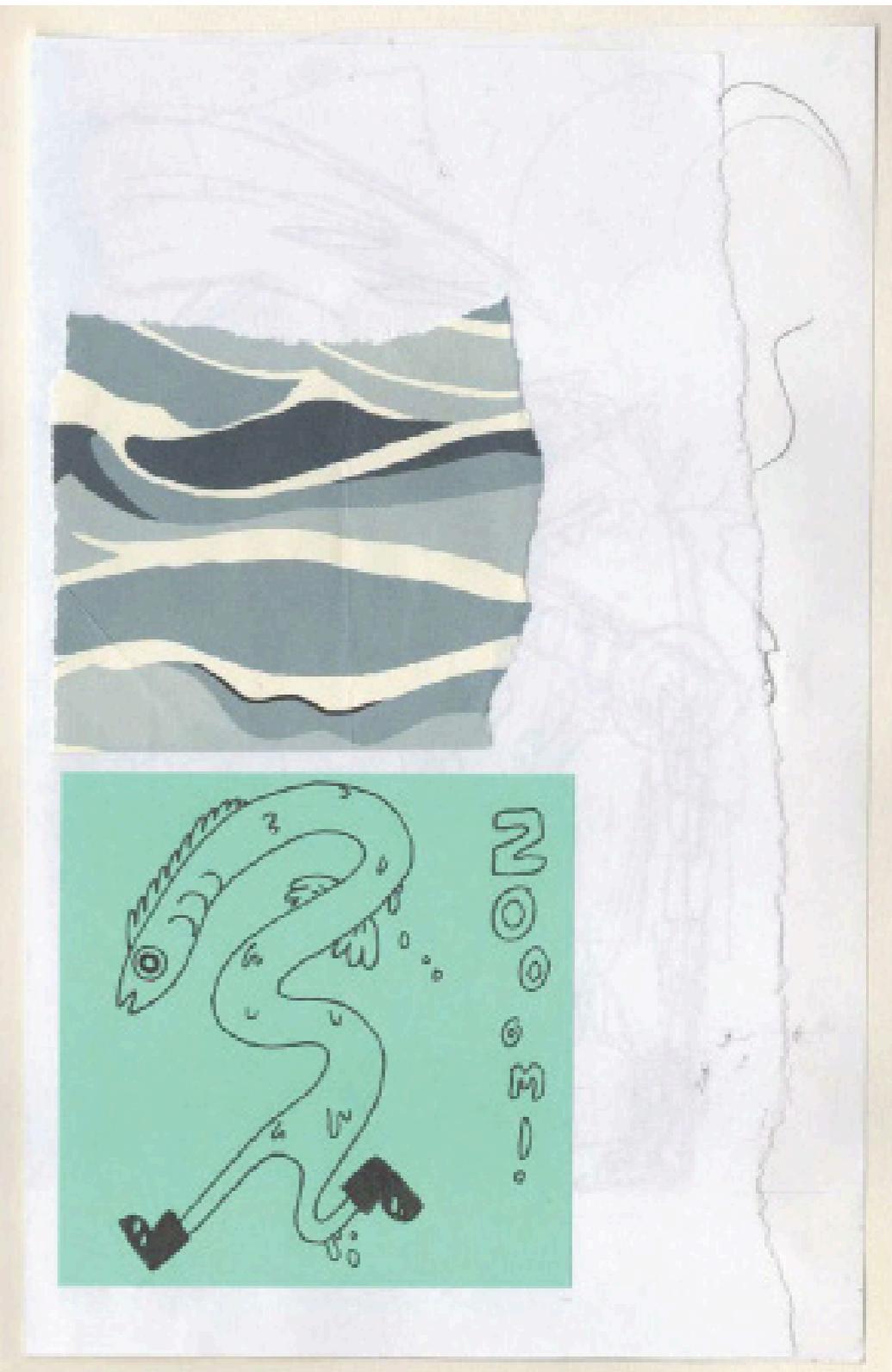
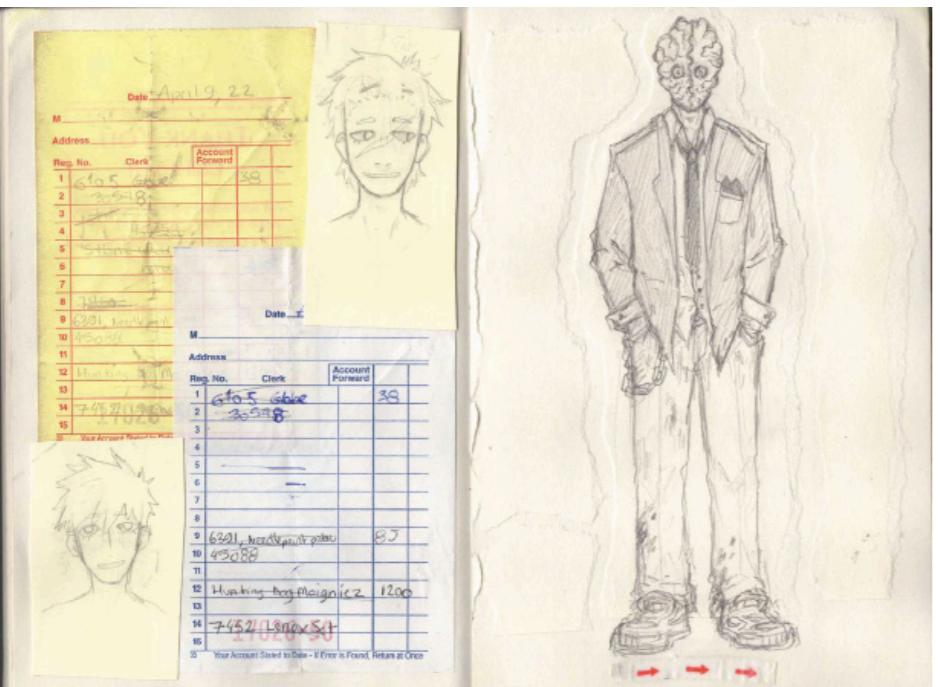
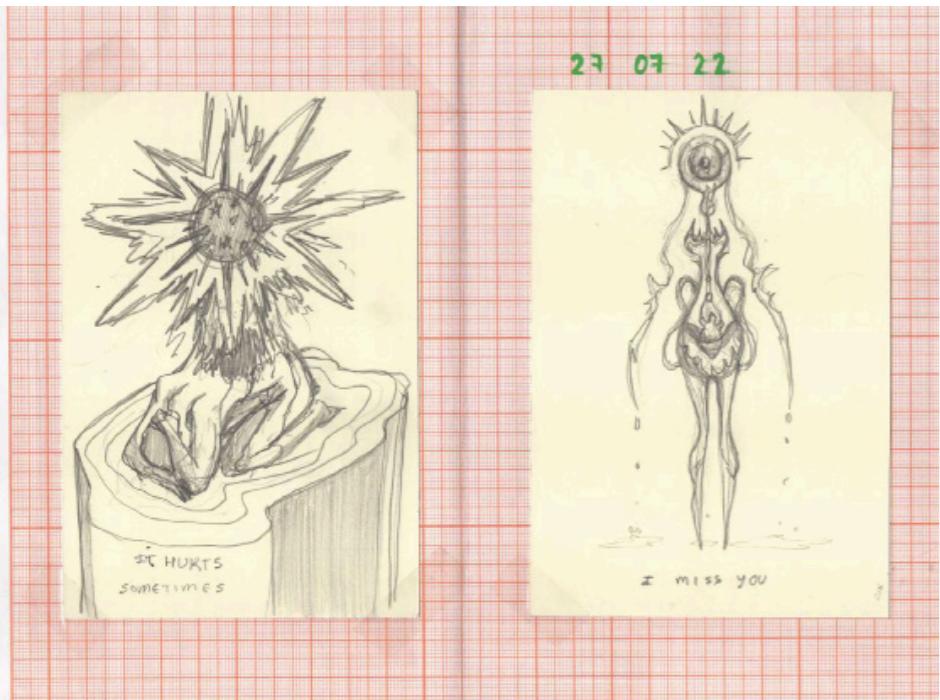
SKETCHBOOK TOUR

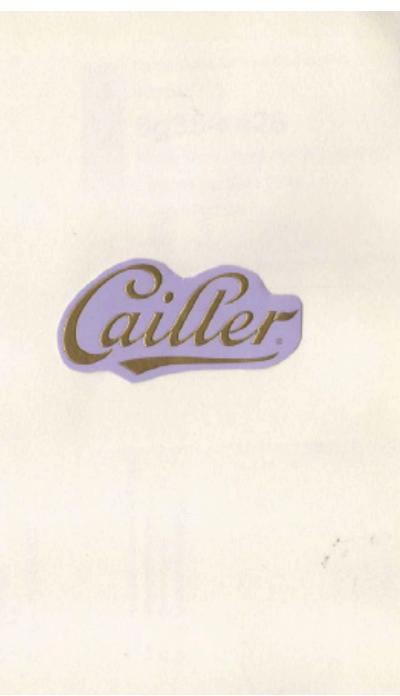
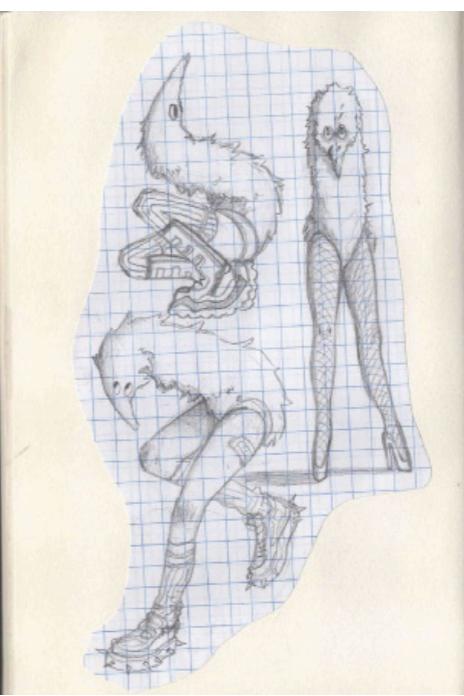
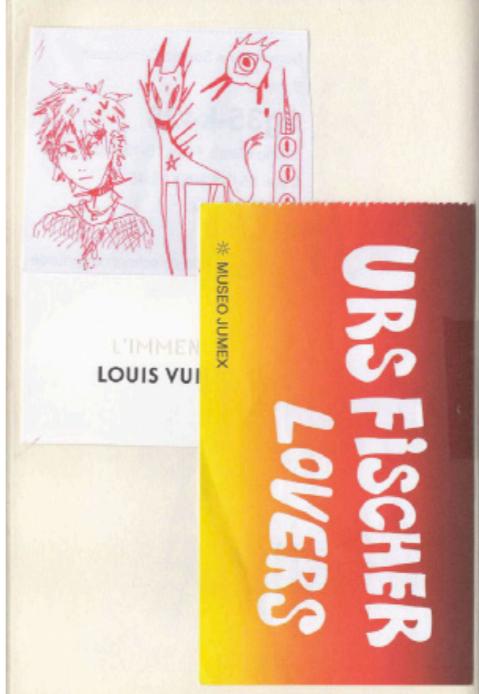
DISEÑO MULTIMEDIA

