



La autogestión digital de los artistas visuales en  
México como mecanismo de resistencia a la  
precarización laboral y reconfiguración del campo del  
arte (2015-2021)

**Tesis**

Que para obtener el grado de  
Maestra en Estudios de Arte

Presenta

**Astrid Tamara Gayol Massimi**

Director

Dr. Alberto Soto Cortés

Lectoras

Dra. Brenda Caro Cocotle  
Mtra. Estefanía Ángeles

**Ciudad de México, 2022.**

## **Agradecimientos**

La presente investigación no hubiera podido realizarse sin el apoyo, la apertura y la confianza de todas y cada una de las personas que entregaron su tiempo y experiencia en cada una de las conversaciones sostenidas durante estos dos años. Gracias a Amanda Woolrich, Álvaro Verduzco, Bárbara Hernández, Beto Bremermann, Coco, David Rocha, Deborah Kruger, Diego Torres, Enrique Minjares, Enya Alcántara, Fabián Cháirez, Foreman, Gibrán Turón, Helena Garza, Hugo Robledo, Ismael Sentíes, Javier Marín, Tamara Ibarra, Jimena Estíbaliz, Julia Carrillo, Kerstin Erdman, Lorena Wolffer, Margaux, Mariana de Alba, Mercedes Gertz, Nelson Morales, Paloma Contreras, Paula Duarte, Pedro Reyes, Poncho de Anda, Smithe y a los integrantes de #NoVivimosdel Aplauso, especialmente a Esther Hernández, Pablo Raphael, Paula Vázquez, Ángeles Castro, Alejandra Chávez, Martha Bremauntz, Alejandro Ortiz, Francisco Romero y Valeria López. Todo el cariño y respeto.

También quiero agradecer al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, en particular al Dr. Alberto Soto, el Dr. Daniel Montero y la Dra. Berta Gilabert Hidalgo, por haber sido un pilar durante este proceso de aprendizaje.

Finalmente, quiero agradecer a la Dra. Eva Castañeda, por impulsarme, contenerme y acompañarme. Gracias, por tanto.

*Para Linda Arellano.*

### **Problema de investigación.**

Partiendo de las características del *habitus* post-obrero, propio del capitalismo cognitivo, nos interesa analizar las posibles causas y repercusiones de la implementación de una autogestión artística digital mediante redes sociales (Facebook e Instagram), como mecanismo de resistencia ante dinámicas comerciales abusivas y una regulación cultural insuficiente.

### **Hipótesis**

Los artistas visuales han recurrido a las redes sociales en búsqueda de un espacio de posible reconfiguración del campo del arte que les permita hacer frente a la precarización de su labor.

### **Objetivos**

Vincular el *habitus* post-obrero con un posible *habitus* artístico mexicano, con el fin de identificar particularidades y necesidades de los artistas visuales.

Valorar si las prácticas autogestivas digitales de los artistas funcionan como verdadera resistencia a la precarización laboral.

Conformar un corpus de entrevistas que nos permita documentar cómo los artistas visuales hacen frente a la precarización actualmente.

## Índice

### Introducción

#### 1. Los intentos del Estado por regular el quehacer artístico

- 1.1. La cultura como derecho humano
- 1.2. Políticas Culturales para profesionalizar el quehacer artístico: 1920-1995
- 1.3. Políticas Culturales actuales para profesionalizar el quehacer artístico, problemas y caminos: 1995 – 2021
  - 1.3.1. Un análisis de la actualidad y los mecanismos de diagnóstico cultural

#### 2. La obra de arte como objeto de especulación comercial no regulado

- 2.1. La complejidad del valor y su impacto en la trayectoria artística
- 2.2. Las dinámicas de autogestión y autolegitimación del arte contemporáneo nacional (1980- 2000)
- 2.3. Dos grandes retos del sistema jurídico
  - 2.3.1. La ley ante la multitud
  - 2.3.2. La ley ante el valor del tiempo de trabajo

#### 3. Mecanismos de autogestión digital ¿Una resistencia ante la precarización laboral?

- 3.1. Introducción a la Web 3.0 y los estudios algorítmicos
  - 3.1.1. Instagram y Facebook a la luz de los estudios algorítmicos de Ignacio Siles
  - 3.1.2. Las redes sociales como un mecanismo de legitimación alterno
  - 3.1.3. Breves anotaciones respecto a la brecha digital
- 3.2. Desafío y perspectivas de las respuestas digitales autogestivas a la precariedad artística
  - 3.2.1. La cultura y a digitalidad en tiempos de Covid
  - 3.2.2. La profesionalización ante la precariedad

#### 4. La realidad de los artistas más allá de la teoría

- 4.1. La muestra
- 4.2. El otro lado de la historia
  - 4.2.1. Un *habitus* artístico mexicano
  - 4.2.2. Artista a pesar de, a costa de
  - 4.2.3. Ser artista dentro de la política y la legislación
  - 4.2.4. El artista algorítmico

### Conclusiones

### Fuentes

### Anexo 1

### Anexo 2

## Introducción

La autogestión artística ha sido un mecanismo de desempeño laboral al que la mayor cantidad de artistas apela durante su carrera para acercarse al mercado. La autogestión representa la necesidad que tiene el artista, pero en realidad muchos creadores y trabajadores, de desempeñar diferentes tipos de tareas más allá de la primordial para administrar y publicitar su trabajo. Dentro de este multiempleo subyacen horarios laborales excesivos, contraprestaciones mínimas o nulas, informalidad e incertidumbre, situaciones que para efectos de este trabajo analizaremos bajo el concepto de precariedad,<sup>1</sup> categoría axial para este análisis ya que, como se verá a lo largo de la presente investigación, se relaciona íntimamente con la búsqueda de profesionalización.<sup>2</sup>

Por su parte, los medios digitales han alumbrado nuevas posibilidades para realizar esta autogestión provocando, con la inmediatez y potencial conectividad, una reconfiguración de las dinámicas de mercado y legitimación que se dan en el arte.<sup>3</sup> De ahí las preguntas que sostienen esta investigación ¿por qué los artistas acuden a la autogestión digital?, ¿es la autogestión digital una herramienta útil para contrarrestar la precariedad laboral a la que se enfrentan los artistas en México?

Estas preguntas nos confrontan con dos cuestiones fundamentales que atraviesan el presente trabajo: la falta de regulación que existe en el país respecto a la labor artística, que lleva a su desempeño precario; y los sistemas económicos bajo los que se desenvuelve el trabajo inmaterial, incluyendo en este caso el creativo, en México.

A partir de lo anterior, se analizará el contexto cultural dentro del cual el artista acude a las redes sociales como un mecanismo de autogestión ante la falta de estructuras legales

---

<sup>1</sup> Sobre los orígenes, la evolución y la difusión del concepto de *precariedad* véase Clert (1997), y sobre precarización dentro del capitalismo cognitivo véase Fumagalli (2010).

<sup>2</sup> Concepto que, si bien ha sido cuestionado y debatido por su incompatibilidad con la naturaleza artística por Sergio Villalba Giménez, “La profesionalización en las artes: proximidad al mito”, *Arte, individuo y sociedad*, 1999, 83–89., en la presente investigación utilizaremos de acuerdo con el estudio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, es decir el proceso mediante el cual una persona puede planificar y prevenir y proteger su actividad profesional, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales.*, Sección Observatorio Cultural., 2012, 33.

<sup>3</sup> Rosa Brun Jaén, “Arte contextual estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo: tesis doctoral” (Tesis de Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2008), 34.

que le permitan ejercer su labor de forma digna, tema que desde la academia ha sido poco trabajado.

Una aproximación muy valiosa al respecto es el artículo académico *Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México* de Germán Sánchez Daza, Jorge Romero Amado, Juan Reyes Álvarez, publicado en el 2019,<sup>4</sup> que confirma que más de la mitad de los artistas tienen condiciones laborales precarias. De igual manera, este estudio pone en debate el papel del artista como sujeto laboral concluyendo que, si bien el trabajo del artista genera una mercancía, la producción artística no está sometida totalmente a las relaciones capitalistas. En esa investigación se tocan superficialmente las diferencias entre trabajo inmaterial y material, confrontando posicionamientos teóricos con estadísticas del INEGI, y consideramos que el análisis carece de una visión más amplia que contemple las condiciones legales y testimonios actuales de los artistas de los que habla.

También podemos rescatar el libro *La Precariedad Laboral en México. Dimensiones, Dinámicas y Significados*, de Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López,<sup>5</sup> en donde se analiza la precariedad dentro del gremio de músicos de orquesta, y se reconoce que, en su mayoría (habla de forma general), los trabajos artísticos, al ser ejercidos a partir de la vocación, conllevan una fuerte identidad profesional que compensa, hasta cierto punto y según los autores, la inestabilidad económica con recompensas no monetarias, sino aspiracionales. De esta forma, este estudio sí analiza a profundidad la naturaleza del trabajo dentro del sector de la música, apoyándose en entrevistas, análisis de legislación y mercado laboral, sin embargo, dado que dicho estudio está centrado en las artes escénicas, consideramos que quedan inexploradas ciertas características que particularizan la labor dentro de las artes visuales. Independientemente de la falta de especificidad respecto al objeto de estudio que eligen Guadarrama, Hualde y López, su investigación sirvió de base para comprender la complejidad de factores que sostienen la precariedad. Como principal factor ellos señalan la ausencia de regulación respecto a las condiciones laborales de los

---

<sup>4</sup> Germán Sánchez Daza, Jorge Romero Amado, y Juan Reyes Álvarez, “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México”, *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 7, núm. 21 (el 29 de noviembre de 2019), <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>.

<sup>5</sup> Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López, *La Precariedad Laboral en México. Dimensiones, Dinámicas y Significados* (Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, México; D.f. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa, 2014).

trabajadores del sector cultural, cuestión que sin duda los deja “a merced de dinámicas laborales intermitentes y múltiples” (multiempleo). Es por ello que, para los autores, la pérdida de seguridad sea un punto crucial para definir la precariedad como el ascenso a las incertidumbres.<sup>6</sup>

Desde esfuerzos gubernamentales, utilizamos de referente importante la *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*, elaborada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile.<sup>7</sup> Este estudio hace un análisis cuantitativo y cualitativo de la realidad laboral de su comunidad artística, planteando propuestas de políticas públicas que fomenten la profesionalización de las Artes Visuales a nivel nacional. Este estudio resulta vital para la presente investigación ya que parte de la certeza de que la producción cultural se desarrolla al margen de las instituciones, es decir en una desinstitucionalización que provoca dinámicas precarizantes. De igual manera reconoce la vocación, el trabajo inmaterial, el multiempleo y la autogestión como particularidades reconocidas por la UNESCO respecto a la labor artística.

Por otro lado, con base en los estudios existentes sobre la precariedad en el ámbito cultural, la relacionaremos directamente con la profesionalización a partir de lo trabajado por Andrea Fumagalli en su libro *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de acumulación*,<sup>8</sup> en el cual, si bien no aborda las artes visuales puntualmente, desarrolla todo un análisis respecto a la naturaleza y papel del trabajo inmaterial dentro de lo que él llama capitalismo cognitivo y que califica como inherentemente precarizante. De esta manera, Fumagalli expresa que todo intento por dignificar las relaciones de explotación que conlleva este modelo económico debe comenzar por la comprensión y resolución de los problemas planteados por la precariedad. Como veremos más adelante, esta propuesta le dará ritmo y dirección a nuestra investigación ya que buscaremos –en principio– contextualizar las categorías de Fumagalli a partir de la realidad mexicana y dentro de un marco temporal actual.

---

<sup>6</sup> Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López, *op. cit.*, p. 15.

<sup>7</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*.

<sup>8</sup> Andrea Fumagalli, *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de acumulación* (Madrid: Traficante de sueños, 2010).



En relación con la falta de regulación del mercado del arte, la especulación y la economía, reconocemos los trabajos realizados principalmente por Marina Vishmit en *Speculation as a Mode of Production. Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*,<sup>9</sup> donde cierra las brechas entre el arte y el capital a través de un concepto en común: la especulación. Y si bien este posicionamiento abre la puerta a un sinnúmero de nuevos y posibles planteamientos respecto a la economía del arte, no nos permite aterrizar sus propuestas de manera eficaz alrededor de nuestro objeto de estudio. Es importante dejar claro que pese a no dialogar directamente con el trabajo de Vischmit se sigue una línea cercana a sus posicionamientos críticos respecto al valor autorreferencial del arte y el ya no tan autónomo campo del arte que en algún momento planteó Bourdieu. Más allá de la naturaleza del valor y comercialización del arte, buscamos un modelo de valuación y contextualización del sector cultural sí latinoamericano, pero específicamente mexicano. Por ello, encontramos valiosa la aportación de Isabell Graw en *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*.<sup>10</sup> Ya que ella, desde una crítica al mercado de arte estadounidense alumbró ciertas dinámicas que ponen en perspectiva el *habitus* del artista mexicano. Desde teorías del valor, hasta el impacto de los medios de comunicación masiva, Graw señala una posible línea de estudio que involucre la sociología cultural y las dinámicas mercantiles.

Es a partir de la labor académica antes mencionada que se hace evidente la necesidad de un trabajo que logre unificar el análisis cultural, legal, digital y económico respecto a la precariedad laboral de los artistas visuales en México y la pertinencia de las redes sociales como un mecanismo real de autogestión y resistencia que permita la profesionalización.

Para esto tomo conceptos clave de los estudios culturales como *habitus*, *campo del arte*, *capital cultural* de Bourdieu<sup>11</sup> los cuales se matizan de acuerdo con las necesidades contemporáneas del objeto de estudio. Es decir, desde los pilares de la teoría de campos de Bourdieu, buscamos un *habitus* en los artistas visuales mexicanos que nos permitan comprender las preconcepciones de su labor y lugar en la sociedad que configuran el campo del arte en México. El interés detrás de esta particularización deviene de las características

---

<sup>9</sup> Marina Vishmidt, *La especulación como modo de producción: formas de valor subjetivo en el arte y el capital*, vol. 176, Materialismo Histórico, Serie de Libros (Leiden, Boston: Brill, 2018).

<sup>10</sup> Isabelle Graw, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celeridad*, trad. Cecilia Pavón (Buenos Aires: Mardulce, 2013).