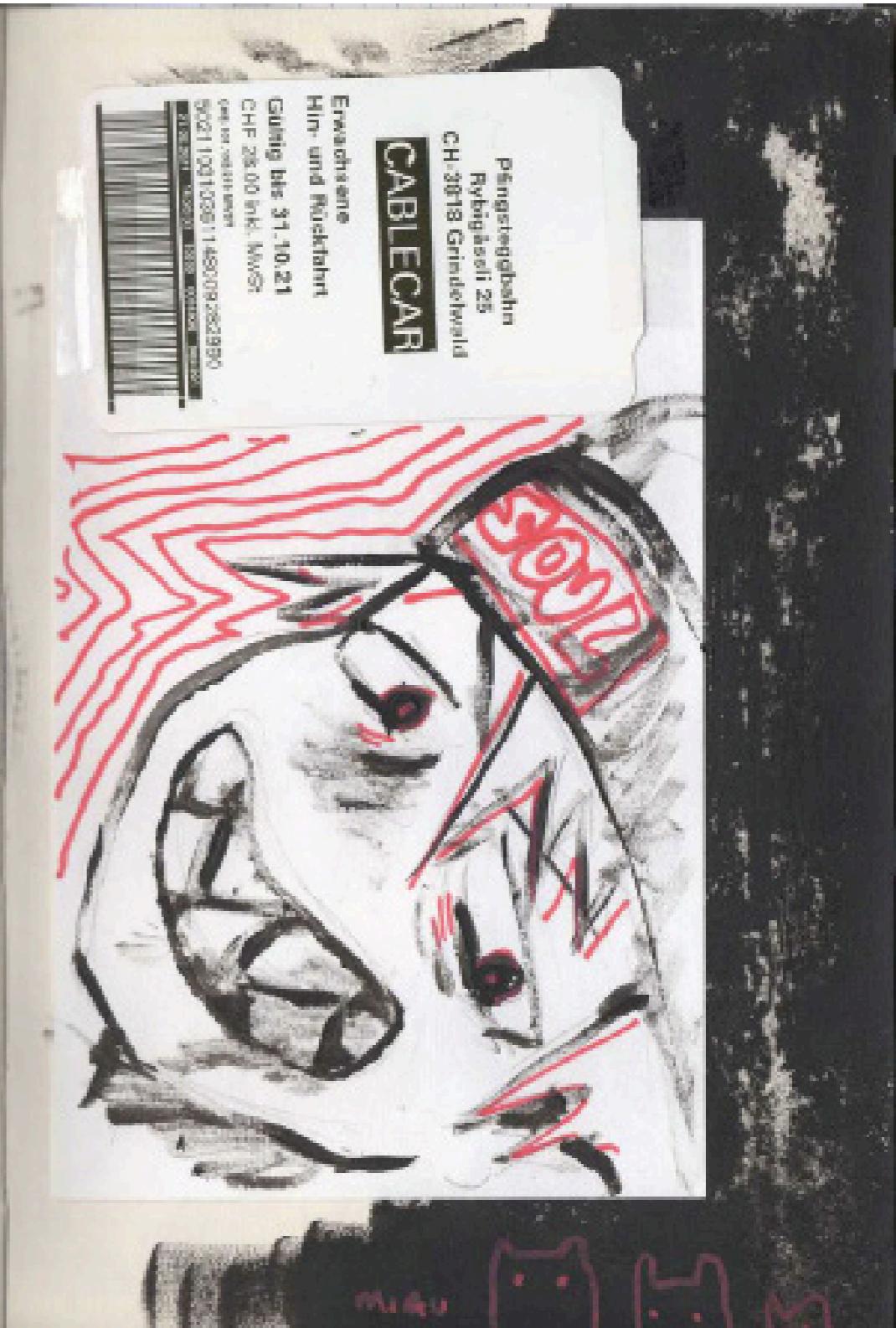
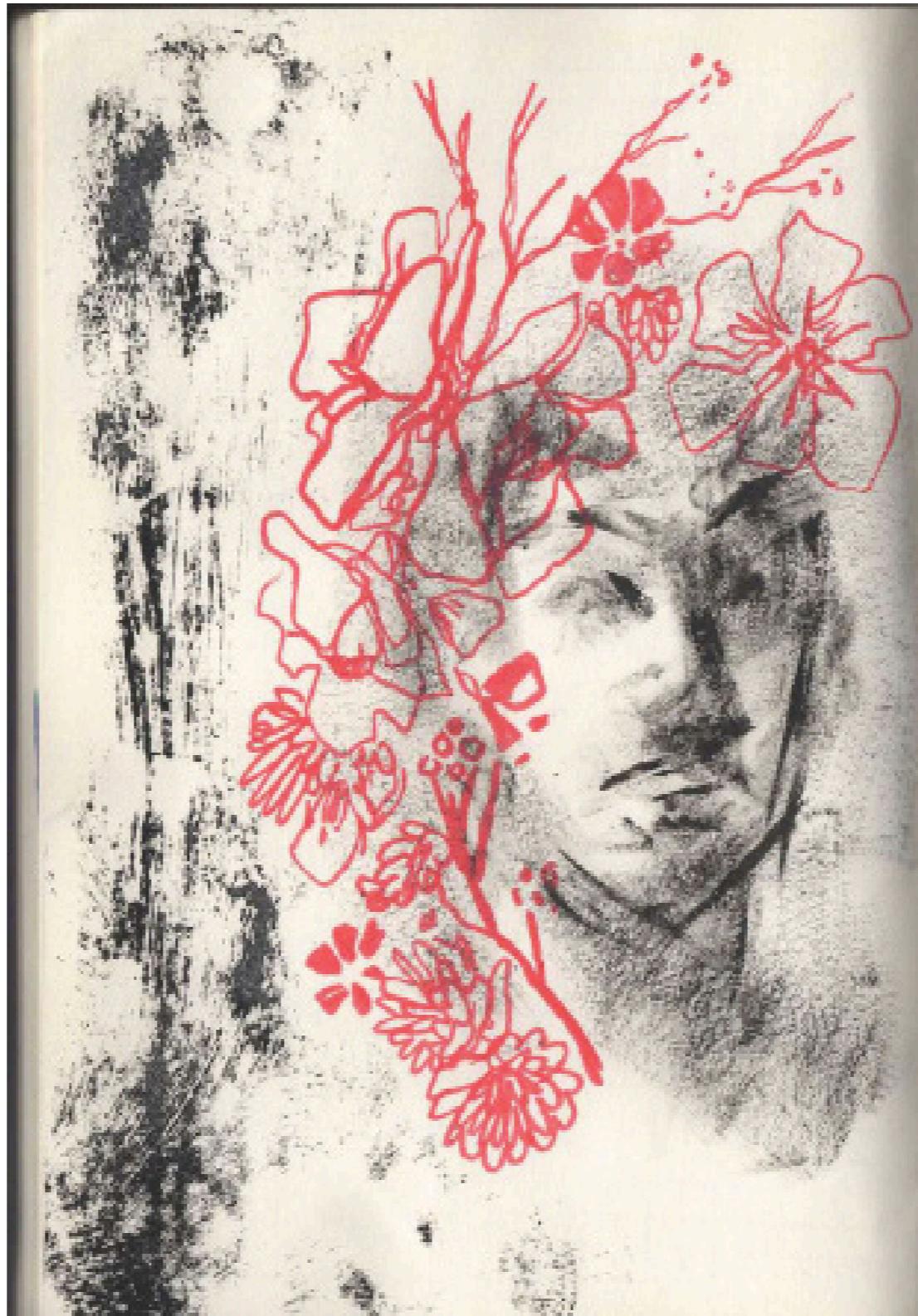
anna.domenzain@anahuac.mx





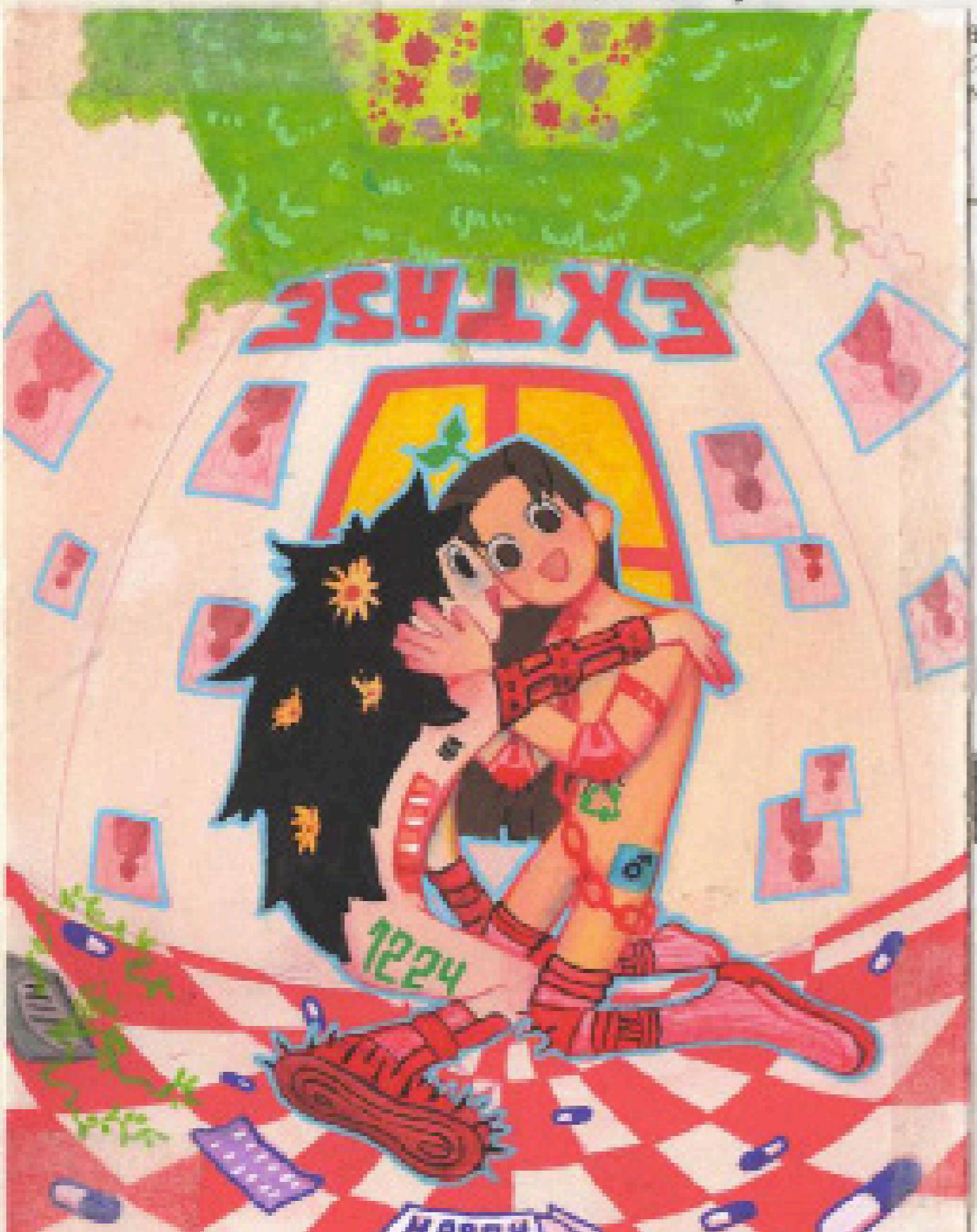






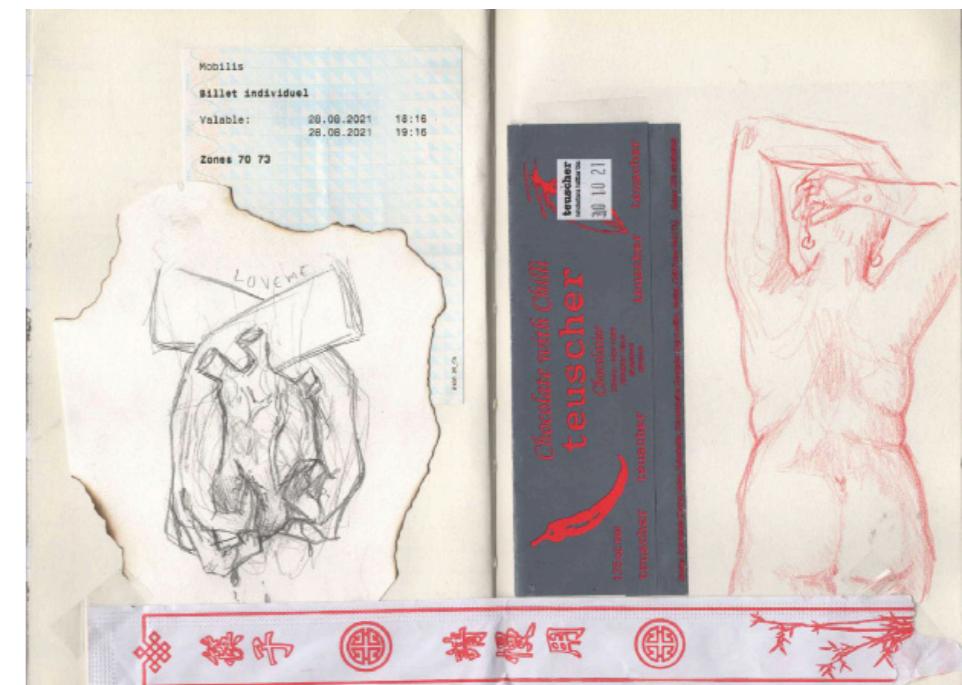
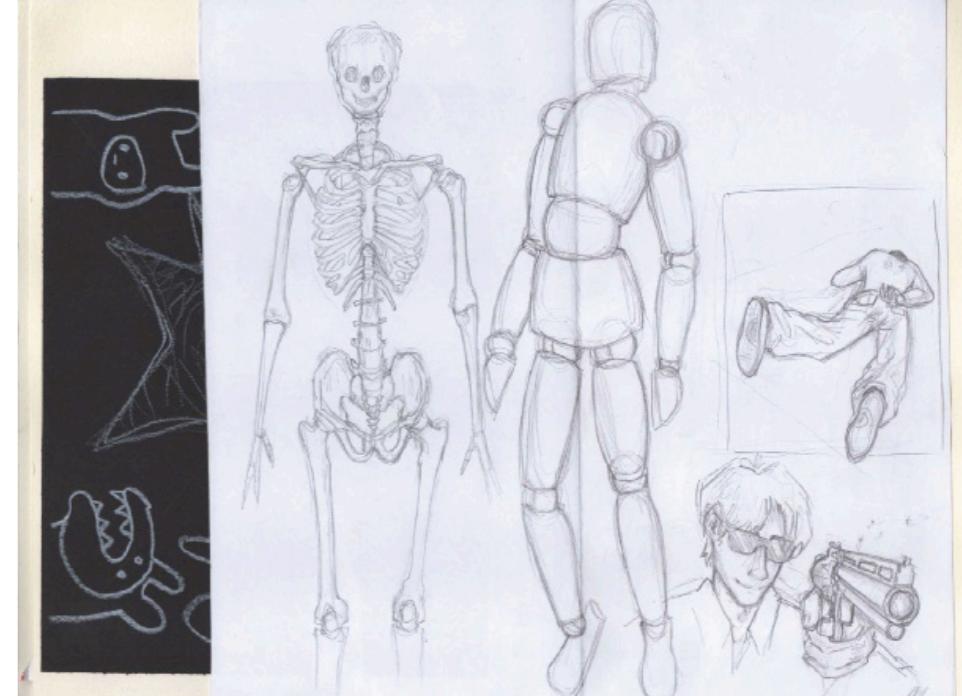