<sup>11</sup> Aquiles Chihu Amparán, "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu.", *Revista Polis México* 1998 (1999): 179–200, <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345/340>.

tan singulares que existen dentro de idiosincrasia mexicana, misma que repercute en la relación que tienen los sujetos con la legislación, con la economía o la digitalidad; y toda vez que la presente investigación se impulsa a partir de la falta de regulación del campo del arte, es importante comprender las dinámicas locales. Esto sin dejar de lado el hecho de que el campo del arte internacional sufre precarización, ya que, como desarrollaremos, cada contexto marca motivos específicos que impiden a cada localidad profesionalizarse por completo.

Nos interesa la dialéctica del *valor cultural* y el *éxito profesional* de Andrea Raspi,<sup>12</sup> así como el *valor impago*<sup>13</sup> del marxismo a la luz de la bioeconomía ya que, como Alejandro Pizzi e Ignasi Brunet y Fumagalli señalan, detrás de la autodelimitación del artista como sujeto digno de ciertas condiciones mínimas es, no solo una construcción clara de éxito, sino también de resistencia en forma de profesionalización que salda la deuda del valor impago<sup>14</sup> y genera un espacio claro dentro de una economía material para lo inmaterial, para el valor cultural. Estos elementos serán utilizados constantemente para marcar la pertinencia del *capitalismo cultural* de Fumagalli dentro de nuestra delimitación temporal.

Por otra parte, al momento de incluir la digitalidad dentro de la problemática surgen dos conceptos clave para nuestro estudio. Por un lado, la *domesticación mutua del algoritmo* de Ignacio Siles,<sup>15</sup> que estabiliza la relación del artista y el consumidor con las plataformas digitales en las que comparten y consumen arte, permitiéndonos hablar de una libertad relativa de consumo y configuración de trayectorias artísticas dentro de los diversos públicos. Por otro lado, la existencia de una *reconfiguración del mercado* del arte que ha sido analizada por Viviana Romeu Aldaya<sup>16</sup> y que confronta con la necesidad de identificar, demarcar y comprender las nuevas interacciones y repercusiones que han surgido en los últimos cincuenta años dentro y fuera del campo del arte.

---

<sup>12</sup> Andrea Raspi, *Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea. Il caso del quadro* (Italia: Artemide, 1997).

<sup>13</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*

<sup>14</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, "La composición de clase en el capitalismo actual. El enfoque del post-obrerismo.", *Revista Izquierdas* 14 (diciembre de 2012): 67–85.

<sup>15</sup> Ignacio Siles et al., "The Mutual Domestication of Users and Algorithmic Recommendations on Netflix", *Communication, Culture & Critique*, 2019, 499–518, <https://doi.org/doi:10.1093/ccc/tcz025>.

<sup>16</sup> Vivian Romeu Aldaya, "La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?", *Andamios* 14, núm. 34 (agosto de 2017): 13–33.

Desde el campo jurídico, nos referimos al quehacer artístico como “laboral” pese a que la Constitución no lo reconozca, ya que consideramos que la trayectoria artística, por construir capital cognitivo y posteriormente económico, debe ser considerada como una rama más de trabajo. Es, debido a que el artista procura que su trayectoria artística genere una plusvalía que impacte en el valor de todas sus obras vendidas, que esta labor no es meramente transaccional o comercial, sino que se extiende a lo largo del tiempo,<sup>17</sup> a través del mercado secundario de arte y por ello requiere de su profesionalización.

Al concebir la labor artística como un empleo, es necesario desarrollar dos conceptos fundamentales para esta investigación: la profesionalización y la precarización. Utilizamos el concepto de precarización de acuerdo con la Real Academia de la Lengua que define lo precario como adjetivo que indica poca estabilidad y duración, que no posee los medios o recursos suficientes.<sup>18</sup> Y, como lo mencionamos anteriormente, lo relacionamos con lo planteado por Rocío Guadarrama como la pérdida de seguridad, el ascenso a las incertidumbres.<sup>19</sup> De esta manera, en contraposición, utilizamos el concepto clave de profesionalización como el proceso por el cual, mediante la educación y herramientas legales, el trabajador puede producir relaciones dignas y certeras dentro de su campo, permitiendo así que genere una trayectoria profesional con la que pueda organizar y planificar su futuro y patrimonio.<sup>20</sup>

Ahora, frente a la carencia de una metodología que nos permitiera navegar interdisciplinariamente entre las leyes, la economía, la sociología cultural y los estudios algorítmicos hemos desarrollado una metodología propia que toma como marco de referencia el materialismo histórico y parte de la metodología que sugiere Néstor García Canclini al escribir sobre los estudios sociológicos del arte.<sup>21</sup> Específicamente nos referimos a la contextualización que García Canclini considera importante generar para poder comprender un fenómeno artístico. Es con base en este interés que la presente investigación contextualiza

---

<sup>17</sup> Andrea Raspi, *op. cit.*

<sup>18</sup> RAE, “Diccionario de la lengua española”, «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, consultado el 4 de abril de 2022, <https://dle.rae.es/precariedad>.

<sup>19</sup> Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López, *La Precariedad Laboral en México. Dimensiones, Dinámicas y Significados*, 15.

<sup>20</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*, p. 33.

<sup>21</sup> Néstor García Canclini, “Problemas teóricos y metodológicos de la investigación”, en *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. (México: Siglo Veintiuno, 1979), 39–64.

legal y políticamente la realidad de la labor artística en el país, acompañando la investigación con una comprensión de ciertas fuerzas económicas y posturas ideológicas respecto al valor. Sin embargo, frente a un contexto tan diverso dentro de las artes visuales y atendiendo a la necesidad de investigación se consideraron necesarias entrevistas que dieran cuenta de la situación actual de los artistas buscando testimonios diversos que materializaran la experiencia de artistas consagrados, jóvenes, del centro de la ciudad, pero también de otras ciudades. Lo anterior con la intención de identificar puntos de encuentro que alimentaran un *habitus* artístico mexicano y problemáticas que puedan considerarse federales.

De igual manera, reconocemos la utilidad de la antropología jurídica al momento de planear y procesar las entrevistas semiestructuradas ya que, gracias a ella, la investigación pudo tomar una dirección certera, permitiéndonos poner en práctica una metodología crítica que nos llevara a aprovechar al máximo la historia oral.

Con base en todo lo anterior, la presente tesis fue dividida en cuatro capítulos, siendo el primero *Los intentos del Estado por regular el quehacer artístico*. Este primer apartado busca, como se ha mencionado anteriormente, contextualizar desde la política y la legislación el lugar que ha tenido la labor artística dentro de las prioridades administrativas del Estado. Para ello se hizo un análisis legislativo de las políticas culturales relacionadas con la profesionalización que han existido, o no, en los últimos 100 años. Este análisis recorre desde las instituciones educativas en materia de artes visuales, hasta la alianzas entre el Estado y la industria privada para utilizar la cultura como un medio de apalancamiento político, pasando por los esfuerzos que actualmente se han impulsado para legislar la labor artística.

El segundo capítulo, *La obra de arte como objeto de especulación comercial no regulado* profundizamos en la complejidad que subyace en el intento de regular el arte. Nos interesa analizar ciertas teorías del valor que nos permitan trazar elementos clave dentro del desarrollo de la trayectoria artística para ponderar si en verdad es o no posible regularlos. Dentro de este análisis nos detenemos en las dinámicas de autogestión, las cuales surgen en respuesta a la incapacidad por parte del Estado de garantizar espacios seguros de comercialización y expresión artística. El recuento histórico alrededor de los espacios autogestivos y de autolegitimación nos lleva a cuestionar dos fenómenos sociales alrededor del campo artístico mexicano: la multitud o colectivización y el valor inmaterial. Así

cerramos el capítulo identificando los anteriores fenómenos como los dos principales retos a legislar dentro de las prácticas del arte visual mexicano.

El tercer capítulo *Mecanismos de autogestión digital ¿una resistencia ante la precarización* introduce la digitalidad y las redes sociales a la problemática desde el análisis de la Web 3.0 y los estudios algorítmicos. En este apartado centramos la atención en el papel que tienen las redes sociales, de contenido principalmente audiovisual, dentro del desarrollo de la trayectoria artística y buscamos comparar el impacto que tuvieron los espacios autogestivos de los 80 con el impacto que puede tener la viralización de contenido en plataformas como Instagram y Facebook ¿Es la digitalidad una plataforma más horizontal que permite nuevos espacios de legitimación?

Por último, el cuarto capítulo *La realidad de los artistas, más allá de la teoría* busca ser un espacio dedicado a que testimonios obtenidos durante las entrevistas realizadas se entrecruzen con lo planteado a lo largo de esta investigación. Estos testimonios son desarrollados bajo la estructura de ciertos elementos que pueden iniciar la delimitación de un *habitus* artístico mexicano que ha sido catalogado en este trabajo como inherentemente precario. Temas como la vocación artística, la oferta y demanda educativa en materia de artes visuales, el multiempleo, la apertura legislativa respecto a las verdaderas necesidades de los artistas y las redes sociales son abordados durante entrevistas semiestructuradas que dejan un precedente de la realidad artística actual que existe a la par de todas las teorizaciones en su contra.

## 1. Los intentos del Estado por regular el quehacer artístico

Uno de los problemas o retos más comunes para el derecho<sup>22</sup> ha sido su capacidad de adaptación a la realidad social, asunto que ha adquirido relevancia en la búsqueda de una visión humanista y cultural del derecho. Las discusiones sobre las maneras en las que las leyes responden a las necesidades sociales se pueden observar en el hecho de que cada pueblo o núcleo social ha particularizado las normas,<sup>23</sup> y en la Antropología jurídica,<sup>24</sup> que entrecruzó las fronteras del derecho y la antropología a partir del impulso que tiene el actuar del hombre dentro de una sociedad en las instituciones jurídicas.

Esta manera antropológica de concebir el derecho nos lleva necesariamente al antiformalismo,<sup>25</sup> es decir a la comprensión de que la ley es una estructura flexible capaz de acompañar el comportamiento humano a través del tiempo.

Tanto los organismos internacionales como el sistema jurídico mexicano se enfrentan al reto de satisfacer la constante necesidad de actualización para adecuarse mejor a los requerimientos de una sociedad cambiante; los juristas reconocen esta falta de flexibilidad y categorizan sus efectos en tres puntos principales, a saber:

1. Desadaptación de la ley con relación a las modificaciones sociales.
2. Incongruencia de la ley en relación con otras leyes, que sí habrían de encontrarse teóricamente en consonancia con la realidad social (“disociación legislativa interna”).
3. Desadaptación de la jurisprudencia y/o de la doctrina del derecho, ante las modificaciones sociales.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Entendiendo por derecho no solo a la ley, sino al trabajo de interpretación y sistematización que esta significa.

<sup>23</sup> Como se demostró cuando se intentó universalizar el Derecho Civil Abstracto del Código Napoleónico.

<sup>24</sup> Defendida por Montesquieu como una disciplina en el siglo XIX.

<sup>25</sup> “...interesarse por el antiformalismo es, en gran medida, poner la mirada en temas ausentes, en personas invisibilizadas...” Ana Karina Timm Hidalgo, “Antiformalismo jurídico, aproximaciones básicas”, *Revista de Derechos Fundamentales*, núm. 11 (2014): 221.

<sup>26</sup> Edison Carrasco Jiménez, «Relación cronológica entre la ley y la realidad social: Mención particular sobre la "elasticidad de la ley», *Ius et Praxis* 23, n.º 1 (septiembre de 2017): 555-78, <https://doi.org/10.4067/S0718-00122017000100015>.

La relación entre el derecho y el cambio social es un problema amplio que, si bien normalmente se centra en un contexto de cambio sociopolítico, lo llevaremos al mundo del arte, entendiendo que el cambio morfológico de la obra de arte impacta en sus dinámicas y funciones sociales (artista-espectador, arte-valor). Para poder delinear el marco regulatorio que envuelve a estas prácticas artísticas conforme a los tres indicadores citados, es necesario hacer un recorrido jerárquico de las normas, así como un análisis del desarrollo de las relaciones que se dan en ellas. La presente no pretende desmenuzar cada relación entre los agentes del mundo del arte, sino enfocar los esfuerzos en analizar los derechos que posee y acuerdos que celebra el artista, específicamente el artista contemporáneo,<sup>27</sup> al mover su obra comercialmente. Las relaciones principales para abarcar serán las que involucren al creador e impacten en el desarrollo de su trayectoria profesional: artista-galería, artista-Estado, artista-comprador, artista-artista.

El 10 de junio de 2011 hubo una reforma mayor en la Constitución de México que fue conocida como la *Reforma Constitucional de Derechos Humanos* (la “Reforma de 2011”). A partir de este momento la Suprema Corte de Justicia de la Nación estableció una relación jerárquica entre la Constitución y los Tratados Internacionales, poniéndolos al mismo nivel excepto cuando haya una restricción expresa en la Constitución. Esto es de nuestro interés porque desemboca en que, en materia de derechos humanos, aunque un derecho no esté reconocido en la Constitución podrá ser exigido si está señalado dentro de algún Tratado Internacional del que México forme parte. Ante esta certeza jurídica podemos empezar a construir un análisis que irá de lo general a lo particular, empezando por los conceptos de Cultura y Política Cultural.

Del libro de Raymond Williams, *The Long Revolution*, extraemos la conceptualización de la cultura al ser vinculada con la suma de todas las descripciones disponibles a través de las cuales las sociedades confieren sentido a, y reflexionan sobre sus experiencias comunes.<sup>28</sup> Si bien para efectos de este trabajo comprenderemos cultura de acuerdo con el concepto delimitado en la Carta de Friburgo (2007), consideramos necesaria

---

<sup>27</sup> Nos referimos a lo contemporáneo de acuerdo con una temporalidad (80s – 2021), no de acuerdo con una tendencia o técnica estética. Es decir, aquellos artistas que se han enfrentado a la venta de su obra en una economía globalizada.

<sup>28</sup> La cultura con la suma de todas las descripciones disponibles a través de las cuales las sociedades confieren sentido a, y reflexionan sobre, sus experiencias comunes. Raymond Williams, *The Long Revolution* (Ontario: Broadview Press, 2001), p. 55.

la concepción que Williams aporta de la cultura como un concepto democratizado y socializado, ya que es justo esta concepción la que se empleará en la presente investigación.<sup>29</sup>

Ahora, respetando el abordaje de lo general a lo particular y ya identificada la conceptualización que implementaremos sobre la cultura, es pertinente iniciar con la Carta de Friburgo. Instrumento que tuvo su origen a partir de una investigación de la UNESCO que fue retomada por la Universidad de Friburgo, donde se hizo un resumen de los principales derechos culturales previstos en diversos instrumentos internacionales.<sup>30</sup> Dicha Carta concibe que la cultura abarca “los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y **las artes**, las tradiciones, instituciones y modos de vida **por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo**”.<sup>31</sup> Lo anterior en el entendido de que el concepto “cultura” fue incluido en la Constitución mexicana de 1917, se ha discutido y procurado internacionalmente desde la fundación de la Unesco en 1945 y se reconoció como derecho humano desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948.