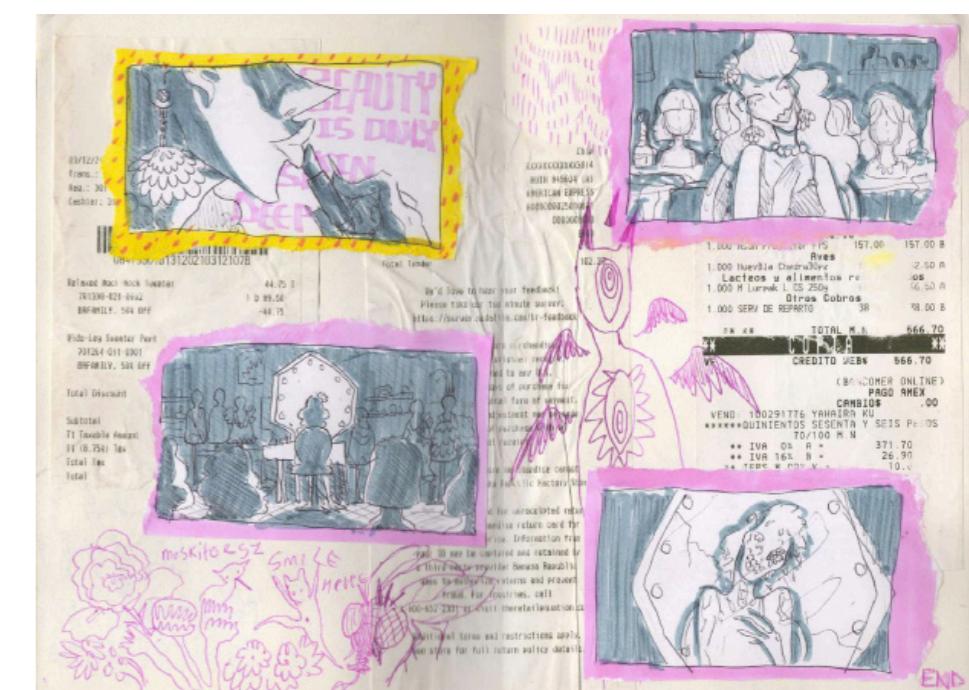
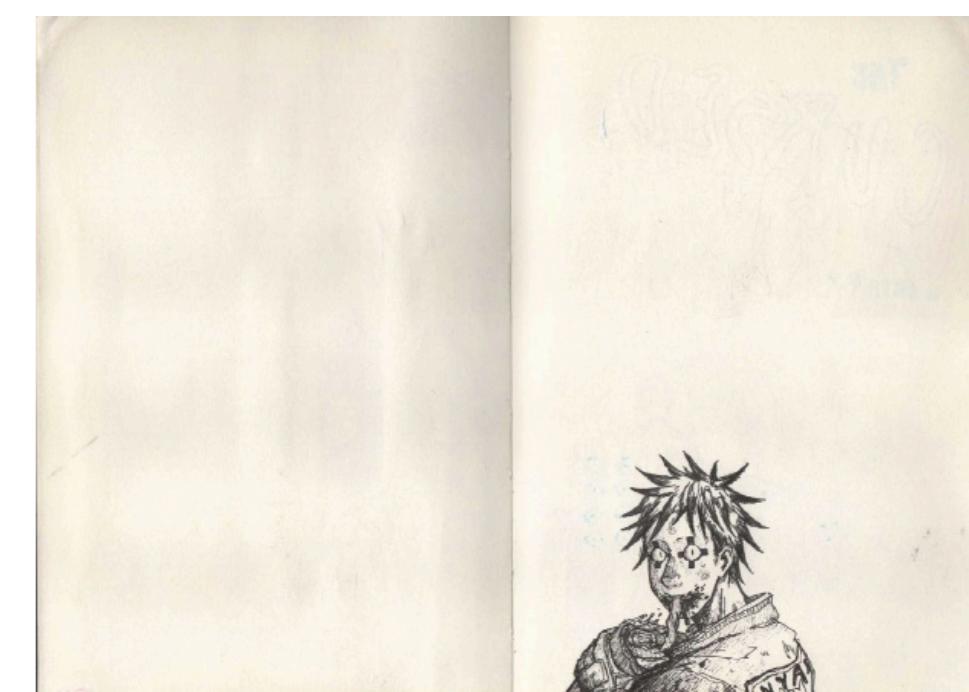
boa Candy



8. 2021
132 PM
Natalie







Portafolios

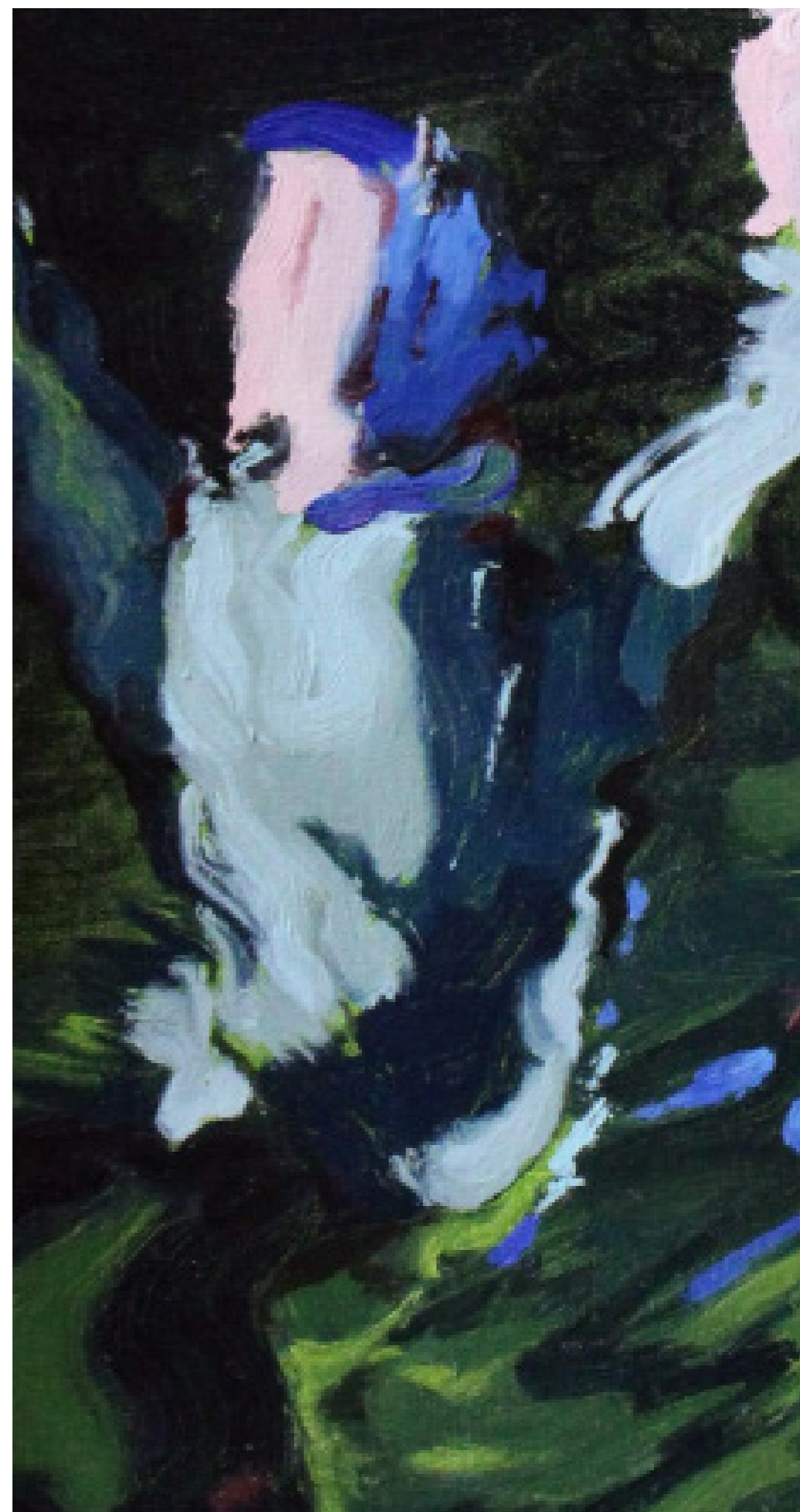
Portafolios

Jonathan García

El trabajo de Jonathan García Ayala se desarrolla en el dibujo, la gráfica y la pintura, siendo esta última el medio predilecto del artista. Su práctica pictórica se amplía gracias al collage, la fotografía y la creación de archivos de imágenes en donde el artista ha recopilado desde sus álbumes familiares hasta encuentros con espacios, momentos, objetos y personajes aleatorios. Ayala está interesado en lo cotidiano enrarecido, en aquello que nos parece anómalo pero también familiar, en algo que es profundamente repulsivo y seductor al mismo tiempo. Su trabajo figurativo oscila entre lo bello y lo siniestro, entre lo inverosímil y lo corriente, en sus pinturas todo puede suceder en el mismo plano.

En una misma escena pueden convivir una familia tomándose una típica foto familiar frente a una enorme langosta capaz de despedazarlos, una batalla entre una mujer perro y una mujer chango se vuelve cosa de todos los días o un funeral puede empezar en plena fiesta infantil. Una experiencia real se entrelaza con una narrativa ficticia, la memoria y la imaginación se funden y se vuelven indistinguibles. En sus imágenes Jonathan crea escenarios donde la lógica convencional es hecha a un lado, a cambio nos ofrece un espacio íntimo, propio y profundamente subjetivo. Las inquietantes escenas de Ayala permiten a su espectador establecer un símil o un punto de contacto consigo mismo sin necesariamente ser complaciente a este, revelando aquello que está ausente pero implícito o aquello cotidiano desde su particular mirada.

La pintura se vuelve entonces un acto tanto de catarsis como de contención, transitando desde los tonos pastel hasta los colores más intensos y puros de la paleta, Jonathan saca provecho de su medio para replicar o generar aquellas sensaciones que sus imágenes le exigen: empastes, aguadas, pinceladas, texturas, borraduras, espatulazos, esgrafiados, planos, degradados y líneas son usados de forma espontánea y despreocupada, como si cada pincelada ocultara su propio secreto en ese mundo extraño.