Al hablar de cultura, podemos darnos cuenta de que el panorama es tan amplio como la voluntad humana de expresarse, por ello, vamos a ceñirnos particularmente al arte contemporáneo, ya que, -como se verá más adelante- son estas prácticas artísticas las que, en nuestra consideración, presentan un problema de delimitación y requieren un señalamiento puntual en la ley, debido a la falta de consenso teórico que existe desde la academia, pero también desde el propio campo del arte.

También es importante establecer desde estos primeros párrafos que, mediante la recomendación relativa a la condición del artista,<sup>32</sup> adoptada el 27 de octubre de 1980, la Unesco consideró como artista a

[...] toda persona que crea o participa, por medio de su interpretación, en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial

---

<sup>29</sup> La cultura viene a ser todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose, “en inesperadas identidades y correspondencias”, así como en “discontinuidades de tipo imprevisto” en, o bajo, todas las prácticas sociales. Stuart Hall, “Estudios culturales: dos paradigmas”, *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 27 (2006): 236.

<sup>30</sup> Luis Norberto Cacho Pérez, *Derecho cultural* (México: Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2017).

<sup>31</sup> Nallely Zetina Nava, “Carta de Friburgo: Los Derechos Culturales.”, *Patrimonio: economía cultural y educación para la paz (MEC-EDUPAZ) y cosechado de Revistas UNAM 2*, núm. 6 (2015). El énfasis es propio.

<sup>32</sup> El/la artista.



de su vida y contribuye así al desarrollo del arte y de la cultura, y que es reconocido o intenta ser reconocido como artista, vinculado o no por una relación de trabajo o de asociación.<sup>33</sup>

Al hablar de artista, los intereses de cada disciplina artística ramifican la discusión, por lo que, para efectos del campo de estudio de esta investigación, no se tomarán en cuenta a los creadores ajenos a las artes visuales,<sup>34</sup> para centrar nuestra atención en aquellos artistas que producen dentro de los marcos temporales especificados.

Teniendo claras las definiciones que en la presente investigación utilizaremos para referirnos a la conceptualización en torno a la cultura y el arte contemporáneo, será posible realizar un análisis crítico respecto a la manera en la que el artista es o no integrado y procurado como parte esencial del desarrollo cultural del país dentro de la legislación mexicana.

### **1.1. La cultura como Derecho Humano en México.**

Considerando que el concepto de cultura fue incluido dentro de la Constitución de 1917, y a nivel internacional fue considerado como derecho humano a mediados del siglo pasado con la Declaración de los Derechos Humanos, es importante hacer hincapié en que por muchos años el sistema jurídico mexicano no estuvo obligado a asegurarlo ya que, en el país, solo son obligatorios los instrumentos internacionales que sean ratificados por el Presidente de la República. Por ello, fue a partir de 1981, cuando México ratificó el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (el “PIDESC”), que realmente se formó una plataforma de exigibilidad de la cultura como un derecho humano en el país.

Ahora, si bien es cierto que en 1980 la UNESCO emitió la *Recomendación relativa a la Condición del Artista*, y México ha sido parte de la UNESCO desde sus inicios en 1945. También lo es que todo lo emitido por este organismo es a manera de recomendación, sin tener carácter obligatorio ni coercitivo. Algo lamentable, ya que, durante la conferencia en la

---

<sup>33</sup> UNESCO, “Recomendación relativa a la Condición del Artista”, Resoluciones - UNESCO Biblioteca Digital, el 27 de octubre de 1980, [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

<sup>34</sup> Si bien la delimitación es necesaria para trabajar con el objeto de estudio específico de las condiciones laborales del artista visual, al momento de hablar de la profesionalización del quehacer artístico se sabe necesario insertar y abarcar todas las labores culturales que enmarca la gestión y producción de arte (curadores, historiadores de arte, gestores, ayudantes de producción entre otros).

que se emitió dicha *Recomendación*, se consagran elementos clave para la salvaguarda del desarrollo cultural y la dignidad artística, a saber:

3. Los Estados Miembros, [...] deberán de esforzarse, con todas las medidas apropiadas, por aumentar la participación del artista en las decisiones relativas a la calidad de la vida.
4. Los Estados Miembros deberían asegurar a los artistas, [...] la posibilidad de **participar en la elaboración de las políticas culturales y laborales**, incluida la formación profesional de los artistas, **así como en la determinación de sus condiciones de trabajo**.
5. [...] Sus condiciones de trabajo y de empleo deberían ser tales que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas si así lo desearan.<sup>35</sup>

De lo anterior se observa la clara intención del Organismo Internacional de profesionalizar y dignificar la labor artística, poniendo al artista como pieza clave para el desarrollo de las políticas culturales del país y exigiendo de éste, a cambio, un sentido de responsabilidad social que desemboque no solo en su obra sino en su gestión de la cultura a nivel público.<sup>36</sup> La *Recomendación* invita a los Estados parte a tener en cuenta la particularidad del trabajo artístico al momento de imponer cargas tributarias, así como mejorar la protección de empleo, impulsar la promoción artística y la remuneración justa.<sup>37</sup> Si bien todas estas consideraciones eran y siguen siendo urgentes en el país, podemos reconocer la figura de Pago en Especie propia de la primera mitad del siglo pasado, y algunas políticas culturales implementadas antes y después de la emisión de esta *Recomendación*, como intentos del Estado por procurar al creador (la pertinencia y eficacia de estos serán analizadas más adelante).

Esta significativa conferencia fue seguida por la firma, en 1981, del PIDESC, que, si bien no sería ni la mitad de específico respecto a las necesidades de los artistas, sí posicionaría de forma vinculatoria a la cultura dentro de las obligaciones de cada país.

Los puntos específicos del PIDESC que nos serán de interés son pocos, pero claves. Durante los primeros artículos de este pacto se puede vislumbrar que la principal intención es la de salvaguardar el derecho de todo ciudadano al trabajo libre, digno y remunerado; es en este interés que encontramos rasgos de la referida *Recomendación* de 1980. El artículo 15 habla de la obligación de los Estados parte de adoptar las medidas necesarias para el

---

<sup>35</sup> UNESCO, “Recomendación relativa a la Condición del Artista”. *Los énfasis son propios*.

<sup>36</sup> Para conocer el contexto en el cual se genera esta recomendación, tanto en lo que respecta a la noción de cultura como parte de un esquema económico como en las regulaciones y flujos de capital consultar Carrasco-Campos, Ángel y Saperas, Enric, “La institucionalización de la cultura (1967- 1972): la operacionalización del concepto de «cultura» en la Unesco y el Consejo de Europa.” (III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Tenerife: Universidad de La Laguna, 2011).

<sup>37</sup> Cuny Laurence, *Libertad y creatividad. Defender el arte, defender la diversidad*. (Paris: UNESCO, 2020).

desarrollo de la cultura. Aquí consideramos importante detenernos para dejar en claro que este proceso se debe llevar a cabo de manera conjunta<sup>38</sup> entre el Estado y la sociedad civil (en su multiplicidad de papeles: industria privada, creadores, educadores, etc). Obligar al Estado a impulsar el desarrollo de la cultura con el respaldo de un Pacto que propone piezas clave para lograr condiciones laborales dignas significa, a su vez, reposicionar en el imaginario social el concepto e importancia del arte y la cultura.

Pese a que desde 1941 se han firmado pactos internacionales en materia cultural, este es el primer documento ratificado por México que lo exhorta a considerar el quehacer artístico como una fuerza laboral merecedora de derechos. A pesar de lo anterior, hay que tomar en cuenta que este pacto es, hasta cierto punto, simbólico, ya que la constitucionalización de la cultura no se hizo sino hasta casi 60 años después.<sup>39</sup>

El siguiente momento importante de la cultura como derecho humano en México sucedió en 2009. Por ello, vamos a enfocar el análisis regulatorio a partir de este año, dejando el intrincado tema de las políticas culturales mexicanas y los intereses públicos y privados que las impulsaron para después. Hacemos un corte temporal a partir del 2009 debido a que fue en este año que el jurista Jorge Sánchez Cordero impulsó la constitucionalización de la cultura, adicionando el siguiente párrafo al artículo 4 constitucional:

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. **El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura**, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la **libertad creativa**. La ley establecerá los **mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural**.<sup>40</sup>

Estas adiciones buscan asegurarla difusión y el desarrollo de la cultura, puntualizando en la libertad creativa, pero, principalmente, en la responsabilidad del Estado de establecer mecanismos que facilitan la participación cultural. Antes de esta reforma se hablaba de la producción intelectual, la libre manifestación de las ideas y la no monopolización de los derechos de autor, regulando dichos aspectos a través de una legislación secundaria

---

<sup>38</sup> Más adelante abordaremos la problemática que implica conciliar los intereses del artista respecto a su vinculación al sistema laboral dadas las particulares características de su labor.

<sup>39</sup> No fue sino a partir del 2009 que la cultura fue considerada a nivel constitucional como un derecho humano.

<sup>40</sup> “Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos” (1917), [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Constitucion\\_Politica.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf).

conformada por la Ley de Imprenta, la Ley Federal del Derecho de Autor y la de Propiedad Industrial. La protección de los bienes culturales, también mencionada en el artículo 73 de la Constitución antes de la reforma, se reguló mediante la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas arqueológicas, Artísticas e Históricas. Sin embargo, en ninguna de las disposiciones constitucionales anteriores se lograba hablar de una garantía para el acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales, de ahí la necesidad de esta adición al artículo 4.<sup>41</sup>

La reforma anterior fue clave para que se promoviera la creación de la Secretaría de Cultura en el 2015, instancia que supliría al CONACULTA en la creación y coordinación de políticas culturales y organismos administrativos derivados.<sup>42</sup> A razón de la creación de la Secretaría se expidió, en el 2017, la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, misma que fue vinculada con otras 11 Leyes Generales ya existentes (las que mencionamos en el párrafo anterior y otras) para llevar a cabo tres principales objetivos: i) proteger intereses morales y materiales en el campo artístico, cultural y científico, ii) proteger y difundir bienes culturales y iii) prevenir la discriminación.<sup>43</sup>

El recuento anterior nos marca un punto de inicio respecto al análisis de las prioridades estatales en cuanto a la cultura y al artista como agente dentro de ella. Asimismo, resulta reveladora la forma en la que se buscó garantizar el desarrollo y acceso a la cultura sin voltear a ver dos (de las que se consideran en esta investigación como las principales) cuestiones que cohesionan el entorno cultural nacional, a saber: las prestaciones laborales de los artistas y el mercado primario de arte contemporáneo. Y, hasta el momento, dentro del marco regulatorio federal no se han incluido, como ha ocurrido en otros países,<sup>44</sup> criterios de protección al artista que articulen el seguimiento jurídico a las diversas propuestas matéricas e interdisciplinarias, que reconfiguran el campo del arte<sup>45</sup> y, por ende, generan incertidumbre en la estabilidad económica de los artistas. Como desarrollaremos más adelante, pese al

---

<sup>41</sup> Francisco Javier Dorantes Díaz, “Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones”, *Revista Alegatos* 85 (2013): 845–61.

<sup>42</sup> *Vid. infra* p. 19.

<sup>43</sup> Itzkuauhtli Zamora Saenz, “Proyecto de decreto de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales.”, *Mirada Legislativa*, núm. 129 (el 14 de junio de 2017), <http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/handle/123456789/3504>.

<sup>44</sup> En España, mediante el decreto 26/2018 se aprobó el llamado Estatuto del Artista donde se contemplan medidas fiscales y de seguridad social. En Chile existe la ley 17.236 que favorece el ejercicio y difusión de las artes, así como consideraciones dentro de su Ley del Trabajo (contrato de los trabajadores de las artes). Alemania cuenta con una Ley del Seguro Social para Artistas.

<sup>45</sup> Concepto desarrollado por Pierre Bourdieu (es decir lo material o ámbito artístico).

aparentemente vasto marco jurídico, existe un rezago regulatorio en las prácticas diarias del artista, por lo que estos recurren a dinámicas que se han normalizado y tomado por consuetudinarias, pese a que estas perpetúan la precarización laboral.

En el 2015, al aprobarse la agenda 2030 para el desarrollo sostenible, la comunidad internacional también reconoció la función de la cultura como motor del desarrollo sostenible<sup>46</sup>. A raíz de esto, se realizaron informes periódicos internacionales que fueron marcando los pasos dados por los gobiernos y la sociedad civil para mantener entornos sostenibles, libres y diversos para la creación, la difusión y el acceso a la vida cultural. En el informe 2020, elaborado por la Agencia Sueca de Cooperación Internacional para el Desarrollo, uno de los principales problemas detectados fue la protección a la libertad artística debido a la violencia y censura que el creador sufre alrededor del mundo. Si bien la mirada de la UNESCO está encaminada a asegurar un entorno seguro para la expresión artística, no se deja de lado el señalamiento respecto al largo camino que queda para construir un plan que vele por los derechos sociales y económicos a los artistas.

Estamos conscientes de que enfocar las prioridades presupuestales y de reforma estructural en la producción y gestión creativa puede sonar poco prioritario si se enuncia desde un México con altos índices de violencia, impunidad y pobreza. Sin embargo, la cultura es un sector laboral que merece ser revalorado no solo por el segundo campo de batalla político que representa,<sup>47</sup> sino también por su continuo crecimiento e industrialización.<sup>48</sup> Es una labor que desde el derecho comparado puede mostrarse asequible e integral. Múltiples países de habla hispana que han compartido sus avances estructurales y legislativos en la materia sirven como prueba; Colombia y España, por ejemplo, han impulsado exitosamente instrumentos como la Ley 1975 y el Estatuto del Artista (respectivamente), para garantizar y reconocer los derechos laborales y culturales de artistas, teniendo repercusiones positivas en el resto de los rubros administrativos y sociales. Lo anterior demuestra que, ante una visión que reconozca a la cultura como elemento de integración social, los cambios hechos en pro del artista se hacen también en pro de las principales problemáticas del país.

---

<sup>46</sup> UNESCO, “La UNESCO Avanza La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible” (París, 2017), p. 16, [https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/247785sp\\_1\\_1\\_1.compressed.pdf](https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/247785sp_1_1_1.compressed.pdf).

<sup>47</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ediciones Godot, 2019), p. 82.

<sup>48</sup> En capítulos siguientes abordaremos el posicionamiento de la presente investigación respecto al concepto “industria cultural” de Adorno y Horkheimer, así como conceptos básicos de la Teoría crítica.

## 1.2 Políticas Culturales para profesionalizar el quehacer artístico: 1920-1995

El interés por generar un sentimiento nacionalista a través de la cultura en México data de la Restauración de la República en 1867, y en específico tomó forma alrededor de 1920, gracias al fervor revolucionario que dio pie, entre otras cosas, a un renacimiento cultural y educativo. Si bien la labor plástica era impulsada por la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes,<sup>49</sup> no fue sino a partir de que hasta que José Vasconcelos logró proponer claramente un proyecto nacionalista que se busca rescatar (o construir) una identidad mexicana a partir de una hegemonía estética.

Mientras lo anterior sucedía en México, la Escuela de Frankfurt estaba siendo constituida. Max Horkheimer, que hasta entonces reflexionaba sobre el fracaso de la revolución comunista en Alemania, en 1937 dejó de lado el cuestionamiento del capitalismo como nuevo sistema económico para plantearse como un sistema de dominación cultural que oprime al proletariado de maneras sutiles a través de la cultura de masas.<sup>50</sup> Fue este cuestionamiento que hizo la Escuela de Frankfurt, el que, sin saberlo en el momento, también acompañó, desde la teoría, lo sucedido en México durante el resto del siglo XX.

Con una visión periférica del desarrollo histórico-político en el país y la guía de los estudios culturales respecto al control en la sociedad a través de la estética y la comunicación de masas, podemos identificar el momento en el que el patrocinio a la cultura en México pasó de estar a cargo de la Iglesia, para estar al servicio de la burguesía. Posteriormente, fue el del Partido Conservador<sup>51</sup> el que tomó esta cuestión en sus manos, hasta que, un siglo más tarde, este patrocinio de la cultura fuese acaparado por el Estado (dejando para capítulos futuros el

---

<sup>49</sup> Rosanna Cedeño Méndez, “Artistas y Políticas Culturales en México: el fomento a la creación en tiempos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-2000)” (Tesis de Maestría, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2016), [http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB\\_UMICH/2447/IIH-M-2016-0682.pdf?sequence=1](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/2447/IIH-M-2016-0682.pdf?sequence=1).

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Ediciones AKAL, 2007).

<sup>51</sup> Hans-George Gadamer, *La actualidad en lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (Barcelona: Paidós, 1992).

necesario cuestionamiento que asocia la injerencia de estos incentivos, tanto públicos como privados, a la perpetuación de rasgos opresivos de una agenda política y económica).<sup>52</sup> De este modo, al emprender un recorrido histórico respecto a las políticas culturales implementadas en México, buscaremos obtener claridad no solo respecto al pasado y presente de las políticas culturales, sino también de las dinámicas de poder que éstas representaron y representan.<sup>53</sup>

La utilización del arte como vehículo de intereses políticos y económicos, más allá del bienestar del artista creador o de la genuina búsqueda por democratizar la cultura, representa un problema real y vigente en cuanto a la precarización y libertad artística que esta cuarta, mismo que debe de ser abordado desde el derecho y los estudios culturales con el fin de reencausar las estructuras públicas hacia relaciones más claras y justas para los productores de cultura.

Actualmente podría decirse (con sus debidas reservas) que existe libertad creativa y que la intención de construir una ideología oficial a través de la cultura ha quedado atrás desde la crisis nacionalista, la entrada del neoliberalismo<sup>54</sup> y lo que García Canclini (1990) llamó la imaginación emancipada. Sin embargo, el camino que separa al 2021 del periodo vasconcelista es largo y merece recapitulación. Rescataremos las figuras que a nuestro parecer son valiosas para la investigación: aquellas que aborden temas laborales o de profesionalización artística, puntualizando en las intenciones que hubo detrás de cada una.

Sin detenernos mucho aquí, comenzaremos abordando la evolución de la Academia de San Carlos, ya que es considerada como la primera escuela de arte del continente americano. En 1910 se anexó a la Universidad Nacional de México y, en 1929 (cuando la Universidad consiguió su autonomía), se dividió en la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Central de Artes Plásticas. Esta última, en 1933, cambió de nombre al de Escuela Nacional de Artes Plásticas (la ENAP) y en 1979, abrió su sede en Xochimilco. Para el 2014 se

---

<sup>52</sup> Federico Rubli Kaiser, “¿Debe el Gobierno subsidiar las artes?”, *El Economista*, el 9 de julio de 2019, <https://www.economista.com.mx/opinion/Debe-el-gobierno-subsidiar-las-artes-20190709-0035.html>.

<sup>53</sup> Lo anterior se hará a lo largo del presente capítulo con apoyo de teóricos como Gilles Deleuze, Alan Badiu, Martin-Barbero, García Canclini y Stuart Hall.

<sup>54</sup> Esto, limitando geográficamente la afirmación a México y dejando para un siguiente capítulo el peso legitimador del mercado de arte y el papel que juega el mecenazgo privado en la construcción de un imaginario consumista.

transformó en la Facultad de Artes y Diseño y representa uno de los espacios artísticos principales dentro de la comunidad universitaria de la zona sur de la Ciudad.<sup>55</sup>

Por su parte, en 1927, la fundación de la *Escuela al aire libre de Escultura y Talla Directa* (actualmente conocida como “*La Esmeralda*”), buscaba implementar una enseñanza artística libre de discriminación. Nacida en años políticamente álgidos, cuando la mayoría de las academias de arte duraban poco, la escuela logró perdurar a lo largo de los numerosos conflictos nacionales y cambios de intereses políticos, en principio, debido a una supuesta amistad entre el director de la escuela y el presidente en turno, Lázaro Cárdenas.<sup>56</sup> Así mismo ayudó el hecho de que era en esta escuela donde se producían muchas de las esculturas de esos tiempos, fue esta vasta producción lo que propició su permanencia<sup>57</sup> a lo largo de los años 30.

En 1943 establece su primer plan de estudios y se estructura formalmente como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. A partir de esta formalización se comienza a promover en los pintores jóvenes una estética nacionalista y artistas consagrados como Diego Rivera, María Izquierdo y Francisco Zúñiga comienzan a formar parte del profesorado. Es la longevidad de la escuela y la alta gama del profesorado lo que le ha otorgado, hasta la fecha y a los ojos de la comunidad creadora, la característica de institución legitimadora, nicho de oportunidades y contactos. La Esmeralda ha instruido y se ha dejado instruir por generaciones que han marcado la pauta estética en el país. Como primer ejemplo podemos hablar de la mayoría de los artistas que formaron el movimiento conocido como “Los Grupos”, quienes criticaron dentro y fuera del aula los métodos académicos y nacionalistas de la escuela y el arte de la época. Actualmente las generaciones egresadas están haciendo trabajos críticos y con conciencia social, pese a la falta de presupuesto que recorre todo el sector educativo. Consideramos importante esta puntualización, ya que ahí hay una fuerza creativa incentivada por una institución con casi 100 años de vida, creada bajo el cobijo del Estado. Volveremos a este tema más adelante

---

<sup>55</sup> Fundación UNAM, “Facultad de Artes y Diseño cumple 40 años en Xochimilco | Fundación UNAM”, *Gaceta UNAM* (blog), mayo de 2021, <https://www.fundacionunam.org.mx/auriazul/facultad-de-artes-y-diseno-cumple-40-anos-en-xochimilco/>.

<sup>56</sup> Jorge Morales Moreno, “Notas para una historia crítica de ‘La Esmeralda’: la cuestión de sus orígenes (1927, 1943)”, *Discurso Visual*, núm. 36 (diciembre de 2015): 7–42.

<sup>57</sup> Información obtenida de la página oficial de “La Esmeralda” <https://www.esmeralda.edu.mx/historia>



cuando retomemos las instituciones legitimadoras y las acciones artísticas contemporáneas que exigen una protección legal.

Dentro de las primeras instituciones administrativas creadas destaca, en 1946, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL),<sup>58</sup> propuesto por el entonces candidato Miguel Alemán, como parte de su campaña política. Al INBAL se le confirió la consigna de la educación artística y la difusión del arte y la cultura (esto en jurada obediencia a los principios nacionales de la época). Es así como un principal elemento legitimador del arte lo construyó tendenciosamente el Estado discretamente autoritario, limitando la posibilidad de, lo que Gabriel Zaid (2002) llama, una cultura libre.<sup>59</sup> En esos años México gozó de una saludable cantidad de artistas que creaban y producían intercambios intelectuales (nacionales e internacionales). Y, aunque todo estaba encaminado al monotema de identidad nacional, ellos eran reconocidos y procurados (a diferencia de, por ejemplo, Altamirano en la época del Porfiriato) gracias a las acciones implementadas por el entonces Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet.

Procurar la profesionalización del artista posicionó a México, a mediados de siglo XX, como un país en camino a la modernización y, por lo tanto, interesado en el desarrollo cultural. Asimismo, dentro de esta agenda que procuraba al artista, surgió una de las figuras más interesantes que abrieron brecha para la exigibilidad de políticas acorde a la naturaleza del arte y sus creadores: el Pago en Especie que, después de más de 60 años, sigue vigente. Esta figura puede ser considerada innovadora para su época, ya que comenzó a dilucidarse a partir de una reforma hacendaria en 1947 que seguía la línea de la *Recomendación* que posteriormente haría la UNESCO en 1980 respecto a que las consideraciones tributarias eran un punto clave para integrar una verdadera política cultural. Con la reforma mencionada, la mayoría de los artistas de México fueron incorporados al rubro de profesionistas que pagan sus impuestos con la enajenación directa de su trabajo,<sup>60</sup> cuestión que, posteriormente, en 1957, llevó a un grupo de artistas encabezados por Alfaro Siqueiros, a exigir la instauración del Programa de Pago en Especie. Siqueiros expresó esta exigencia ante Hugo B. Margáin

---

<sup>58</sup> Que pasó por muchos otros nombres antes de denominarse INBAL.

<sup>59</sup> Gabriel Zaid, *Dinero para la cultura* (México: Debate, 2013), *passim*.

<sup>60</sup> Ana Garduño, “Pago en Especie: a 55 años de un convenio patrimonializador”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, núm. 100 (23 de agosto de 2012): 231, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2012.100.2332>.

Gleason (político adscrito al grupo de poder de Antonio Carrillo Flores; entre 1952 y 1959, director general del Impuesto sobre la Renta) de la siguiente forma: “lo único que tenemos son cuadros, y si quieres, podemos pagar nuestras obligaciones con alguna obra”.<sup>61</sup> Palabras que resumirían un pensamiento artístico que permanece hasta la fecha y predispone la relación entre los artistas y el Estado.<sup>62</sup>

Si bien esta consideración tributaria, consolidada gracias a la presión artística, fue un instrumento innovador (dentro del contexto mexicano de la época) conveniente para los artistas, tuvo fallas que se han ido subsanando con los años. En principio, no existió un mecanismo de cuantificación básica de las obras hasta que, en 1994, se impuso la proporción de “por cada cinco trabajos vendidos al año se debe entregar uno al Estado”.<sup>63</sup> Antes de esta fecha era el creador quien ponía precio y entregaba a conveniencia las obras. También hubo consideraciones especiales de exención fiscal para una minoría de artistas del movimiento plástico que surgió a partir de 1921; Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Rufino Tamayo, entre otros, no pagaron impuestos por la comercialización de sus obras hasta su muerte.<sup>64</sup> Pero lo importante detrás de este sistema de recaudación de impuestos, más que la injerencia que tuvieron los mismos artistas en hacerla realidad, fue la manera en la que el Estado la contempló como una de las muchas estrategias para acrecentar el acervo de arte contemporáneo; expresando, a su vez, un posicionamiento legislativo respecto a la consideración del artista como trabajador.

Algunos de los primeros brotes de incomodidad respecto al oficialismo gubernamental se dieron con la llegada de artistas refugiados y el surgimiento de Nueva York como la nueva capital del arte. Estos factores, aunados a los económicos y políticos, fueron clave, para que se detectara una necesidad de independencia estética. Las condiciones paupérrimas de los artistas que no tenían ingresos y fama suficientes como para pertenecer al pequeño grupo de elegidos por el gobierno para hacer Pago en Especie, se vieron obligados a buscar vías alternas a las oficiales mediante la venta de sus obras en el extranjero y la autogestión (como actualmente sigue sucediendo, pero a través de la Web 3.0)<sup>65</sup>. De esta

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Vi infra*, cap. 3, p. 85.

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Vid infra*, cap. 3, p. 74.

manera, se fincaron las bases para el posterior surgimiento en los 80 y 90, de espacios alternativos de varios tipos que no estaban auspiciados por el gobierno y que permitieron a más artistas alcanzar un prestigio al margen de muchas instituciones.<sup>66</sup> Existía un descontento del ámbito artístico que permeó en los jóvenes creadores (quienes estaban criticando el sistema educativo artístico), produciendo el desenvolvimiento de la conocida Generación de la Ruptura. Manuel Felguérez en su momento comentó que, incluso en los cincuenta, la llamada Escuela Mexicana controlaba a los artistas y que él rechazaba categóricamente al “monopolio dictatorial que prevalecía en el campo de la plástica”.<sup>67</sup>

Ahora, si analizamos desde este sentimiento generacional la aparición de las tecnologías electrónicas y la manera en la que causó la mutación del trato masivo respecto a la representación popular, encontramos que la tecnología presentó una opción válida que les permitiera mantener este rechazo institucional. El uso de la imagen como representación identitaria, se convirtió en un juego delicado al momento de unir convenios internacionales con la concepción que se tenía hasta el momento de América Latina como lugar “exótico”.<sup>68</sup> Debido a esto, surge una reorganización transnacional de los mercados culturales: tener oportunidad de presentar la imagen deseada de un país a través de un medio masivo de comunicación masiva se convierte en prioridad nacional. Como bien resume García Canclini, este fenómeno produce la redirección de la producción y el consumo, así como la necesidad de repensar la noción de cultura nacional a partir de la construcción de patrimonio:

Al percibir cómo se constituye el patrimonio a través de una puesta en escena, mediante estas operaciones de selección y combinación, de monumentalización y miniaturización, al servicio de un proyecto político, debemos repensar la noción de cultura nacional. Lo que se define como cultura propia en cada nación no es la representación realista de un territorio y de la organización social a través de la cual se lo apropia, sino la metáfora de una alianza histórica en la que ciertos actores lograron ordenar un sentido de los bienes y establecerlo como verdadero.<sup>69</sup>

Al analizar lo que sucedía en México a la luz de lo que realmente puede conformar la representación de cultura nacional según Canclini, resulta evidente la existencia de un interés

---

<sup>66</sup> Rosanna Cedeño Méndez, *op. cit.*

<sup>67</sup> Citado por Rita Eder en: *Las artes Visuales en México, de 1910 a 1985*, p. 341.