Palo del Brasil, 2022

Óleo sobre tela sobre panel

40 x 30 cm



Noctámbula, 2022

Óleo sobre tela

150 x 120 cm



Trashvenci o La niña fantasma, 2022

Óleo sobre tela sobre panel

40 x 30 cm



Dos figuras: El buen descanso, 2022

Óleo sobre tela sobre panel

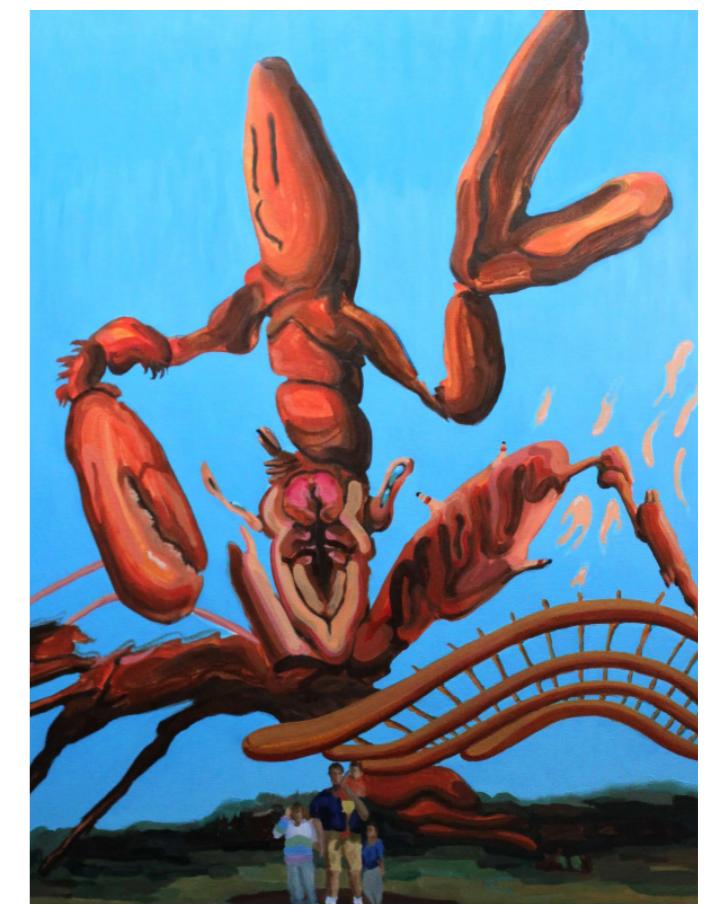
40 x 30 cm



Piernas de plastilina, 2021

Óleo sobre panel

40 x 30 cm



Retrato familiar: Langosta, 2022

Acrílico sobre tela

130 x 100 cm



Mujer change y mujer perro, 2022
Óleo sobre tela sobre panel
20 x 30 cm

Cigüeña y vulvas, 2022

Óleo sobre tela

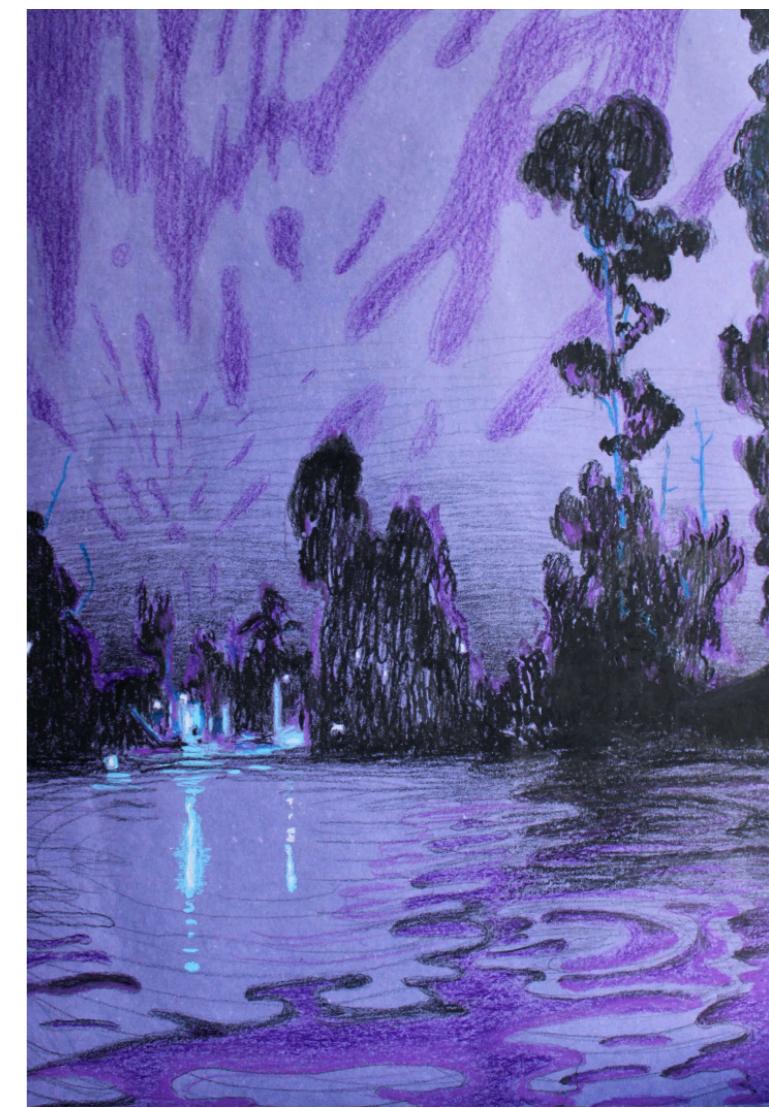
130 x 100 cm



Fantasma silla, 2022

Óleo sobre tela

130 x 100 cm



Noche en Xochi, 2022

Crayola y pastel graso sobre papel

70 x 49.5 cm



Necesita ayuda, 2022
Lápiz de color sobre papel
21.5 x 31 cm



Hombre pez, 2021.

Acrílico sobre papel

16 x 12 cm



Diablitos, 2022

Lápiz de color sobre papel

16 x 20.3 cm



No moriréis, 2022

Acuarela sobre papel

68 x 47 cm

garcia.ayala.art@gmail.com

5583584486

@jonathan.garcia.ayala

Curriculum Vitae

ESTUDIOS

Egresado de la Lic. En Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Vive y trabaja en CDMX.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Exposición Final. (Fuego, 2022) CDMX.

Tamagotchis. (Tándem Galería, 2022) CDMX.

Infancias contaminadas. (Archivo 64000, 2022) Monterrey.

Art showroom. (La Vendimia, 2022) CDMX.

Aquí era un lago. (Atelier Cipriani, 2021) CDMX.

Aquí no hay playa. [Colectivo Chikatana, 2021] Cuernavaca, Morelos.

Simbólicos diabólicos. Dupla con Rubén Rosas. (Expos en cautiverio, 2021) CDMX. Más allá del encierro. (Galería

Punto Áureo , UNAM, 2021) CDMX.

El corazón sigue, la duda permanece, mural efímero a 50 años del 68 (FAD, UNAM, 2018) CDMX. Así son ellas (Biblioteca de la

ENEO, UNAM 2017) CDMX.

Semana de las Artes (CCU Tlatelolco, UNAM, 2017) CDMX.

Semana de las Artes (CCU Tlatelolco, UNAM, 2016) CDMX.

Ser (Casa Talavera, UACM, 2015) CDMX.

EXPERIENCIA

Imprimador del mural para la exposición Paisajes de Ana Segovia en Galería Karen Huber (2022)

Asistente en boot de La Guerrera en Clavo Movimiento. (2022)

Asistente de La Guerrera en Ciencias Ocultas en Studio Croma. (2022)

Encargado en boot de La Guerrera en Dolor Local: Festival de fanzine y gráfica. (2022)

Servicio Social en Museo de Arte Carrillo Gil Área de Registro y Control de obra (bodega). (2022)

Asistente de exposición de La Guerrera en Cuerpos Tibios en Habitaciones Okupa. Casa Banal. (2022)

Asistente de taller en La Guerrera: Gonzalo García, Gibran Turón, Lisa Saldívar, Raúl Cadena. (2022)

Asistente de taller en Fuego: Ana Segovia, Allan Villavicencio y Jerónimo Ruedi (2021)

Asistente de montaje para La Guerrera en Casa Banal: Gonzalo García y Gerardo Muñoz (2021)

Montaje de la instalación Kobani en CALETA Galería: Gustavo Villegas (2021)

CONCURSOS

III Concurso Nacional de Miniprint Oaxaca 2022. Seleccionado.

Diana Sánchez

Nació en la Ciudad de México en 1997. Es Artista Visual egresada de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM (2016-2021).

Su producción aborda la plástica desde una perspectiva espontánea, actualmente con especial interés en redescubrir los objetos que forman parte de su contexto, desglosando sus cualidades visuales desde un enfoque plástico.

Ha participado en diversas exposiciones colectivas de 2016 a la fecha. Gestionó su primera exposición individual en mayo de 2022. Formó parte del proyecto “Morgadal Grande” en el Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM (2019-2022).



“ Mi producción artística se desarrolla a partir de un cuestionamiento a las ideas de lo que aprendí como pintura en la formación institucional: Un frío cúmulo teórico sin vinculación con la vida personal. Por lo que mi trabajo está centrado en abordar la plástica desde una perspectiva sensible y espontánea, actualmente con especial interés en re-descubrir la cotidianidad inmediata. No creo que el arte extraordinario se encuentre en otro lugar que no sea la propia vida.

”



Yo, el gato y naturaleza muerta.

2022. Óleo sobre panel MDF

30 cm de diámetro.



Dragoncitos del 14 de febrero.
2022. Óleo sobre panel MDF
30 cm de diámetro.

Detrás de mis cosas

Detrás de mis cosas es un proyecto pictórico que recupera la naturaleza muerta como tradición pictórica desde una perspectiva contemporánea.

El proyecto propone un reconocimiento de los objetos cotidianos, tomando como referencias artísticas el *Wabi-Sabi* (expresión estética del Japón que destaca la belleza en la imperfección o en lo ordinario) y el *Haikú* (la sintética poesía del instante), que buscan generar una conciencia de nosotros mismos y del entorno inmediato mediante la contemplación. Por ello, este proyecto se plantea como un diario poético visual, que se inaugura desde lo más translúcido de mi contexto, a partir de una base de color parcialmente visible, representando los objetos que nos pertenecen (previamente registrados en un archivo fotográfico) distinguiendo sus cualidades visuales desde un enfoque plástico, con el fin de generar composiciones fundamentalmente cromáticas y al mismo tiempo una reflexión sobre la vida detrás de los objetos, no desde un punto de vista materialista, sino en el instante biográfico que compartimos y que construyen una identidad a través de los recuerdos o sensaciones que se van acumulando en torno suyo con el paso de nuestra vida tan ordinaria como efímera.



Cesta de jabones en el baño.
2022. Óleo sobre panel
MDF, 20x28 cm.



i'm still alive
2022. Óleo sobre panel MDF, 30
cm de diámetro.



La sudadera de Abril
2022. Óleo sobre panel MDF,
20x35 cm.



Platos de comida china

2022. Óleo sobre panel MDF, 20x28 cm.



Tripié en el hospital Manuel
Gea González

2022. Óleo sobre tela, 20 cm de diámetro.



Terceto de primavera
2022. Óleo sobre madera,
15x15 cm.



Pastel de cumpleaños
2022. Óleo sobre panel MDF,
15x15 cm.



Goggles de natación en el tendedero
2022. Óleo sobre panel MDF, 20x28 cm.

Primer amor. El último Yakuza
2022. Óleo sobre tela
estampada, 15x15 cm.



Refresco de durazno o pesadilla en la calle
del infierno.
2022. Óleo sobre panel MDF,
20x35 cm.



Periódico del 10 de marzo
2022. Óleo sobre panel MDF,
10x15 cm.



Fotopaleta en el camión
2022. Óleo sobre panel MDF,
15x15 cm.

Curriculum Vitae

ESTUDIOS

- 2016-2021 Licenciatura en artes visuales en la Facultad de Artes y Diseño UNAM.
2019 Asistió al Seminario Internacional de Filosofía Japonesa: Hacia el sí mismo Ecológico (PUEAA, UNAM).
2013-2017 Estudios musicales en el programa “Orquestas Juveniles y Coros de la Ciudad de México”.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2022 “Detrás de mis cosas”, Interior 410, CDMX

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2022 “Temporalidades”, Evas, CDMX
2022 "Un reencuentro contigo mismo", Entre un espacio íntimo, espacio virtual, México.
2022 “Mujeres en el arte”, Jardín 337, CDMX.
2022 “Paisaje abierto/ paisaje cerrado”, Interior 410, CDMX
2022 “Tamagotchis”, Galería Tándem, CDMX.
2020 “Siete procesos desde el confinamiento”, A puerta cerrada. Google Meet. México.
2019 “CONTRAPUNTO: Pintura contemporánea”, Galería Pretexto, CDMX.
2018 y 2016 “Salón abierto de pintura”, 1^a y 2^a edición. Ladrón Galería, CDMX.