<sup>68</sup> Néstor García Canclini, Nelly Richard, y Susana T. Levalm y otros, “Redefiniciones: Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales”, en *Visión del Arte Latinoamericano en la Década de 1980* (Lima: Centro Wilfredo Lam y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, 1994), 53–61, <https://archivovoiac.untref.edu.ar/index.php/redefiniciones-arte-e-identidad-en-la-poca-de-las-culturas-postnacionales>.

<sup>69</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 57.

utilitarista por la cultura que buscaba impulsar cierto movimiento político-económico. Por ejemplo, en 1968, año por demás tenso en el país (y el mundo), se concluyeron los trabajos de la Red Nacional de Telecomunicaciones, iniciados en 1963. Dicha instalación hizo posible, en los Juegos Olímpicos de ese mismo año, la comunicación de México con otros países a través de satélite y fue inaugurada con el informe de gobierno de Díaz Ordaz. Las concesiones de radio y televisión fueron otorgadas a empresas privadas y, las negociaciones respecto al pago de impuestos en cuestión, concluyeron en 1969, con el decreto que eximía del pago a aquellas estaciones que pusieran a disposición del Estado el 12% del tiempo diario de programación.<sup>70</sup> Lo anterior dejó claro el papel que las telecomunicaciones ocupaban a nivel internacional en esos años, y la forma en la que se cedió el poder de representación nacional al sector empresarial. Este fue uno de los primeros pasos que dio el Estado para deslindarse de su responsabilidad cultural.

Para 1970 la gran infraestructura cultural, compuesta no solo de escuelas y bibliotecas, sino de museos, teatros y espacios culturales resultó anquilosada, rígida e intransigente. La represión estudiantil causó un gran rechazo por parte de la sociedad, pero, en especial, de los artistas hacia las instituciones culturales gubernamentales. La autogestión a través de galerías privadas y talleres colectivos amortiguó la transformación no solo estética y plástica, sino de dinámicas de mecenazgo y apadrinamiento.

En los dos periodos presidenciales siguientes, hubo un par de cuestiones clave que sumarían al desarrollo cultural del país. La primera, con Echeverría, fue la publicación de la Ley Orgánica de Administración Pública Federal en 1976, que, aunque dio paso a un sistema neoliberal fomentando de las relaciones de orden cultural con países extranjeros,<sup>71</sup> produjo el freno del crecimiento de la infraestructura cultural como resultado de la considerable reducción del presupuesto. La segunda, con López Portillo, fue el aprovechamiento cultural de la bonanza petrolera que hizo en compensación de la austeridad pasada, instaurando

[...] los Salones Nacionales de Artes Plásticas y del Foro de Arte Contemporáneo; la apertura del Museo Nacional de Arte y el Museo Tamayo; la inauguración de la Galería José María Velasco y la Galería Chapultepec; y la organización de certámenes y encuentros dedicados específicamente a cada género plástico: la Bial de Gráfica, el Anual de Pintura, el Trienal de

---

<sup>70</sup> Fernando Mejía Barquera y Raúl Trejo Delarbre, *Televisa: el quinto poder* (Claves Latinoamericanas, 1987).

<sup>71</sup> Rosanna Cedeño Méndez, *op. cit.*

Escultura, la Bienal de Tapiz y Arte Textil, la Bienal de Fotografía y, en cooperación con la iniciativa privada, el Encuentro Nacional de Arte Joven.<sup>72</sup>

Despidiéndose de la momentánea prosperidad, los ochenta iniciaron con una devaluación brutal del peso y el desmoronamiento del sueño petrolero obligó al Estado mexicano a buscar un modelo económico que no girara en torno al petróleo ni al Estado como impulsor directo del desarrollo. El “ajuste”, como se le llamó en ese momento al proceso de reestructuración económica, implicó voltear hacia la exportación en lugar de hacia el mercado interno.<sup>73</sup>

Como consecuencia de lo anterior, los servicios culturales (y educativos) quedaron a merced del rescate que implicaba la privatización o las prácticas empresariales. Este fue el panorama ideal para que el sector privado recogiera las esperanzas de un país desilusionado con su administración pública, sumando a la consolidación del carácter legitimador que iba adquiriendo la industria privada respecto a los servicios que acaparaba ante el abandono estatal. Así, el lugar que deja el Estado lo toma, a mediados de los 70 y principios de los 80, el mercado,<sup>74</sup> con las primeras generaciones de “nuevos ricos”, hijos del neoliberalismo. Dicha relación fue abordada internacionalmente ya que se comenzó a comprender el funcionamiento de un nuevo proceso de legitimación en el arte contemporáneo.<sup>75</sup> Este nuevo fenómeno trae consigo, no solo los intereses económicos correspondientes, sino los fenómenos mediáticos y comerciales que devienen de un mundo globalizado y que impactan de forma particular en una sociedad mexicana que ha sido dejada atrás en los procesos modernizadores.

De las desarticuladas políticas culturales desarrolladas a lo largo de los años, podemos destacar los continuos cambios de rumbo que las mismas sufrieron a razón de la lógica de cada presidente. No fue sino a partir de 1988, con Salinas, que se vislumbra un verdadero intento por darle independencia al sector cultural con la creación del Consejo Nacional para

---

<sup>72</sup> Luis Ángel Bellota, “La Secretaría de Cultura: el último eslabón de las políticas culturales del Estado mexicano”, *Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública*, núm. 227 (2016): 28.

<sup>73</sup> Eduardo Nivón Bolán, “Cultura e integración económica: México a siete años del Tratado de Libre Comercio.”, *Pensar Iberoamérica: Revista de cultura*, núm. 2 (2002): 2, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1221340>.

<sup>74</sup> Andrés Díaz-Guerrero Altamirano, “Sumisión y Libertad Creativa, al mercado lo que es del mercado y al arte lo que es del arte.” (Tesis de Maestría, México: UNAM, 2009).

<sup>75</sup> Pablo Navazo Ostúa, “Procesos de legitimación en el arte contemporáneo análisis del fenómeno mediático, comercial e institucional del colectivo de los Jóvenes artistas británicos durante las décadas de cambio de los siglos XX-XXI” (Tesis de Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018).

la Cultura y las Artes (“CONACULTA”).<sup>76</sup> La instauración del CONACULTA fue un esfuerzo por parte del gobierno federal para recuperar la confianza de los artistas mexicanos, demostrándoles que ya contaban con un organismo “descentralizado”, ajeno a la modalidad discrecional que por muchos sexenios se practicó. Posteriormente, en 1989, se creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (“FONCA”), el cual fue pensado como un fondo mixto (inversión pública y privada) para la creación artística.<sup>77</sup>

La época de implementación de estos dos organismos fue conocida como la “modernización de la política cultural”, y pertenece a un accionar gubernamental que buscaba eso que Tomas Ejea Mendoza llama la “liberación cultural”.<sup>78</sup> Lo que se considera importante de la creación del CONACULTA y FONCA principalmente es: i) la intención de que funjan como “instrumento[s] idóneo[s] para extender la red de servicios culturales y recoger las necesidades y aspiraciones de cada grupo y región del país”,<sup>79</sup> ii) el hecho de que sus presupuestos siguieron dependiendo de la Secretaría de Educación Pública (“SEP”), pese a que fueron planteados como órgano desconcentrado con total autonomía, dejando ver los restos vasconcelistas de la visión de cultura dentro del país) y iii) el carácter de fondo mixto que contemplaba el FONCA.

Nos centraremos en el tercer punto. Un fondo mixto que funciona en cierta proporción con inversión privada y pública, patrocina la creación artística sin parámetros específicos hasta la obtención de una obra o evento artístico. Lo desarrollado durante el tiempo del patrocinio (tres años, con posibilidad de re-postulación) no se suma a una colección pública, más bien el artista la conserva para hacer con ella lo que considere; y en su mayoría estas obras terminan en colecciones privadas. Este fenómeno de privatización del arte fue clave en

---

<sup>76</sup> En los meses de transición entre una administración y otra, de julio a diciembre de aquel año, Salinas de Gortari realizó un “trabajo de atracción” entre artistas e intelectuales cuya posición política le permitiera conformar un grupo lo suficientemente reconocido con objeto de impulsar una estrategia de concordia en el campo cultural. Víctor Flores Olea, presidente fundador del Conaculta, lo plantea de la siguiente manera: “Carlos Salinas de Gortari le quería dar una cara de izquierda a la cultura para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha”. De este modo, el primer paso de la llamada modernización de la política cultural en el país fue la constitución de ambas instituciones. Tomás Ejea Mendoza, “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, *Sociológica (México)* 24, núm. 71 (diciembre de 2009): 23, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0187-01732009000300003&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-01732009000300003&lng=es&nrm=iso&tlng=es).

<sup>77</sup> Para más información respecto al FONCA, consultar *ibidem*, p.29 – 36; Tomás Ejea Mendoza, *Poder y creación artística en México Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)* (México: UNAM, 2011).

<sup>78</sup> Ejea Mendoza, 2009, *op. cit.*, *passim*.

<sup>79</sup> Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

el posicionamiento de nuevos lenguajes estéticos y multiculturales en el mercado del arte de los 80 y principios de los 90. Por ello, es a partir de esta época que para hablar de políticas culturales necesitamos también seguir los rumbos de la inversión privada en este sector.

El mundo empresarial encontró en la alta cultura una estrategia para obtener la aceptación de las sociedades globales e impulsar una agenda neoliberal.<sup>80</sup> Derivado de este interés, en los años 70 se detectó una inyección fuerte (y casi predecible) de capital por parte de la industria privada en la cultura.

[...] nacieron Fomento Cultural Banamex (1971), Fundación Televisa (1975) y el Museo de Monterrey con el mecenazgo de Grupo Monterrey a través de la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma (1977). Este corporativo creó además la colección de arte FEMSA con obras de artistas latinoamericanos, artistas locales y artistas pertenecientes al llamado estilo Neomexicanista.<sup>81</sup>

A partir de la fusión de la industria privada y el Estado, los límites de a quién le correspondía qué, se hicieron no confusos, sino en, convenientemente, difuminados. En 1981, Grupo Alfa de Monterrey y Emilio Azcárraga contribuyeron económicamente a la creación del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo. Este edificio se construyó en el Bosque de Chapultepec (tierras donadas por el Estado) y albergó la colección donada por Rufino Tamayo; fenómeno que evidenció no solo las labores paraestatales que la industria privada estaba desempeñando, sino la mancuerna político-económica que se generó alrededor de la liberación de la política cultural.

La apertura comercial se consolidó con la firma (1992) y entrada en vigor (1994) del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (“TLCAN”) que, dentro de sus componentes, contemplaba la actividad cultural, principalmente la propiedad intelectual y las industrias culturales.<sup>82</sup> Fue a partir de este suceso que podemos reconocer la manera en la que México implementó cambios estructurales en el área cultural que le permitieran ser parte de un sistema global. En palabras del propio Salinas, se buscaba un sistema “moderno”, que apostara por “la consolidación de nuestra presencia en el mundo a partir de la riqueza múltiple de nuestra cultura y la asimilación creativa de otras influencias”.<sup>83</sup> Sin embargo, el discurso

---

<sup>80</sup> Shifra Goldman, “Metropolitan Splendors. The Buying and Selling of Nations”, *New Art Examiner*, abril de 1991.

<sup>81</sup> Valeria Macías Rodríguez, “La Participación de la Iniciativa Privada en la Exposiciones Internacionales de Arte: el caso Televisa” (Tesis de Maestría, México: Universidad Iberoamericana, 2015).

<sup>82</sup> Rosanna Cedeño Méndez, *op. cit.*, p. 48.

<sup>83</sup> Tovar y de Teresa, *op. cit.*, p. 20.

dejaba ver las intenciones utilitarias que se tenían con la cultura, más allá de una verdadera preocupación por estabilizar y fortalecer la labor creativa de los artistas.

### **1.3. Políticas Culturales para profesionalizar el quehacer artístico, problemas y caminos: 1995 – 2021.**

Si debemos hacer un corte temporal respecto a las políticas públicas desarrolladas en el país, este debe ser a partir de 1995, debido al cambio del papel de la cultura dentro de la administración pública y el imaginario de este mismo sector. Por ejemplo, es aquí donde se reflejaron las consecuencias del primer año de pertenencia al TLCAN y se comenzó a materializar un desarrollo neoliberal respecto a la cultura en México. Esto, en parte, debido a que, dentro de las negociaciones del TLCAN, a cambio de incentivar exportaciones a Estados Unidos, inversiones extranjeras y una apertura económica, se hicieron acuerdos respecto a la implementación de nuevos regímenes de propiedad intelectual.<sup>84</sup> El papel de Estados Unidos como el globalizador de la propiedad intelectual complejizó la conversación respecto a la valorización del capital intangible, permitiendo conceptualizar el funcionamiento de las industrias creativas, la importancia de la protección de las expresiones artísticas y por lo tanto el carácter comercial de las ideas.<sup>85</sup> Esto marcó el inicio de nuevas dinámicas creativas, mismas que se pueden articular desde el capitalismo cognitivo.<sup>86</sup>

Es con la idea de impulsar nuevas relaciones económicas internacionales que se comenzó a prestar atención al binomio economía-cultura y, por consiguiente, a aquellos como cultura-inversiones, cultura-mercado y cultura-consumo.<sup>87</sup> Este replanteamiento internacional del arte y la propiedad intelectual adherida a él, propició la inversión y fungió como catalizador de desarrollo urbano, cuestión que impulsó a que se contemplara su importancia en la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo de 1998, en Estocolmo. La intención principal de esta conferencia fue establecer las interacciones entre cultura y desarrollo planteadas en la UNESCO en 1995, por ello, su

---

<sup>84</sup> Álvaro Díaz, *TLC y Propiedad Intelectual: Desafíos de Política Pública - en 9 países de América Latina y el Caribe*. (Brasil: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2006).

<sup>85</sup> Álvaro Díaz, *América Latina y el Caribe: La propiedad intelectual después de los tratados de libre comercio* (Chile: CEPAL, 2008), 46.

<sup>86</sup> *Vid infra* cap. 2.3, p. 58.

<sup>87</sup> George Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa, 2002).



tercer objetivo reconoció la importancia de promover la cooperación equilibrada entre el sector público y los nuevos agentes dentro de la cultura, haciendo hincapié en las industrias culturales.<sup>88</sup>

En México, por su parte, en 1995, una racha de aumentos en el presupuesto asignado a la cultura terminó debido a la crisis económica. También, es a partir de aquella segunda mitad de la década que comenzaron a resentirse las complicaciones burocráticas provocadas por la falta de claridad dentro de la estructura jerárquica de las instituciones culturales y las contradicciones existentes entre el Decreto por el que se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y las leyes orgánicas de las instituciones.<sup>89</sup> Néstor García Canclini recalcó —sin repercusiones importantes— la necesidad imperante de que CONACULTA estableciera un marco legal de competencias con viejos organismos como (INAH, INBA, IMCINE) e hizo evidente la necesidad de que las decisiones presupuestales respecto a cultura fueran tomadas desde CONACULTA y no desde la Secretaría de Hacienda.<sup>90</sup>

Aunque el Sistema Nacional de Creadores de Arte (“SNCA”), como parte del FONCA, estaba cumpliendo su propósito de mejorar las condiciones laborales de los creadores beneficiados con estos incentivos, a seis años de su creación, las críticas de que el FONCA representaba uno de los pocos mecanismos de intervención cultural por parte del Estado, se unían a la evidente ausencia de conexión y elocuencia de las estrategias en el mismo ámbito.<sup>91</sup> En vísperas del cambio de siglo, las exigencias, la realidad socioeconómica del campo y los intereses neoliberales del Estado y la industria privada dibujaban un contexto complejo ante el cual fueron fraguados un nuevo Plan Nacional de Desarrollo, teorías culturales y agrupaciones artísticas.

El *Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000* trazó una línea optimista por la que se desarrollaron las acciones posteriores dentro del ámbito cultural. En principio, se planteó

---

<sup>88</sup> UNESCO, “Conferencia intergubernamental sobre políticas públicas culturales para el desarrollo.”, final (Estocolmo: UNESCO, el 31 de agosto de 1998), [http://www.lacult.unesco.org/docc/1998\\_Conf\\_Intergub\\_sobre\\_pol\\_cult\\_para\\_des.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf).

<sup>89</sup> Jorge Ruiz Dueñas, *Cultura, ¿Para Qué? /Culture, What For?: UN Examen Comparado/a Comparative Analysis (El Ojo Infalible)* (México: Océano, 2000).

<sup>90</sup> Desde este análisis, realizado en el 2006, Canclini habla de una austeridad dentro del sector público cultural; Ernesto Piedras Feria Canclini, Néstor García, “Las industrias culturales y el desarrollo de México”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 7 (el 18 de septiembre de 2015): 227–32, <https://doi.org/10.32870/cys.v0i7.3917>.

<sup>91</sup> Ejea Mendoza, *op. cit. passim*; Carlos Paul, «La Jornada: A 30 años del Fonca: controversia y reflexión», 3 de enero de 2019, <https://www.jornada.com.mx/2019/01/03/cultura/a03n1cul>.

fortalecer los mecanismos ya existentes y criticados, como el SNCA. La participación de la comunidad artística se consideró esencial para la asignación de recursos y, respecto a lo que interesa a la presente investigación —que son aquellas políticas que impulsan la profesionalización de la actividad artística, destacando que hasta el momento no hemos podido detectar más de un par—, mencionaba que se fomentaría la concurrencia del sector privado y la multiplicación de las fuentes de trabajo. Se planteó el impulso a las escuelas de arte y a las iniciativas que tuvieran como fin la descentralización de bienes y servicios culturales.<sup>92</sup>

Naturalmente, las promesas que acompañaban al cambio de administración eran optimistas respecto al apoyo a las artes. Se buscó complementar los programas y becas de cultura con concursos, premios, bienales y de más, tanto así que, de acuerdo con el *Reporte de Estímulos a la creación de Conaculta*, para 1999, de los 265 premios y concursos existentes en el país, 65 estaban dirigidos a las artes en general;<sup>93</sup> argumentando que con ello se podía tener por cumplida la promesa de procurar un ingreso digno para los artistas. Esto, sin mencionar la cantidad de desventajas e irregularidades que la gestión de dichos concursos, ferias y premios conllevaban y hasta la fecha conllevan, a saber: la objetividad, corrupción y discrecionalidad en los criterios de evaluación, así como la connotación paternalista que no lleva a los artistas a una verdadera independencia económica.

En el marco del cambio de siglo, la cultura sería el eje que guiaría la revisión del pasado. Sin embargo, una de las acciones más reconocidas de esos años fue la exposición *México eterno: arte y permanencia*, exhibida en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente en Francia, sin antes asegurar el bienestar y profesionalización del artista. No fue sino a partir del 2003 que se materializó, mediante un *Atlas de Infraestructura Cultural* publicado por el Conaculta, la intención de hacer una revisión objetiva de la situación cultural del país. Así, a partir de este Atlas, quedó evidenciada la falta de infraestructura para la cultural (sin mencionar aquella especializada en la formación artística), ya que resultaba inviable que las 1592 casas y centros culturales<sup>94</sup> distribuidos en el país pudieran dar abasto a los 97 millones

---

<sup>92</sup> Gobierno de la República, «Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000», *Diario Oficial de la Federación*, 31 de mayo de 1995, [http://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=4874791&fecha=31/05/1995](http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4874791&fecha=31/05/1995).

<sup>93</sup> Rosanna Cedeño Méndez, *op. cit.*, p.84.

<sup>94</sup> El Sistema de Información Cultural considera bajo este rubro desde Centros Universitarios Culturales, Foros, Espacios de encuentro, Centros Culturales Universitarios, Institutos de Cultura, hasta Fabricas de Artes y Oficios, entre muchos otros.

de habitantes de ese entonces.<sup>95</sup> Durante años posteriores la cultura quedó relegada a un segundo plano dentro de las agendas políticas.

Independientemente de los esfuerzos estatales y locales, el sector cultural, en específico la profesionalización artística, volvió a las agendas políticas federales en 2009,<sup>96</sup> cuando la cultura se constitucionalizó. Ese mismo año, Rafael Tovar y de Teresa presentó el *Programa Anual de Proyectos Culturales de la Cámara de Diputados*, ante representantes legislativos. Fue aprobado como un esfuerzo concertado entre los tres niveles de gobierno para contribuir al desarrollo de proyectos encaminados a la creación artística, difusión y consecución de una política cultural de Estado. Para el 2016, el Programa ya había administrado más de 7 mil millones de pesos para 1,600 proyectos.<sup>97</sup> Este programa, independientemente de lo que parecía buscarse desde la creación del FONCA, contribuía<sup>98</sup> a la centralización de los recursos, ya que más del 70% de estos solían terminar en proyectos de la Ciudad de México.

Como pequeña digresión, es importante apuntar que la constitucionalización de la cultura abrió la puerta a que cada estado pudiera contribuir con el desarrollo de la cultura desde su jurisdicción. Un ejemplo claro e importante de esto fue la administración del entonces Distrito Federal que buscó sumarse a criterios internacionales para la procuración y desarrollo de la cultura. La temprana participación de la capital dentro de la Organización Mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, y su consecuente adhesión en el 2011 a la Agenda 21 de la Cultura,<sup>99</sup> que consideraba a la cultura como el cuarto pilar para el desarrollo sostenible, demostraba que la administración pública estatal tenía la capacidad de impactar fuertemente en el desarrollo artístico de un país. Esta adhesión resulta importante debido a

---

<sup>95</sup> Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de México 2010* (México: CONACULTA, 2010).

<sup>96</sup> Si bien hubo movimiento cultural en los sexenios de Vicente Fox (2001-2006) y Felipe Calderón (2007 - 2012) no hubo cambios que interesen a la presente investigación en materia de profesionalización artística.

<sup>97</sup> Secretaría de Cultura, "Presentan ante la comisión legislativa el Programa Anual de Proyectos Culturales", Prensa (México: Secretaría de Cultura, el 2 de febrero de 2016), <https://www.gob.mx/cultura/prensa/presentan-ante-la-comision-legislativa-el-programa-anual-de-proyectos-culturales>.

<sup>98</sup> Desapareció cuando pese a haber sido expedida la convocatoria para el 2019, en la partida presupuestal de ese año no se le asignaron recursos.

<sup>99</sup> Aprobada el 8 de mayo de 2004, en el IV Foro de Autoridades Locales en el marco del primer Foro Universal de las Culturas y adoptada por la Organización mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos como un documento de referencia para los programas culturales; La Jornada: Se adhiere el Gobierno del Distrito Federal a La Agenda 21 de la Cultura», 14 de noviembre de 2011, <https://www.jornada.com.mx/2011/11/14/cultura/a11n2cul>.

que, dentro de los contenidos de dicha Agenda, se encuentra el reconocimiento de la dimensión económica de la cultura, la necesidad de la multiplicidad de estrategias que financien la cultura (subvenciones, fondos de riesgo, microcréditos e incentivos fiscales) y la justa remuneración para artistas.<sup>100</sup> La ahora Ciudad de México fue de los primeros estados en considerar al artista como eslabón fundamental de la cultura. Incluso desde antes, con la creación, en el 2000, del centro cultural Fábrica de Artes y Oficios Oriente (Faro de Oriente), la visión de una red de Faros y, posteriormente, Pilares,<sup>101</sup> fue concebida y replicada en otros estados del país para promover la educación no formal, la creatividad y la reconstrucción del tejido social. Fábricas de Artes y Oficios de Oriente (“FAROS”), fueron creadas en el 2006 por la Secretaría de Cultura del Distrito Federal y se pusieron en marcha en cuatro de las zonas más marginadas de la ciudad (Tláhuac, Milpa Alta, Indios Verdes y Aragón) para desconcentrar la oferta cultural y crear oficios. Los Puntos de Innovación, Libertad, Artes, Educación y Saberes (“PILARES”) fueron creados en el 2019, como centros comunitarios en espacios rehabilitados por la Secretaría de Obras y Servicios, con actividades educativas, artísticas, culturales y deportivas, para beneficiar a las colonias, pueblos y barrios con más marginación y violencia.

Volviendo a nuestro análisis, los años transcurrieron sin muchos cambios dentro de las estructuras culturales que impactaban en la profesionalización del quehacer artístico a nivel federal. Hasta que, en el 2015, con la intención de separar la educación de la cultura, el presidente Peña Nieto creó la Secretaría de Cultura, sustituyendo al CONACULTA. Esta separación conllevó, de acuerdo con Minerva Rojas Ruiz, un cambio de un modelo de administración cultural híbrido -donde el Estado regulaba la mayor parte de las relaciones sociales- a uno centrado en el mercado. Aquí es donde surgió un cambio importante respecto a la forma en la que se abordaría en adelante la cultura ya que, dentro de este modelo, es el mercado, sin intervención del Estado, el que provee los bienes y servicios culturales, poniéndolos en competencia para ser difundidos y generalizados por el público. Según

---

<sup>100</sup> “Agenda 21 de la Cultura” (Barcelona: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura, 2008), [http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21\\_es\\_ok.pdf](http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf).

McGuigan, en este modelo las inversiones públicas y privadas deberían concentrarse en las industrias culturales, y el sector cultural público en la “diversión cultural”.<sup>102</sup>

El modelo identificado por Rojas Ruiz parece existir en la práctica, aunque la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura no lo especifique. A lo largo del recuento de políticas públicas culturales y programas que procuren servicios culturales y de profesionalización artística por parte del Estado, es a partir de esta transformación estructural, que se ha detectado –hasta ahora y se profundizará en ello más adelante– que, si bien existen, son insuficientes. Como veremos, son los esfuerzos desde lo privado y lo colectivo los que continúan permitiendo que el campo del arte salga a flote.

La oposición a esta transformación (que integraban trabajadores de doce delegaciones sindicales, sindicatos y colegios de varias instituciones del CONACULTA y la SEP, agrupados en el Colectivo de Sindicatos de Educación y Cultura) argumentaba que ese cambio, la misma, significaba el final del proyecto Vasconcelista educativo de la cultura, y, por lo tanto, la tarea de definir y procurar el patrimonio y los contenidos culturales se dejarían a las lógicas del mercado.<sup>103</sup> Esta cuestión, si bien se auguraba desde el Neomexicanismo (que desarrollaremos en breve), se ha ido comprobando con la constante batalla ética que los artistas tienen que enfrentar al momento de decidir si crear conforme a ciertas tendencias del mercado o conforme a una libertad creativa menos lucrativa. Consideramos que es esta situación, provocada por la precariedad laboral en la que se desenvuelve el campo del arte, un punto nodal de la presente investigación. La pregunta surge inevitablemente: ¿perseguir una regulación o desregulación del campo cultural?

Debe de haber una adherencia estatal a una visión teórico-ideológica concreta respecto a la cultura para poder alinear políticas públicas, derechos y obligaciones de los agentes culturales hacia una misma dirección. Partiendo del hecho de que la cultura ha sido constitucionalizada y, por lo tanto, declarada como derecho humano que el Estado tiene la obligación de procurar, sin duda es necesario cuestionar desde donde se planteó esta transformación estructural.

---

<sup>102</sup> Minerva Rojas Ruiz, “La Secretaría de Cultura federal mexicana: tensiones entre dos modelos de administración cultural”, *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural* 2, núm. 3 (diciembre de 2017): 3, <https://doi.org/10.32870/cor.a2n3.6576>.

<sup>103</sup> *Idem*.

Sin ley que la rigiera, ni posicionamiento estructural claro que guiara su papel dentro de la cultura del país, la Secretaría de Cultura se creó a partir de un decreto meramente administrativo y operó hasta noviembre del 2016 sin reglamento interno debido a que su publicación dependía de la existencia de una Ley de Cultura (misma que fue aprobada hasta el 2017). Fue publicado el reglamento interno sin ley que lo respaldara, evidenciando lo que Sabina Berman auguraba desde el 2015: que una Secretaría de Cultura no solucionaría la burocracia que el Estado no pudo solucionar en 27 años.<sup>104</sup> El reglamento de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (“LGCDC”) fue publicado hasta noviembre del 2018.