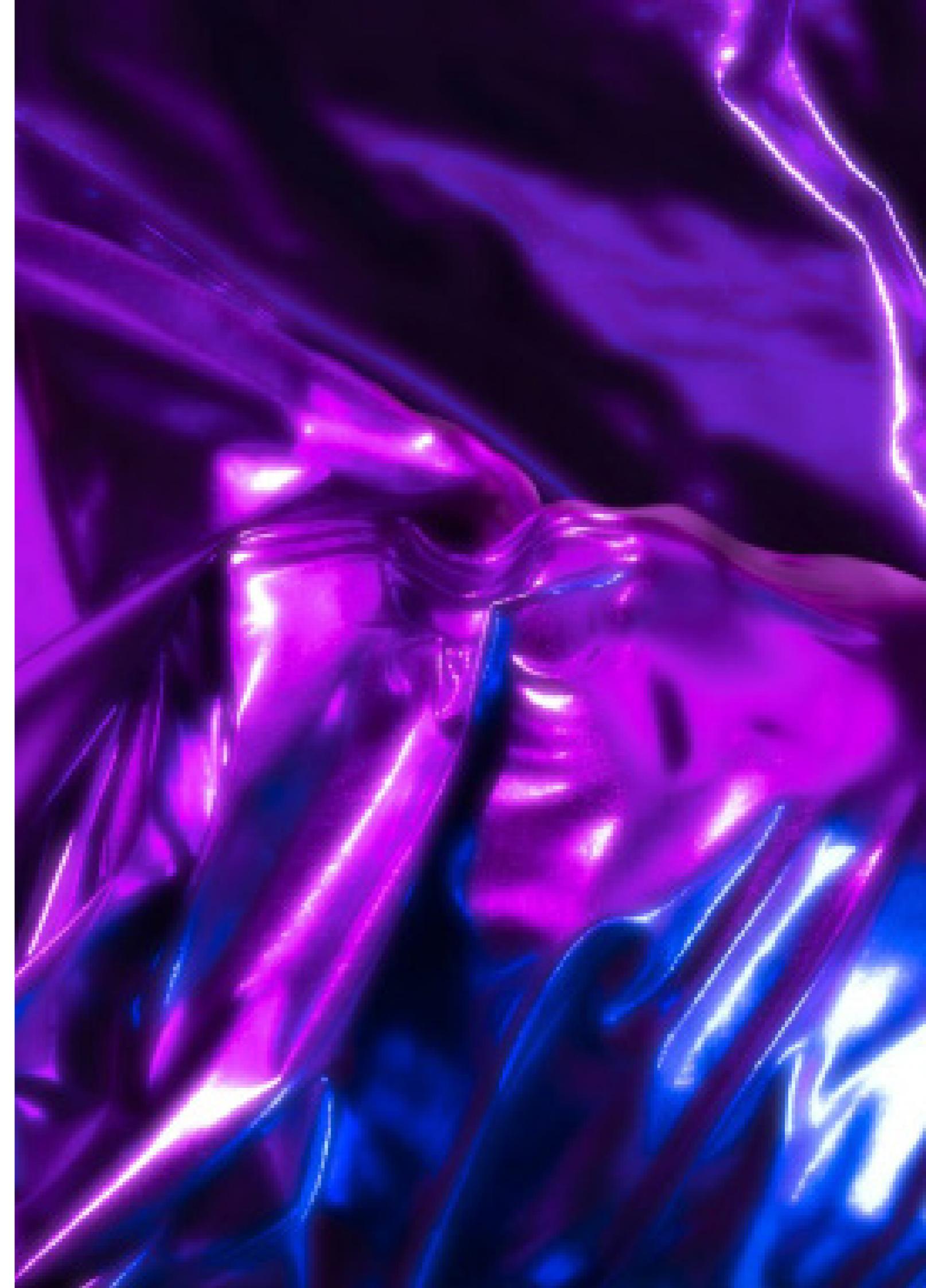
PROYECTOS ESPECIALES

- 2019 a 2022 Producción visual y de difusión del proyecto “Morgadal Grande” de la zona arqueológica “El Tajín” en Veracruz por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
2018 Participación performática en “Noche de museos” del Museo Franz Mayer en compañía del ensamble “Arte-violines”.
2017 Concierto de la Filarmónica Juvenil de la Ciudad de México en el Teatro de la ciudad “Esperanza Iris”.

Galería

Galería

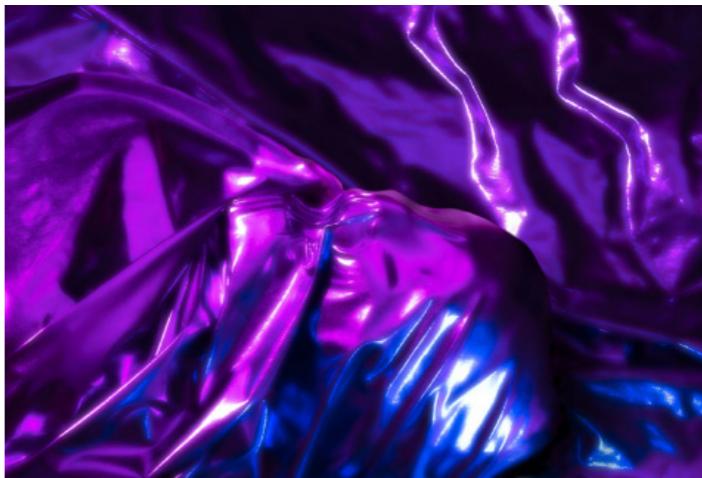
Galería

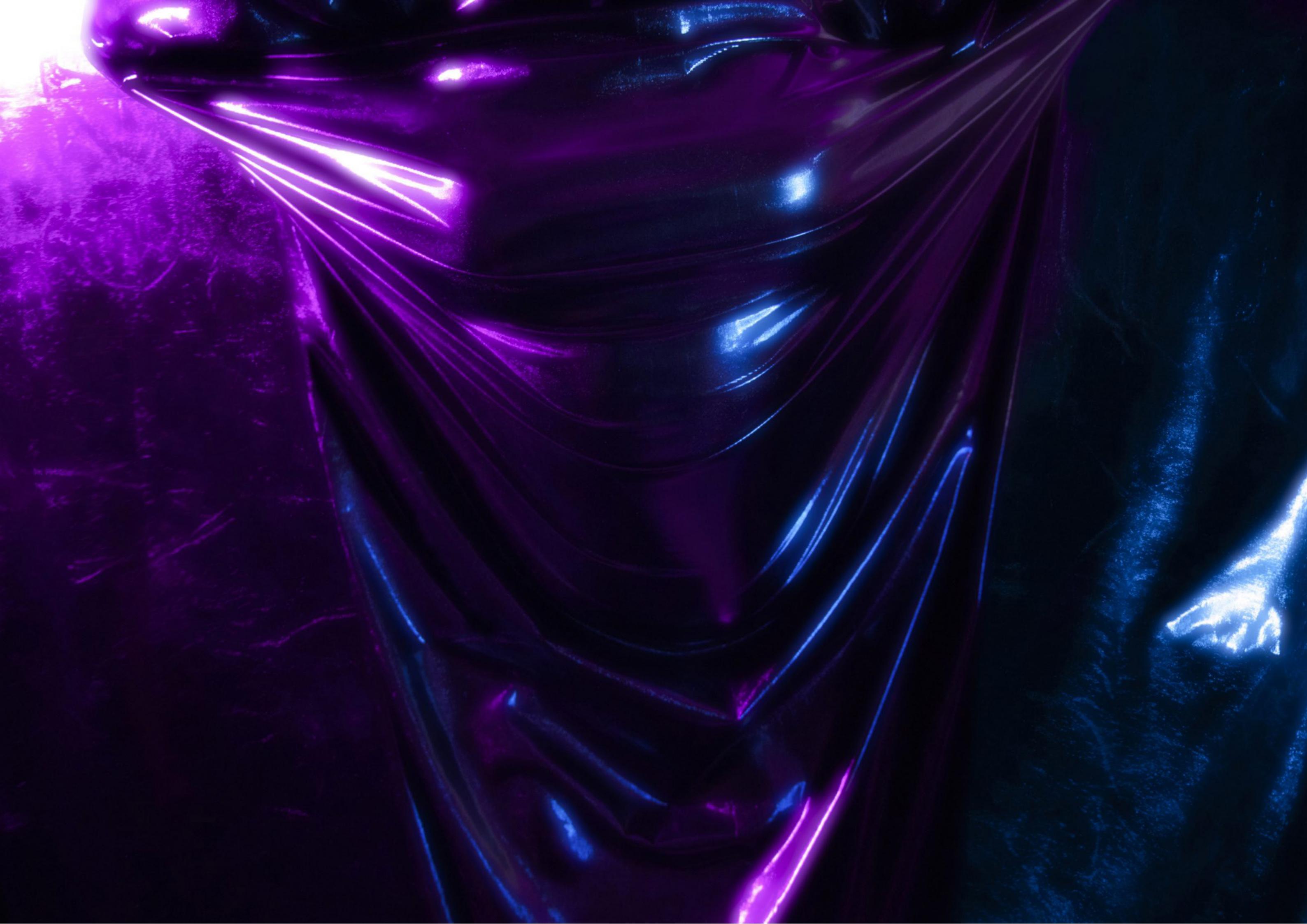


INMERSO MENTAL

Alex Sandoval

La presente obra Inmerso mental producida en el año 2022, en CDMX, muestra una serie de fotografías a color donde aparece la transformación de varios entes obteniendo distintas figuras amorfas mediante el uso textil y la implementación de luces artificiales dando alusión a un ambiente irreal. Cada una representa la sensación de estar atrapado dentro de la propia mente hasta llegar al punto de sofocar el pensamiento y presenciar el deseo a la liberación del estado mental.



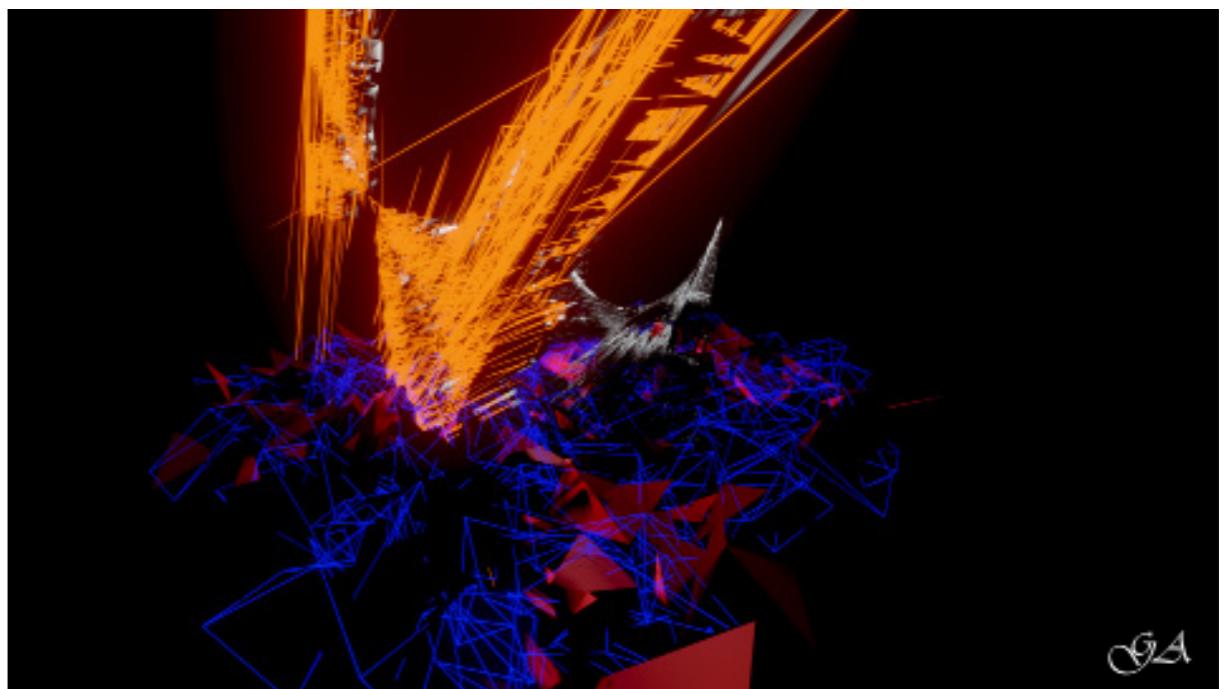
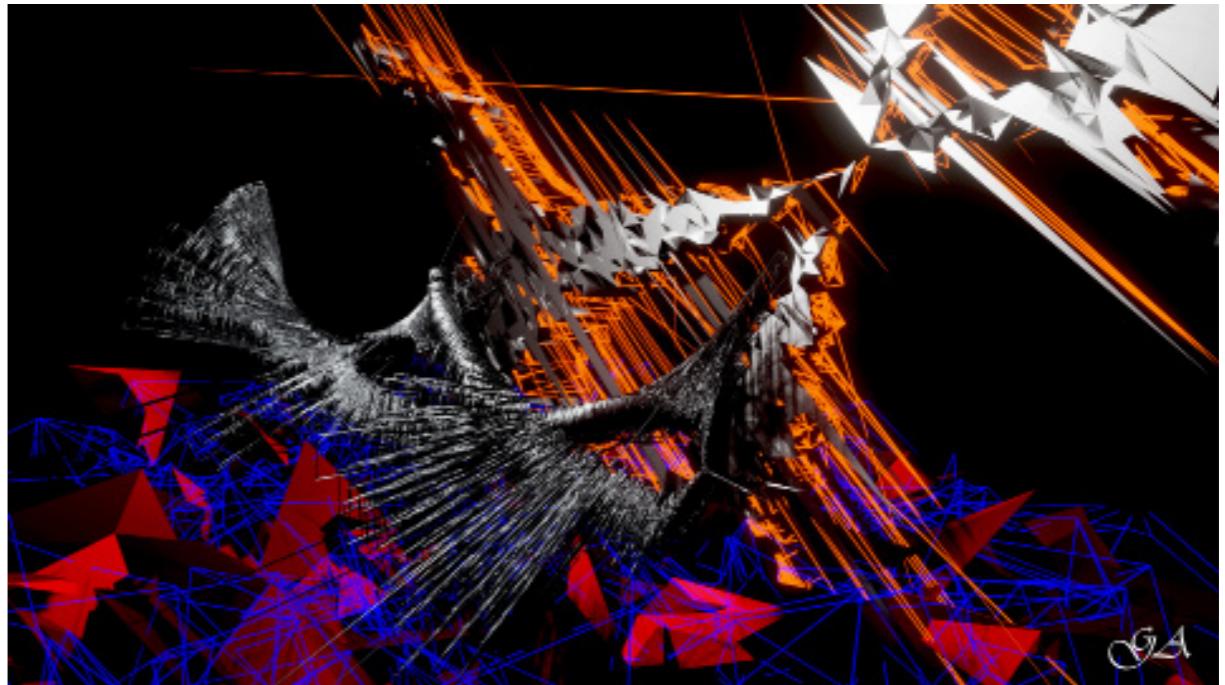