Vale la pena detenernos en los pormenores de la creación de esta Secretaría a la luz de las obligaciones adquiridas internacionalmente mediante tratados, ya que solo así podremos encontrar argumentos que nos den claridad acerca de si ha procurado o no una estructura que asegure un quehacer artístico digno y profesionalizado. Hasta el momento, podemos detectar una tensión entre la modernidad y la tradición, que libera el control sobre la identidad nacional mediante el arte y la cultura mientras publica una Ley que busca una participación corresponsable con el sector privado respecto a la planeación y evaluación de las políticas culturales. Mediante la LGCDC<sup>105</sup> se da entrada a la participación privada y, por lo tanto, a la preponderancia mercantilista. Es esta la contradicción que buscaremos en el análisis regulatorio de las estructuras comerciales de arte contemporáneo actual, así como de la realidad laboral del trabajador de las artes.

Al respecto, el jurista Sánchez Cordero señala:

La tendencia a aproximar las actividades culturales al servicio público ha provocado que se asimilen como **actos de comercio**, cuando históricamente se ha constatado que carecen de un carácter rentable. Los elementos de preponderancia económica o de especulación mercantil han demostrado de manera persistente su insuficiencia en la caracterización de las actividades culturales.

De esta forma puede entenderse la **incompatibilidad de la actividad cultural con los procedimientos de gestión administrativa y con el régimen comercial del servicio público.**<sup>106</sup>

La posición de Sánchez Cordero es debatible al analizarla a la luz del *ethos* comercial que subyace al concepto de autor, pero también de arte. Se puede debatir, por ejemplo, que la

---

<sup>104</sup> Minerva Rojas Ruiz, *op. cit.*, p.13.

<sup>105</sup> “Ley General de Cultura y Derechos Culturales”, Pub. L. No. Diario Oficial de la Federación (2017).

<sup>106</sup> Jorge A. Sánchez Cordero y Jorge A. Sanchez Cordero, “El derecho a la cultura: los grandes avances, los desafíos...”, en *Patrimonio Cultural. Ensayos de Cultura y derecho*, UNAM (México, 2013), 151–84, <http://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/12138>. El énfasis es propio.

obra puede ser considerada como mercancía desde el momento en el que es pensada o destinada para su intercambio<sup>107</sup>. Más adelante profundizaremos y tomaremos partido respecto al papel indisoluble (o no) de la cultura y el mercado.

### *1.3.1. Un análisis de la actualidad y los mecanismos de diagnóstico cultural*

Ante el cambio de administración, se publicó el *Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024*, que omitió hacer referencia a los objetivos culturales planteados desde el 2009. Es importante reconocer que, dentro de las estrategias de este Plan para asegurar el acceso a la cultura, están la profesionalización artística, la democratización cultural y el fortalecimiento de las industrias culturales.<sup>108</sup> Sin embargo, las anteriores se vuelven inalcanzables si se aparejan con los constantes recortes presupuestales y la extinción de fideicomisos y fondos públicos (sin estructura orgánica). Derivado de este Plan Nacional de Desarrollo, en julio del 2020, se publicó el *Programa Sectorial de Cultura 2020-2024* que, si bien, a diferencia de los programas pasados, contempla un marco normativo de 37 leyes culturales, no desarrolla una estructura institucional.<sup>109</sup>

La relación inversamente proporcional entre el marco jurídico contemplado y las instituciones culturales, así como la poca claridad que hay en las adhesiones, desapariciones u omisiones que pudieron haber surgido en cada programa, han quedado evidenciadas en los la recopilación que realizó en su momento Eduardo Nivón Bolán, en donde analizó por un lado el Marco Normativo considerado en los programas de cultural y por otro los Organismos e Instancias institucionales de cultura considerados cada sexenio desde 1990 hasta el 2020.<sup>110</sup> Dicha labor resulta de gran ayuda para ya que, por ejemplo, en estos cuadros podemos identificar fácilmente como en 2020, algunas entidades se incorporaron a la Secretaría,

---

<sup>107</sup> Arjun Appadurai y Argelia Castillo Cano, *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo, 1991).

<sup>108</sup> Gobierno de la República, «Plan Nacional de Desarrollo 2019 -2024», *Diario Oficial de la Federación*, 12 de julio de 2019, [https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019).

<sup>109</sup> Eduardo Nivón Bolán, “El Programa Sectorial de Cultura 2020-2024. Notas para su entendimiento y evaluación (2 de 5)”, *Periodismo cultural*, <https://pasolibre.grecu.mx/el-programa-sectorial-de-cultura-2020-2024-notas-para-su-entendimiento-y-evaluacion-2-de-5/>, el 25 de agosto de 2020, <https://pasolibre.grecu.mx/el-programa-sectorial-de-cultura-2020-2024-notas-para-su-entendimiento-y-evaluacion-2-de-5/>.

<sup>110</sup> Dichos cuadros integran el Anexo 1.

desaparecieron fideicomisos y muchos otros programas culturales, aunque el análisis no deja claro cuáles.<sup>111</sup>

Es ante este último cambio de administración que comenzaron a modificarse las estructuras y posibilidades de profesionalización del quehacer artístico. Vale la pena remitirnos a la incorporación del FONCA a la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura,<sup>112</sup> mediante decreto del 2 de abril del 2020, con la intención de dotarlo de reglas de operación claras, transparentes y sin espacio a la corrupción. Si bien la distancia crítica es crucial para analizar los posibles alcances de estas modificaciones dentro de la cultura, consideramos necesario nombrarlas, profundizar en la recepción que tuvieron en el medio y ligarlas al recorrido que hemos venido desarrollando. Ya que, en esta modernidad líquida, los fenómenos que no se identifican, se diluyen. La crítica por parte de aquellos que, durante su existencia, fueron beneficiados por el Fondo, es que sí funcionaba, era perfectible, pero era un mecanismo dirigido por el sector cultural y artístico para el sector cultural y artístico.<sup>113</sup>

Por su parte, la Secretaría de Cultura ha emitido, en enero de 2021, los Lineamientos de Operación del Programa Presupuestario U-282 “Estímulos a la creación artística, reconocimientos a las trayectorias y apoyo al desarrollo de proyectos culturales” para el ejercicio fiscal 2021, dentro de los cuales se enmarcan las unidades administrativas que darán continuidad a las responsabilidades adquiridas por el extinto FONCA. Dentro de las responsabilidades mencionadas están los estímulos a la creación artística, becas y apoyos culturales.<sup>114</sup>

Pese a lo anterior, actualmente el panorama cultural parece no estar dentro de las prioridades nacionales. Podemos comenzar a evaluar las consecuencias de los cambios estructurales realizados y, a partir de los parámetros ya existentes, proyectar una estimación.

---

<sup>111</sup> Si bien consideramos de gran utilidad el trabajo realizado por Nivón Bolán, identificamos la necesidad de replantearlo a partir del cambio constante de estructuras entre sexenio y sexenio, con el fin de dejar claras intenciones, omisiones y lagunas legales con las cuales poder trazar estrategias futuras.

<sup>112</sup> Esta llamada extinción se hizo de forma unilateral, sin el involucramiento de la comunidad artística o el sector privado contraviniendo la participación ciudadana y de corresponsabilidad que la LGCDC estipula.

<sup>113</sup> Entrevistas realizadas por Tamara Gayol Massimi a Julia Carrillo, 2020; Paloma Contreras, 2020; Lorena Wolffer, 2021; Mercedes Gertz 2022 e, incluso, una plática con Cuauhtémoc Medina, el 27 de noviembre de 2020, en el marco de la asignatura de maestría Temas Selectos de Arte Mexicano de la Universidad Iberoamericana, dirigida por Daniel Montero Fayad.

<sup>114</sup> Secretaría de Cultura, “Lineamientos de Operación del Programa Presupuestario U-282 ‘Estímulos a la creación artística, reconocimientos a las trayectorias y apoyo al desarrollo de proyectos culturales’ para el ejercicio fiscal 2021”, 22 de enero de 2021, [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/608082/2021-\\_LINEAMIENTOS-PP-U282.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/608082/2021-_LINEAMIENTOS-PP-U282.pdf).



En principio, nace la pregunta: ¿de qué forma el gobierno actual pretende cumplir con sus obligaciones culturales? La LGCDC establece que dichas obligaciones están supeditadas a las posibilidades presupuestarias, sin embargo, los derechos humanos no pueden estar sometidos a presupuestos nacionales. La comisión de Derechos Humanos, en el 2018, consideró que, a partir de la reforma del 2011, “cumplir con el mandato constitucional exige superar la visión del equilibrio entre ingreso y gasto como objetivo casi único de la política hacendaria para plantear al presupuesto como el instrumento que permitirá materializar el enfoque de derechos”.<sup>115</sup>

El sector cultural en general, va perdiendo campo de acción ante los recortes presupuestales que iniciaron en el 2019 (cuando se destinó el 0.21% del presupuesto nacional a cultura) y paralizaron a las instituciones gubernamentales este 2020 cuando el Ejecutivo Federal ordenó que se operara con el 25% de los fondos sobrantes los capítulos 2000 y 3000<sup>116</sup> (es decir, un recorte general del 75%). Ante este último decreto de no ejercicio presupuestal la Secretaría de Cultura, en coordinación con sus instituciones desconcentradas y descentralizadas, manifestó en el comunicado No. 523 lo siguiente:

No podemos aspirar a hacer valer los derechos a la cultura si no hemos conformado un suelo más equitativo para creadores, artistas y audiencias. Tampoco podemos seguir trabajando con instituciones culturales desarticuladas, con estructuras poco eficientes y un esquema programático-presupuestal inercial.<sup>117</sup>

Esta manifestación no debe ser interpretada de forma laxa, ya que la Secretaría no solo asevera que antes de la administración de López Obrador se trabajaba con estructuras poco eficientes, sino que, sin señalar estudios, diagnósticos o auditorías, habla de la existencia de un esfuerzo por erradicar los esquemas pragmáticos presupuestales inerciales. Ahora, es importante aclarar que pese a que el diagnóstico hecho por la Secretaría de Cultura puede ser

---

<sup>115</sup> Comisión Nacional de Derechos Humanos, *Presupuesto Público y Derechos Humanos: por una agenda para el rediseño del gasto público en México*. (Ciudad de México: UNAM, 2018).

<sup>116</sup> “Dichos capítulos no sólo constan de gastos que podrían considerarse superfluos o prescindibles, como los viajes de funcionarios públicos, los congresos y exposiciones o la publicidad oficial, sino que también incluyen partidas para cubrir servicios esenciales -cuya falta de pago podría paralizar al gobierno- e inversiones en insumos y equipamientos prioritarios.” “Recorte de 75% compromete pagos de servicios básicos del gobierno y arriesga inversiones en salud y ciencia”, *Animal Político* (blog), el 1 de junio de 2020, <https://www.animalpolitico.com/2020/06/recorte-75-gasto-corriente-pago-servicios-gobierno/>.

<sup>117</sup> Secretaría de Cultura, «Casas y centros culturales en México: Sistema de Información Cultural-Secretaría de Cultura», Sistema de Información Cultural, accedido 30 de abril de 2021, [http://sic.gob.mx/index.php?table=centro\\_cultural#%20\(%C3%BAltimo%20acceso:%202021%20de%20marzo%20de%202021\)](http://sic.gob.mx/index.php?table=centro_cultural#%20(%C3%BAltimo%20acceso:%202021%20de%20marzo%20de%202021)).

acertado (ya que a lo largo de este capítulo hemos hecho evidentes prácticas de planeación cultural desarticuladas), solo nos invitan a poner en duda las formas en las que se pretende comprobar que los cambios experimentados en este sexenio no padezcan de los mismos males.

Ante un discurso poco fundamentado, la Secretaría aseguró que todas las actividades sustantivas no se verían afectadas, incluyendo dentro de estas los apoyos, las exposiciones, las becas y los estímulos. Con esta situación desenvolviéndose, se hace evidente lo que en líneas anteriores planteamos, la falta de posicionamiento respecto a la administración cultural ya es insostenible. Con normas que buscan una corresponsabilidad dentro de la planeación cultural, adhesiones internacionales que convierten a la cultura en un derecho humano (y por lo tanto en obligación del Estado), recortes presupuestales y leyes sin estrategias institucionales, el artista, más que nunca, queda en desamparo.

A lo largo de la historia cultural mexicana, ha quedado claro que el Estado, por más que sea parte de pactos internacionales que estipulen lo contrario, no se ha planteado amparar al artista; se ha limitado a asegurar la existencia de bienes culturales sin asumir la responsabilidad laboral que conlleva su producción. La lucha comienza con la exigencia que actualmente se hace al Congreso para reconocer al artista como trabajador dentro del artículo 123 de la Constitución Mexicana, que actualmente obliga al legislador a expedir leyes sobre trabajo para dos rubros posibles: i) obreros, jornaleros, empleados domésticos, artesanos y ii) trabajadores del Estado.<sup>118</sup> Dentro de ningún rubro de los anteriores se contempla al creador, ya sea como trabajador independiente o como trabajador del Estado, cuestión por de más necesaria, ya que las condiciones de trabajo del campo artístico tienen características específicas. El incumplimiento de los poderes ejecutivo y legislativo para con el artista se refleja no solamente en los pocos apoyos o programas que existen para el ejercicio de su profesión de forma digna, sino en la poca certeza jurídica a la que puede aspirar ante mecanismos legales que no son consecuentes.

Es esta situación la que potencia que el artista viva del mercado, lo que significa un reto no solo para los agentes de ese mercado, sino para la legislación que debe, porque no puede ser de otra forma, regular estas dinámicas. Las escaleras de legitimación deben de ser

---

<sup>118</sup> Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, *op cit.*, p. 134.

delineadas y esquematizadas para asegurar una competencia justa.<sup>119</sup> Hablamos no solo de premios, becas y fondos, sino de los criterios con los que las galerías, ferias y museos eligen, validan y posicionan (de manera que consideramos especulativa) la obra de ciertos artistas contemporáneos.