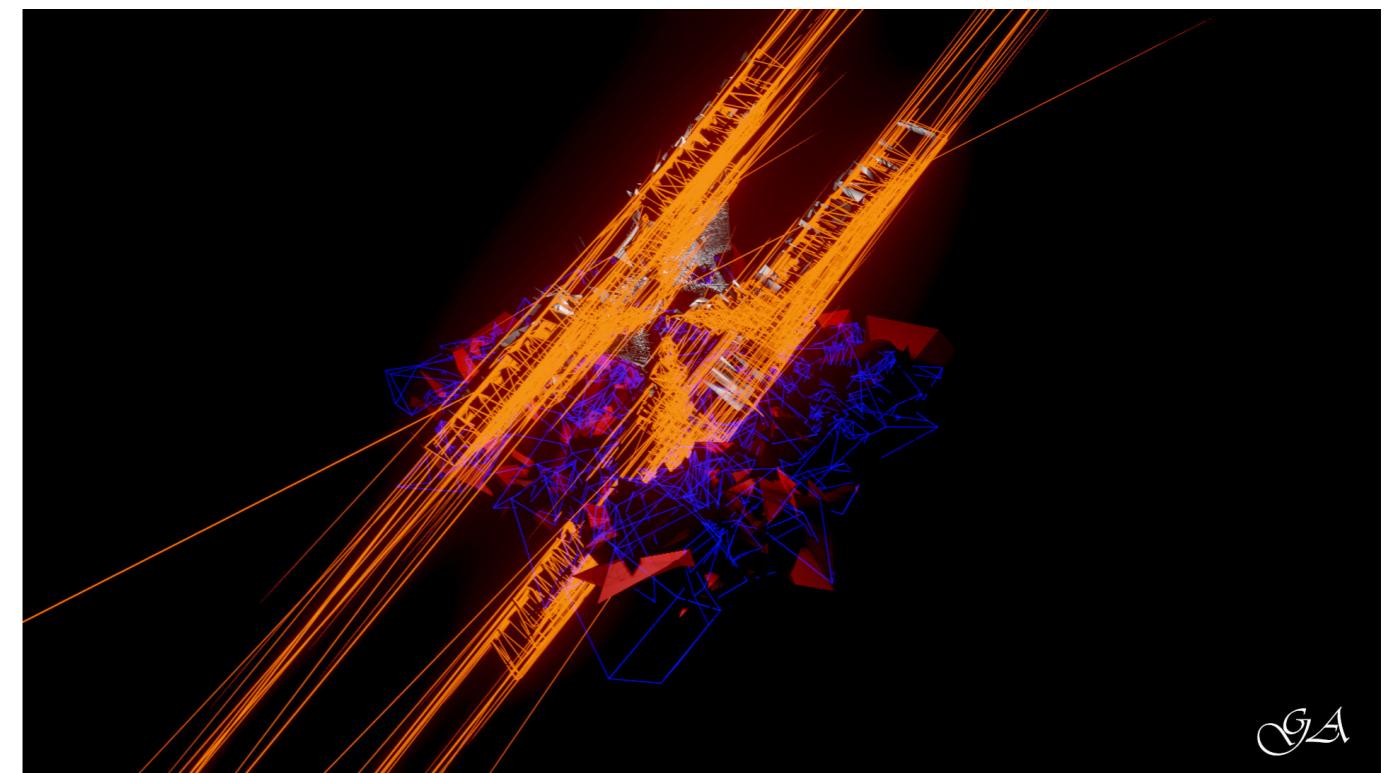
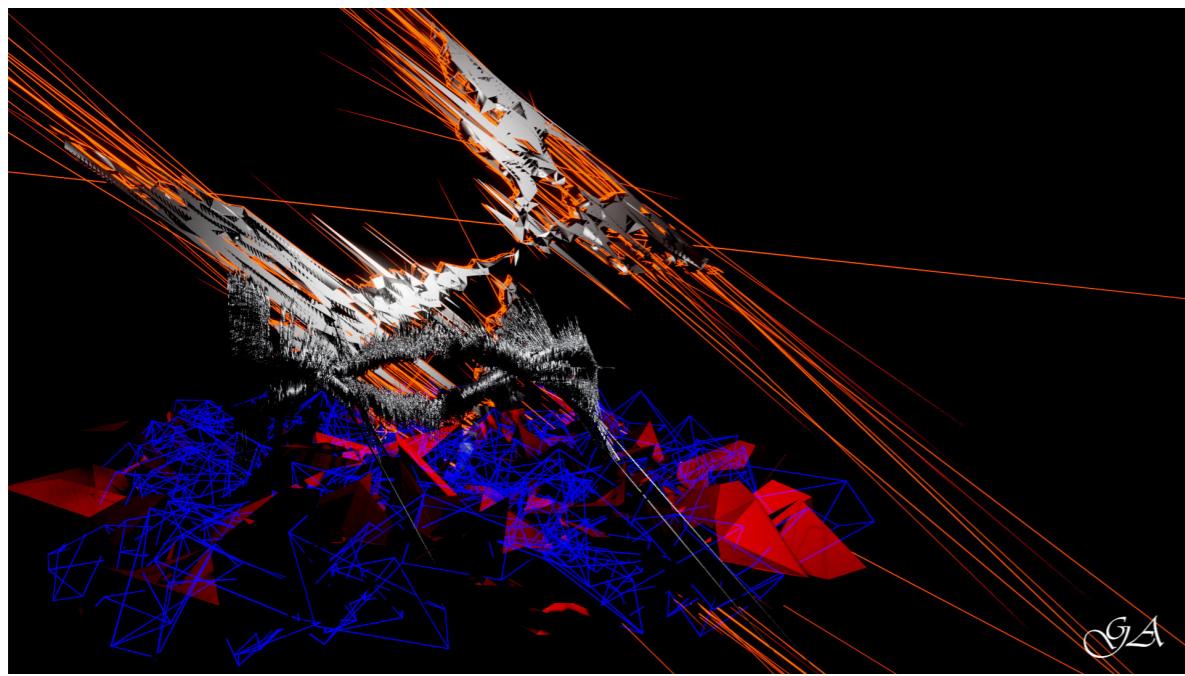
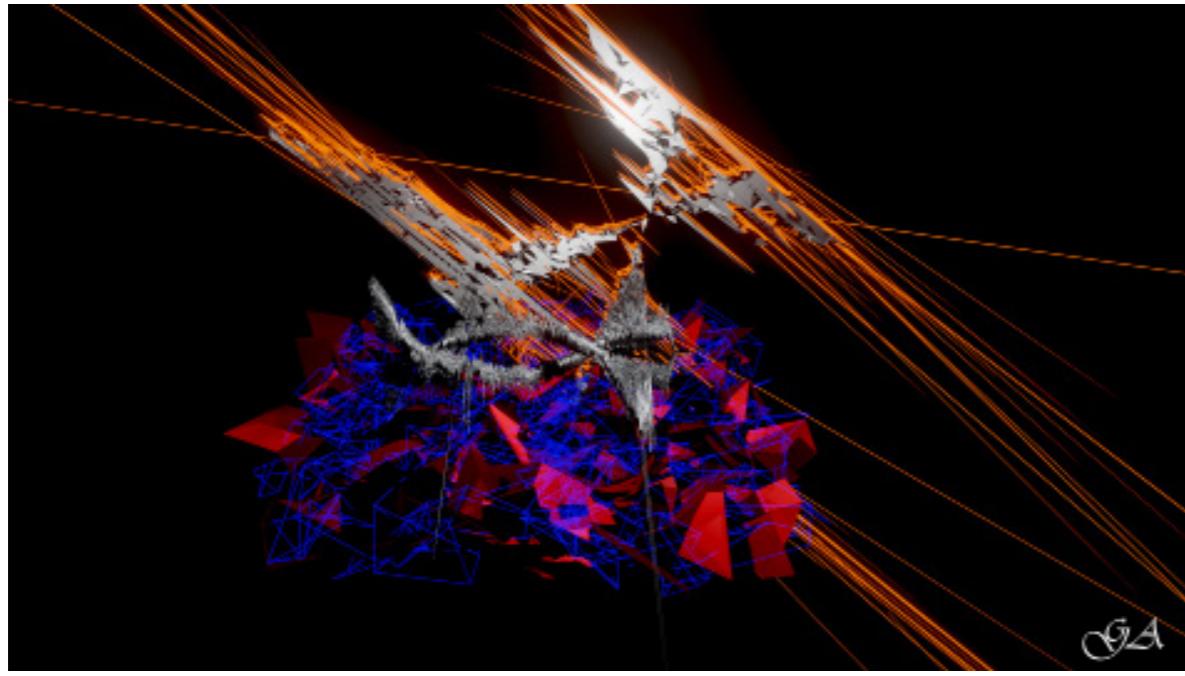


DATA SPACE

Giovanni Arroyo

El proyecto consiste en trabajos de modelado procedural creado a partir de la sonificación de datos, dando como resultado la creación de estas interesantes imágenes.





MADERA DE CHAUTLA

Por Fernando Rosales Cortés “Ferroco”

Es un proyecto que, a través de la fotografía y el juego de reflejos, los objetos y elementos existentes se transforman en una nueva escena visual, escultórica y caleidoscópica. La estética y esencia de los objetos puede trascender su funcionalidad o estado mediante un “ver” distinto. Años anteriores Fernando Rosales llevo a cabo diversas series fotográficas con el mismo proceso de exploración: “Los entes del techo”, “Víbora sugestiva” y “Los entes del suelo” que están disponibles en la cuenta de Instagram @ferroco.mx.







A LA ROCKERITA QUE SE LO METO CON TO' Y VANS

Sofía Manzano “Sad Morrita”

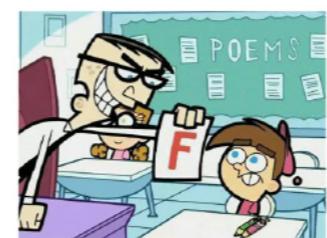
En palabras de Sofía: “A los doce años, me hicieron creer que el reggaetón era un género misógino por excelencia y evidentemente no proclamaba que sí lo escuchaba. Sin embargo, a esa edad ya escuchaba metal. El death metal rápidamente se convirtió en mi subgénero favorito; y hasta la fecha lo es. A los dieciocho, caí en cuenta que todo lo negativo que le atribuyen al reggaetón y a sus líricas se presenta en todos los géneros musicales y que ‘eso’ explícito que incomoda del reggaetón tiene un equivalente en «Addicted to vaginal skin» de Cannibal Corpse y casi en todas las portadas de grindcore/goregrind/pornogore. No obstante, ¿Realmente se ha cuestionado el constructo social e identitario que conlleva ser mujer en la escena del Metal? ¿Se ha reflexionado y hablado acerca de la violencia sistemática, el sexismoy las desigualdades que padece la mujer en este género musical desde siempre? Es necesario visibilizar y cuestionar acciones y actitudes como son, por ejemplo, el menosprecio, el hostigamiento y el acoso sexual que se hacen presentes en nuestras realidades y que aquejan tanto a la mujer que es fanática, espectadora, y a su vez, a la intérprete y a toda aquella que esté inmersa en las industrias culturales. Tenemos que dejar de preguntarnos si realmente somos partícipes o somos meramente ornamento.”



6F

Por Israel Saíd Hernández.

Esta pista forma parte de un disco de arte sonoro llamado el matemático (el disco completo aún no ha salido, se encuentra en etapa de producción. 6F toma sonidos de videos de YouTube por lo que doy crédito al productor @plurnto y @Jack.rathh, también al usuario David Macri por su grabación del tema principal interpretado en orquesta, finalmente al usuario SirBaki por publicar la versión instrumental compuesta por Ron Jones y Butch Hartman. La pista contiene extractos de distintos momentos de la serie Los Padrinos Mágicos.



6F

Israel Saíd Hernández



RELACIONES DIGITALES

Por Valentina Velázquez de León.

Relaciones Digitales es un proyecto de videoarte enfocado en mostrar la afectividad y los vínculos que se forman a través de la digitalidad más allá de plataformas como Tinder, Bumble, etc. Mediante la compilación de una serie de cartas del archivo personal en capturas de pantalla, principalmente enviadas por correo electrónico al proyecto de “Left Unsaid” de Jazmín Ducca en Instagram, pero también guardadas en las notas del celular y en documentos de Word, junto con la canción “Happier Than Ever” de Billie Eilish cantada por mí misma dentro del baño de mi casa, Relaciones Digitales utiliza el método de la postproducción para la creación de nuevas narrativas dentro del pasado, plantea el usar fragmentos de dichas cartas y transformarlas en collage, el cual signifique y re-signifique mi propia vivencia en una relación tóxica dada mayormente de manera online, donde lo textual y lo sonoro contribuya a la construcción de este ejercicio catártico, para que de esta manera más personas se identifiquen con las frases, buscando hallarse en el desahogo en cada “¿Me dejaste?”, pero sobre todo en cada “no me lo merecía”.

cuando tu recuerdo vuelve, crudo,
zumbando en mi cabeza. ya no te creo nada.
Y nunca te lo dije ni te lo diré, Tuve que empezar a
Tengo que hacer las paces con Te voy a recordar. Te querré siempre.
Te he alucinado en la calle Te aprovechaste
Creí que había olvidado , y entonces fui contigo,
Voy a sacarte de Viernes 4 de octubre 2019, 12:21pm. Tu número regresó
tu recuerdo permanece ahí, todo lo que pudo haber sido, **todavía**.
todo lo que nos dijimos no te importó.
tomé la decisión correcta;
tiempo para qué?

Viernes 10 de mayo 2019, 5:09pm.

¿Qué me hace yo a mí misma tomé la decisión correcta; no dejé que me evadieras,
tu recuerdo permanece ahí, por si algún día tengo el valor para llorarte sólo nos distraemos,
sigo despertándome ¿por qué me enoja tanto?
que eso sea una utopía). Lo único que te agradezco, Me hice muchísimo daño
a mí puedo contarte de lo que ha pasado en mi vida mientras tú estás desaparecido de ella.
sensaciones suprimidas zumbando en mi cabeza.
son años que no volverán, sin manipularme ni violentarme

post-it de color verde,

18/05/19, 2:58pm

Me acuerdo de ti diario, Lo arruinaste. Les dije a todas que bonito tu número, pero no es así.
la nostalgia me ha estado atacando Me aterroriza la persona que era contigo.
Lo único que te agradezco, el hecho de que me hayas abandonado,
he olvidado cómo redactar. Estoy harta de ti
Estoy de maravilla, Estoy agotada.
drenada, en la tina del baño, **jamás pudo ser.**
exigirte una explicación, a cambio de las semanas de angustia que pasé,
Fue un sueño lúcido. deseo error.
Dejé de destruirme. Escribirte me ha ayudado,
la yo de hace un año está exhalo en un suspiro.
es como si te evaporaras,
tingiste que si?

qué fue de tu vida; Nunca debiste hacerlo. Tu número regresó Me hice muchísimo daño,
ansiaba que llegara la hora de dormir para poder deshacerme de tu recuerdo,
me escribo más bien a mí misma.
no vale la pena seguir sintiendo mucha culpa
¿Y si en verdad me encontré contigo Me hice muchísimo daño les digo cada vez que pienso en qué hora me
recuerdo que todo lo que me dijiste fue tan...
Quiero hacer una compilación de las cartas que te he escrito,
página 33 del Retrato de Dorian Gray,
número en un papel y esconderlo en un libro,
Quiero despertar un día y no acordarme
exigirte una explicación, a cambio de las semanas de angustia que pasé,

25/07/19, 10:42am

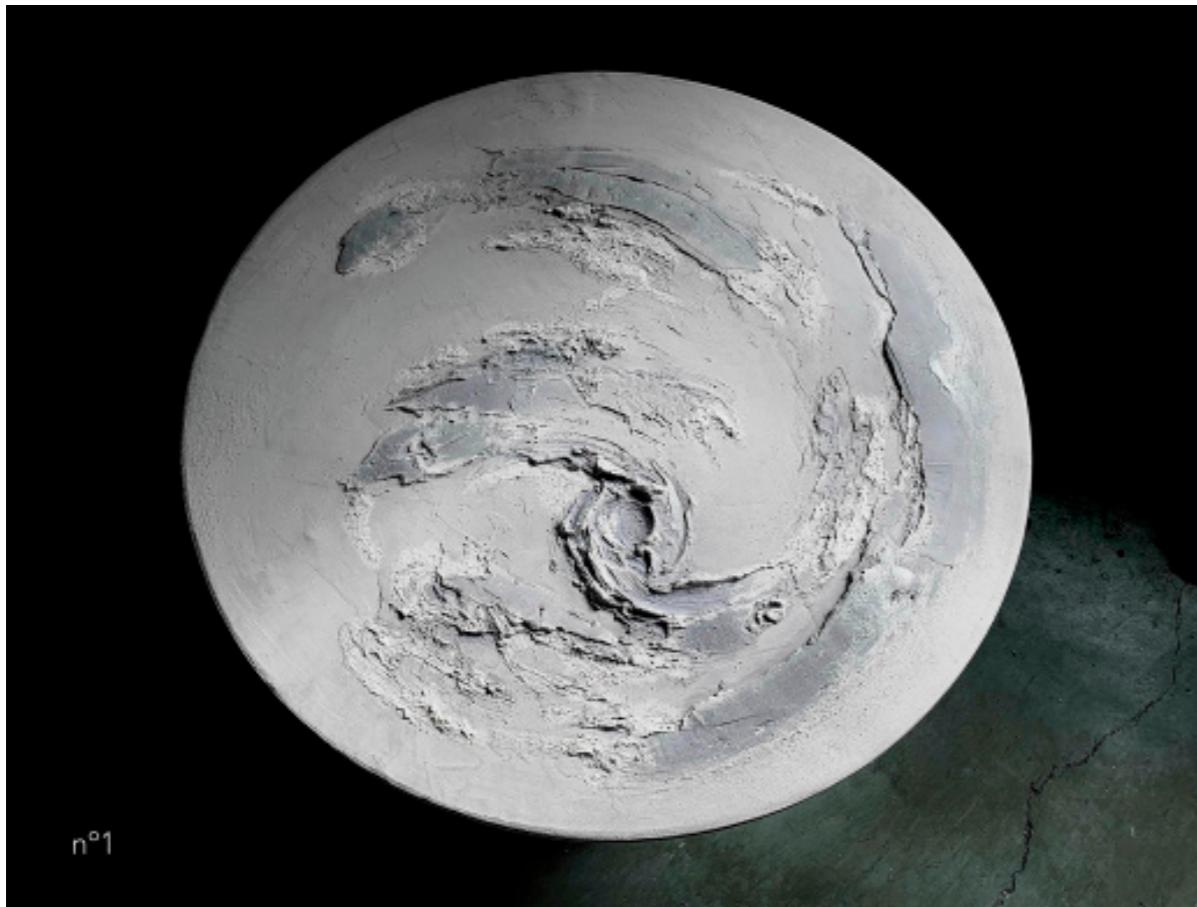
Por Alfredo Graalh.

ESTAS(OTRAS) HERRAMIENTAS DE CONTEMPLACIÓN





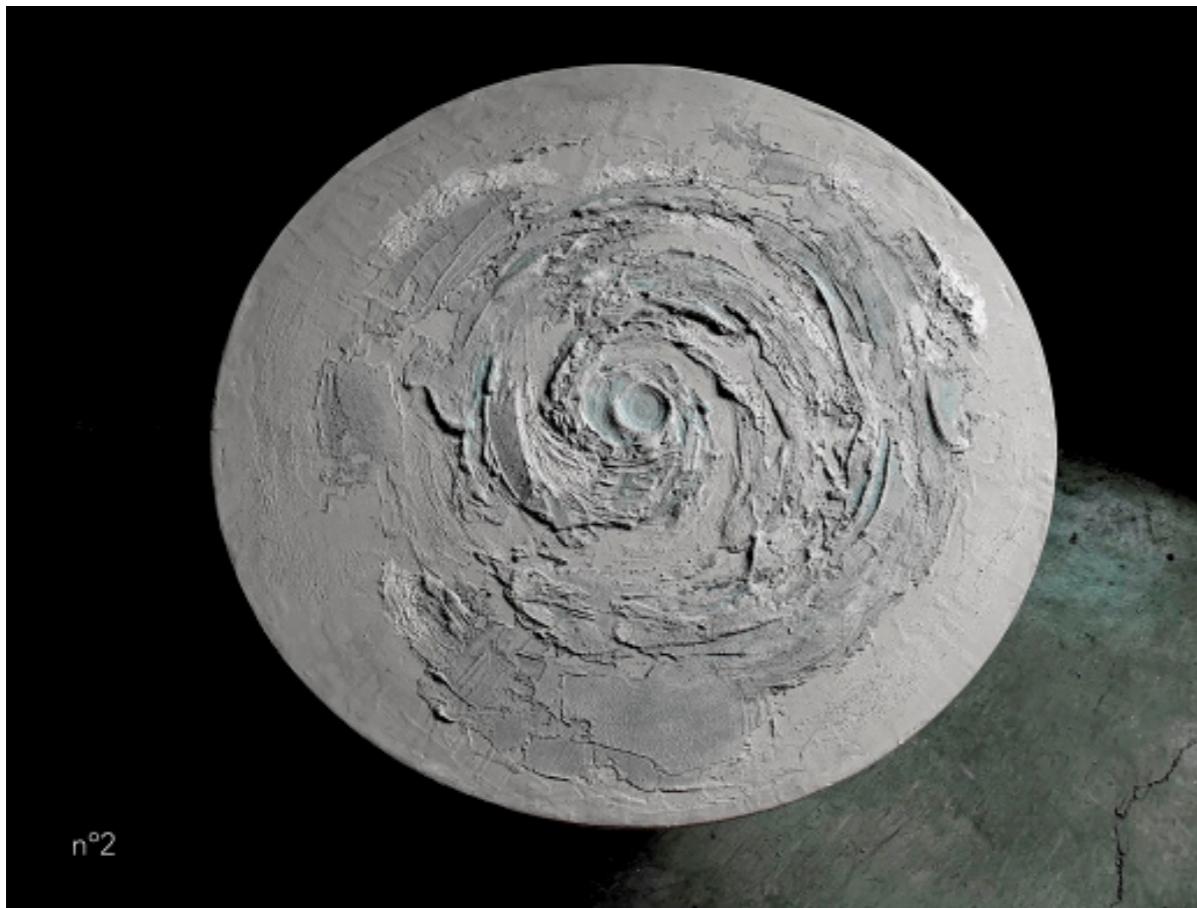
Serie - Origen, modelado sobre madera, 60cm radiales.



n°1



n°3



n°2



LOS AMANTES DE SANTA MARÍA

Por Angélica Lara.





ANTOTIPIA

Por Carla E. Palacios Morales.

Se le llama Antotipia al proceso fotográfico alternativo 100% ecológico en el cual se crean imágenes únicamente con elementos orgánicos (vegetales, flores, frutos, raíces, etc.) y la luz solar.







ABSTRACT NATURE

Por Elliot Yair Hernández López.

Elliot Yair Hernández López, nacido el 3 de junio de 1999 en México. Tiene una licenciatura en Arte y Comunicación Digitales por parte de la UAM Lerma. Estudió arte sonoro con Manuel Rocha Iturbide, composición electroacústica multicanal con Edmar Soria y cómputo físico con Hugo Solís. Ha presentado sus obras audiovisuales y piezas electroacústicas en diferentes países como México, Colombia, Perú, Argentina, Estados Unidos, Reino Unido, Japón y Portugal. Recientemente recibió una mención honorífica con su obra “Ritual” en la selección Ars Electronica Forum Wallis 2021 (Valais, Suiza) y es finalista en el concurso internacional de composición acústica Young Lion*ess of Acousmatic Music 2022 (Viena, Austria). Como artista digital, busca experimentar con diferentes objetos y disciplinas para crear piezas inmersivas, reflexivas y abstractas con el objetivo de crear sensaciones y emociones para el público a través de elementos audiovisuales.

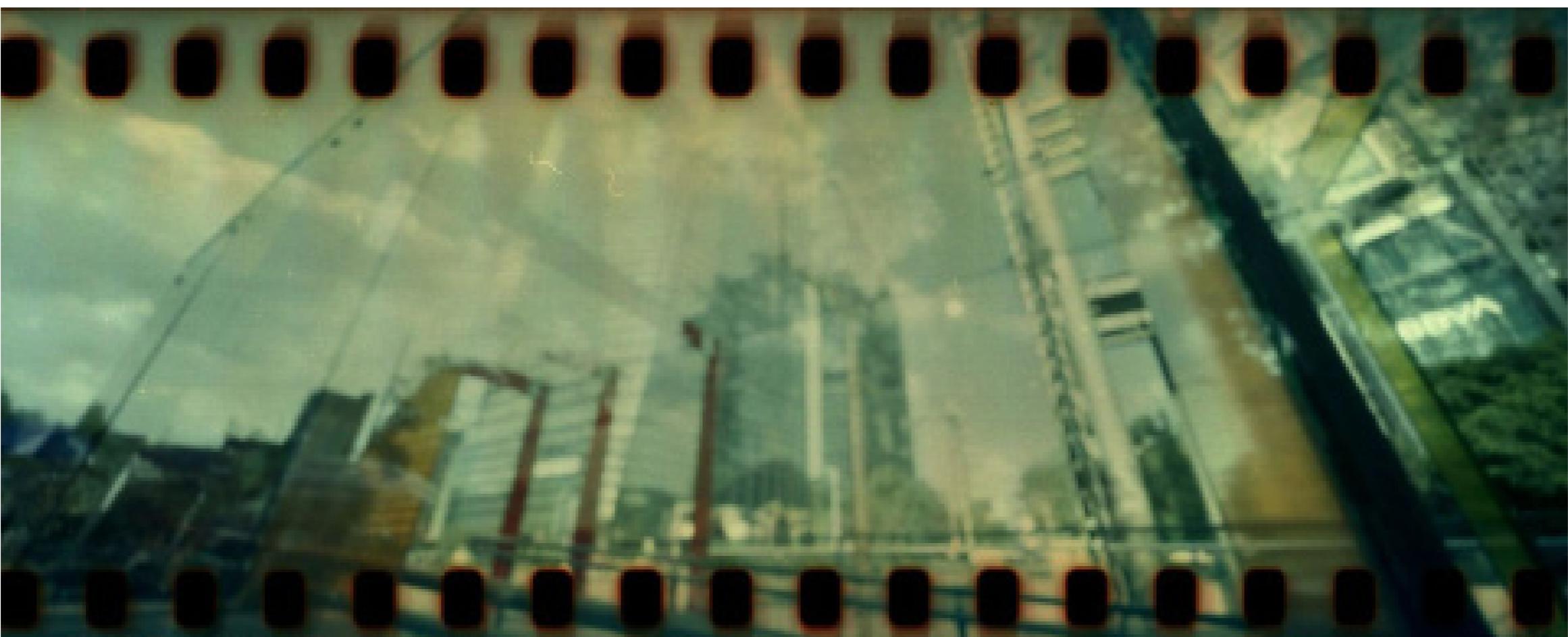


COLECTIVO TLAHUILLI

Por Colectivo Tlahuilli.

EColectivo Tlahuilli inició en marzo de 2019, llevamos más de tres años generando el intercambio de conocimientos acerca de diferentes técnicas alternativas fotográficas por medio de talleres, charlas, exposiciones en espacios concurridos de la Ciudad de México; así como la divulgación de las mismas por medio de redes sociales. Además de ofrecer actividades culturales relacionadas al mundo de la imagen, con lo cual buscamos construir redes de aprendizaje y enseñanza bajo una pedagogía amorosa y respetuosa de la diferencia, considerando así la suma de saberes en el mundo de la imagen y utilizando estas alternativas fotográficas como un medio para unir a la comunidad y generar una cultura de la paz alejando a las infancias, adolescencias y juventudes de actividades nocivas. Nuestro objeto de trabajo esencial son los químicos, sustancias, herramientas de cuarto oscuro, mdfs, etc. con los que realizamos las técnicas alternativas de fotografía. El objetivo general es generar una vinculación comunitaria con respecto a técnicas alternativas de fotografía que gestionen una nueva forma y manera de percibir lo que nos circumscribe.









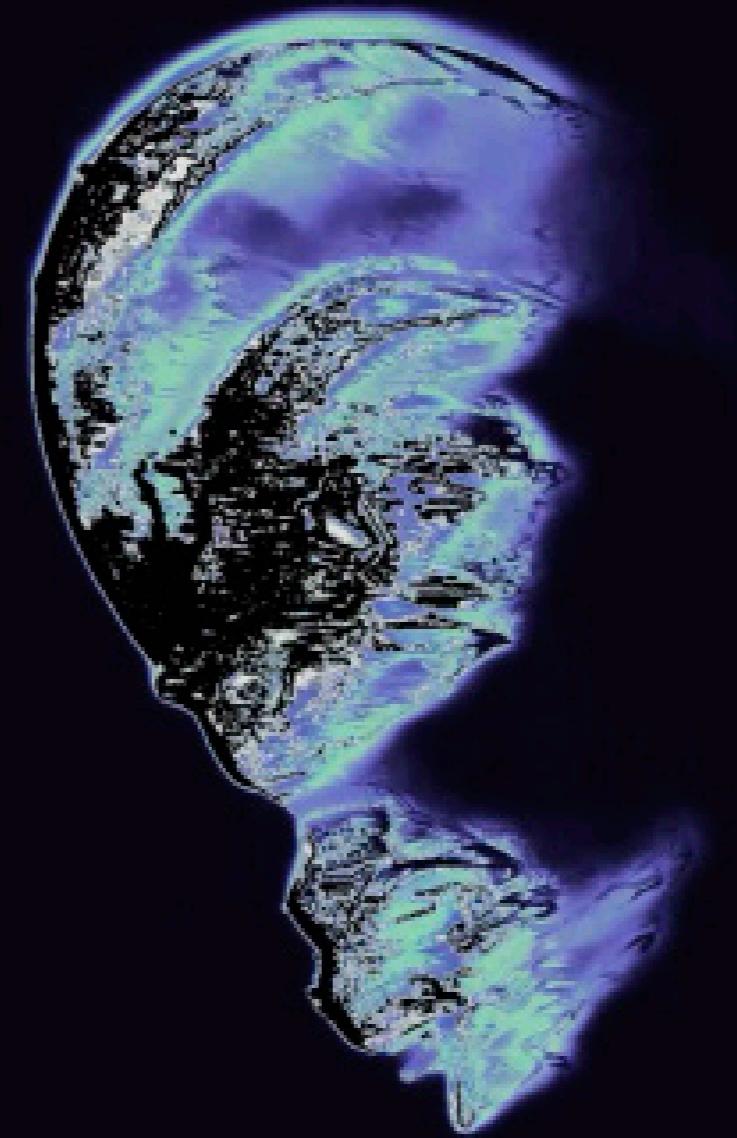
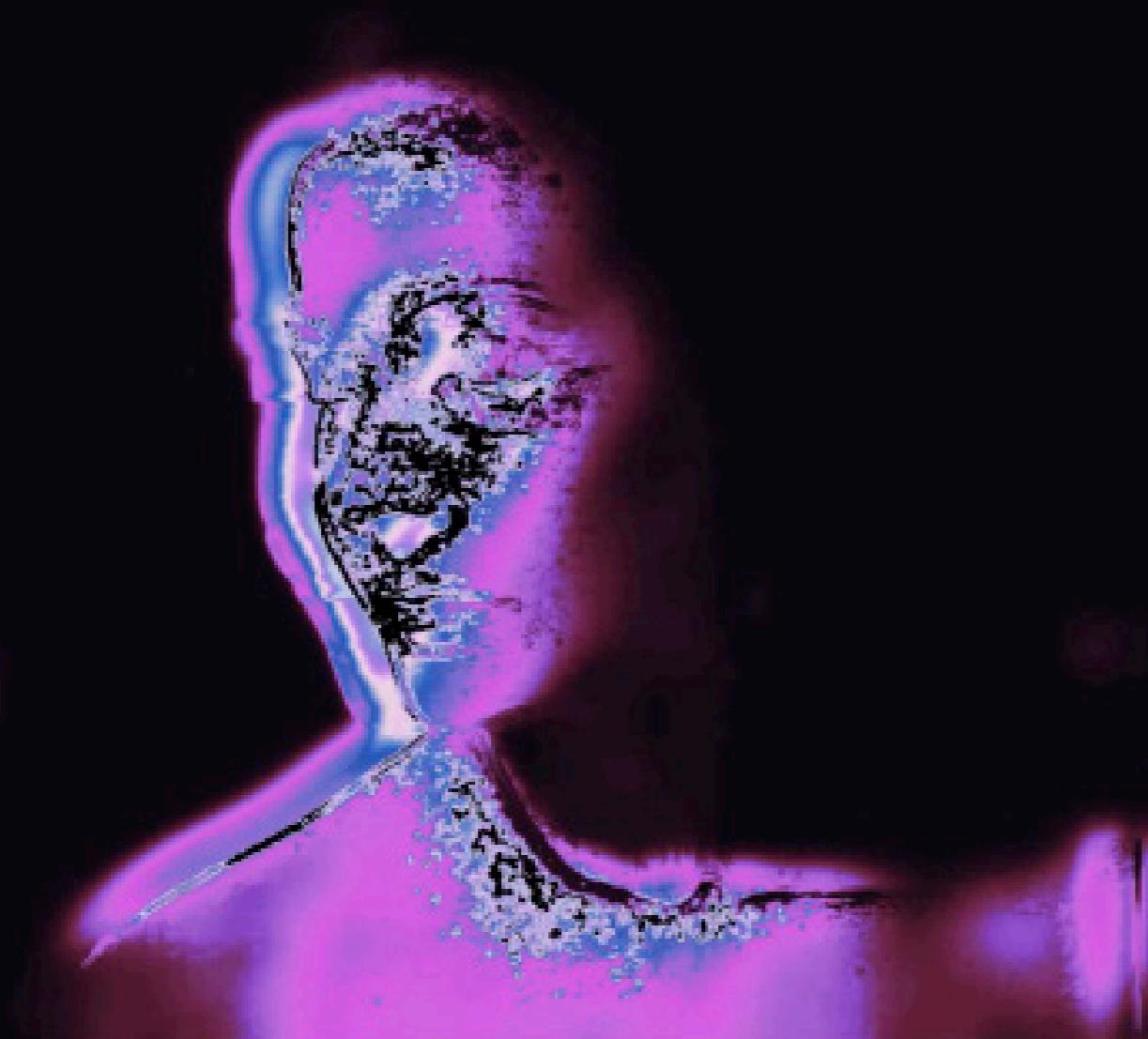
MIGR4NT3S

Sergio Jaso

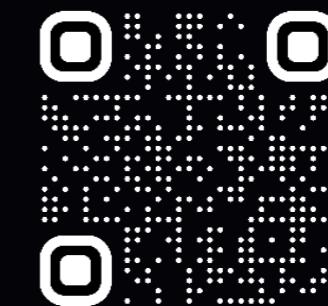
Pasado y Futuro están conectados. Los símbolos de la vieja época del cine de oro mexicano migran del pasado hacia el futuro para convertirse en algo diferente pero no nuevo. Mensajes de un futuro nostálgico.

Los migrantes es una serie de videos cortos que constan de intervenciones glitch a retratos de los principales personajes y actores que daban cara a el periodo conocido como Cine de Oro mexicano. Cada video cuenta con una intervención diferente y están disponibles como pieza NFT.









El proyecto: https://opensea.io/Jasoptic_o