A lo largo del capítulo hemos sido testigos de la laxitud estatal al momento de buscar mecanismos para cumplir con los compromisos adquiridos con la UNESCO en materia cultural. El recorte presupuestal es, de muchas formas, un cierre de puertas. La necesidad de la comunidad creativa de subsistir desde lo privado presupone muchos retos y riesgos no solo para los trabajadores, sino para la iconografía mexicana<sup>120</sup> y su representación en el extranjero (como sucedió con el caso del Neomexicanismo que abordaremos en el capítulo siguiente), para el mercado de arte y el posicionamiento especulativo de las obras.<sup>121</sup>

Ante lo narrado anteriormente, en abril del 2020 el Diputado Sergio Mayer Bretón presentó un Paquete Legislativo de Recuperación para el Sector Cultura que se integra por cuatro reformas y dos exhortos:

1) Reforma a la Ley General de Cultura y Derechos Culturales que incorpora al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA); 2) Reforma a la Ley Federal de Cinematografía que incorpora Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), y lo homologa con el FIDECINE; 3) Reforma a la Ley del Impuesto al Valor Agregado para que las librerías tenga régimen fiscal de Tasa Cero; 4) Reforma a la Ley Federal del Derecho de Autor en materia de remuneración compensatoria por concepto de copia privada.<sup>122</sup>

Lo que se considera de interés para el presente estudio es la primera reforma, en la cual, se busca adicionar a la LGCDC un título sexto que incluya al FONCA no como un programa cultural sexenal (cabe aclarar que no lo era), sino como una sólida política pública cultural que procure a los creadores, y otros mecanismos para incentivar fiscalmente el

---

<sup>119</sup> En el capítulo siguiente desentramaremos la compleja relación de legitimación que existe en el mundo artístico.

<sup>120</sup> La libertad creativa, la recontextualización de las obras en atención a interés privados y el tratamiento mercantilista del autor y su creación, por nombrar algunos.

<sup>121</sup> Eduardo Nivón Bolán et al., *Libro verde para la institucionalización del sistema de fomento y desarrollo cultural de la Ciudad de México* (Ediciones Corunda, 2012), [https://www.academia.edu/5529674/Libro\\_verde\\_para\\_la\\_institucionalizaci%C3%B3n\\_del\\_sistema\\_de\\_fomento\\_y\\_desarrollo\\_cultural\\_de\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico](https://www.academia.edu/5529674/Libro_verde_para_la_institucionalizaci%C3%B3n_del_sistema_de_fomento_y_desarrollo_cultural_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico).

<sup>122</sup> Cámara de Diputados, "El diputado Sergio Mayer Bretón presenta Paquete Legislativo de Recuperación del Sector Cultura", *Boletín 3564*, 12 de abril de 2020, <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Comunicacion/Boletines/2020/Abril/12/3564-El-diputado-Sergio-Mayer-Breton-presenta-Paquete-Legislativo-de-Recuperacion-del-Sector-Cultura>.

financiamiento del desarrollo cultural.<sup>123</sup> Los dos exhortos realizados también resultan vitales para la procuración y subsistencia del creador

El primer exhorto es a los gobiernos de los tres niveles (federal, estatal y municipal) para que establezcan vínculos con el sector privado y generen programas emergentes de apoyo para los autores, creadores, ejecutantes, promotores y todas las personas involucradas en actividades culturales, artísticas y de preservación del patrimonio cultural de nuestro país. El segundo al Gobierno Federal para que reasigne recursos del Megaproyecto de Rehabilitación del Bosque de Chapultepec, relativos únicamente a los del presente ejercicio fiscal 2020, y genere un Programa Emergente de Apoyo a las Artes Escénicas y los Artesanos del país.<sup>124</sup>

En estas propuestas puede verse, por primera vez, una verdadera preocupación por el creador, no nada más por el promotor o el público. Comprendiendo que el presupuesto debe contemplar espacios para los artistas, en colaboración con el sector privado, porque la procuración del sector cultural del país es una responsabilidad conjunta, siguiendo el modelo mixto que representa la creación de la Secretaría. Ahora bien, no podemos ignorar que este paquete legislativo parece estar alineado a la agenda del Diputado que lo impulsa. Ya que, Sergio Mayer, como Presidente de la Comisión de Cultura y Cinematografía, encausa los esfuerzos de las reformas y exhortos propuestos al cine y la artesanía, mencionando accesoriamente al creador. El artista solo es tomado en cuenta dentro de la primera reforma, en la que se busca incorporar el FONCA a la LGCDC, y en el exhorto que invita al gobierno en sus tres niveles a generar vínculos con el sector privado que apoyen (sin especificar de qué forma) a “todas las personas involucradas en actividades culturales y artísticas”. Las prioridades, desde la misma Comisión son poco específicas y sectoriales.

Asimismo, en este mismo periodo, el Diputado José Martín Cisneros, propuso una iniciativa para crear un Fondo de Inversión y Estímulos a la Cultura y las artes, con el fin de dar apoyo financiero a creadores y artistas nacionales.<sup>125</sup> Todas las iniciativas se encuentran pendientes en el pleno al momento de la presente investigación.

Por su parte, a principios del 2021, fueron emitidos los Lineamientos de Operación del Programa Presupuestario U-282. Dichos lineamientos regulan el Sistema de Apoyos a la

---

<sup>123</sup> Cámara de Diputado del Congreso de la Unión y José Martín López Cisneros, “Que adiciona diversas disposiciones de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales.”, *Gaceta Parlamentaria*, el 21 de abril de 2020, sec. año XXII, número 5502-I-2.

<sup>124</sup> Cámara de Diputados, «El diputado Sergio Mayer Bretón presenta Paquete Legislativo de Recuperación del Sector Cultura». El énfasis es propio.

<sup>125</sup> Cámara de Diputado del Congreso de la Unión y José Martín López Cisneros, “Que adiciona diversas disposiciones de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales.”

Creación y a Proyectos Culturales (“SACPC”) que, como parte ya de la Secretaría de Cultura, garantizará todas las obligaciones que eran del extinto FONCA, incluyendo el otorgamiento de becas y fondos de creación.<sup>126</sup>

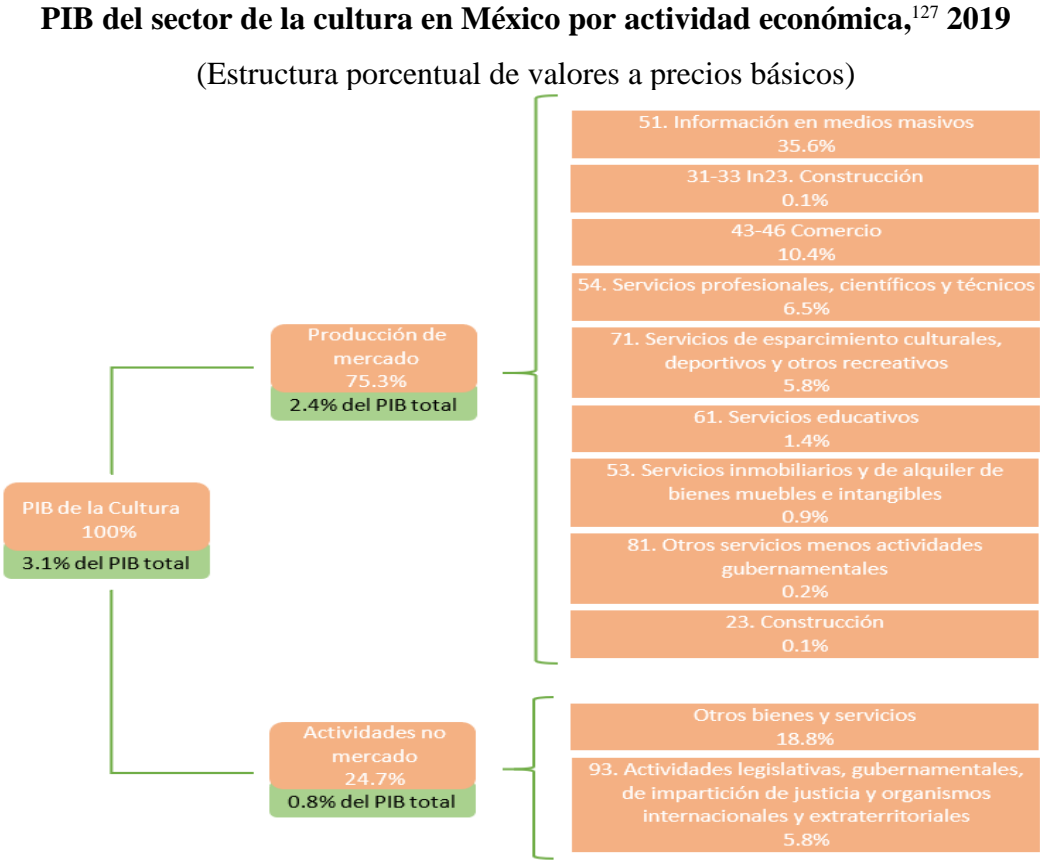
De manera ilustrativa, podemos recurrir de nuevo al caso a nivel local de la Ciudad de México, en donde la administración pública se ha empeñado en demostrar que la cultura es una prioridad de desarrollo sustentable, con recintos de desarrollo artístico, becas y discursos inclusivos. Este esfuerzo fue premiado por la Cumbre Mundial de Gobiernos Locales y Regionales, que la reconoció como la Capital Cultural Iberoamericana (2010), ya que presentaba un compromiso que apareja acciones certeras, como su adhesión a la Agenda 21 de cultura. A partir de esto, se ha impulsado, aunque sin éxito debido al cambio de gobierno, un Libro Verde para la Institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México que sirve de como un repositorio de criterios respecto a la importancia de la cultura. La Secretaría de Cultura de la Ciudad de México ha desarrollado una estructura institucional que está alineada con los compromisos adquiridos por la localidad a nivel internacional. En el tema de profesionalización podemos nombrar, como lo hicimos en líneas anteriores, FAROS y PILARES, que funcionan como centros de educación informal. Existen también múltiples museos y centros culturales (públicos y mixtos) que permiten la exposición y colaboración artística. El más reciente es el Centro Cultural “El Rule, Comunidad de Saberes”, que estuvo dentro de la gestión capitalina desde el 2014 y culminó el pasado 2019. El Rule, es un proyecto en el que ha invertido tanto el sector público como el privado y es operado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Se integra por una galería para exposiciones de arte contemporáneo; una incubadora de empresas culturales dirigida por la Secretaría de Cultura y, además, un lugar para la reflexión crítica acerca de la relación de la cultura, el arte y las nuevas tecnologías. Asimismo, tiene programas de formación comunitaria y perspectiva de género. Después de analizar lo anterior, no se puede negar la brecha que existe entre la política cultural de la Ciudad de México y la Federal.

Por último, vale la pena nombrar los mecanismos existentes para medir el consumo y actividad cultural en el país por parte del INEGI. Los principales son el Sistema Nacional de

---

<sup>126</sup> Secretaría de Cultura, “Lineamientos de Operación del Programa Presupuestario U-282 ‘Estímulos a la creación artística, reconocimientos a las trayectorias y apoyo al desarrollo de proyectos culturales’ para el ejercicio fiscal 2021”.

Información Cultural (SNIC) y la Cuenta satélite de la cultura (CSC). Sin embargo, los rubros que delimitan lo que es y no es gasto cultural son tan amplios que proporcionan información poco realista. Por ejemplo, para el 2019, la CSC reporta que el sector cultural aportó al Producto Interno Bruto (PIB) un 3.1% que se obtuvo de la siguiente forma:



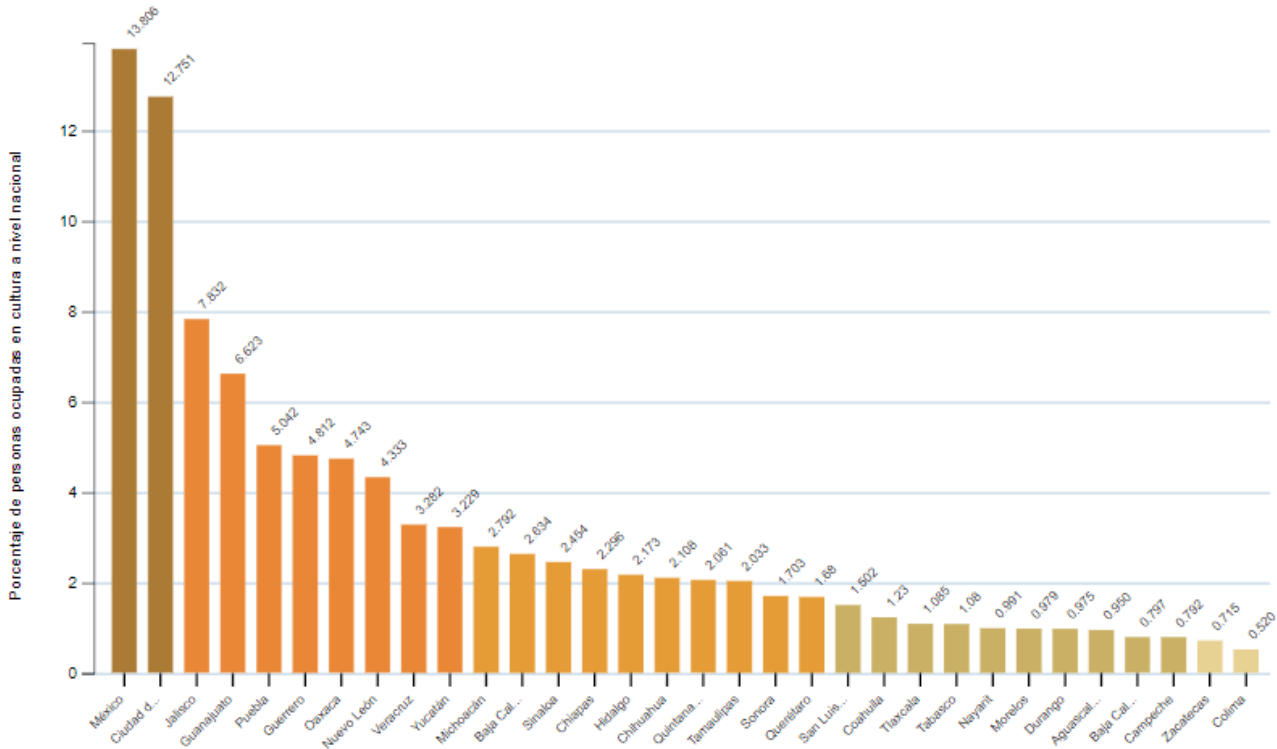
Nota: la suma de los parciales puede no coincidir con el total debido al efecto del redondeo.

No tenemos la intención de profundizar mucho en estas estadísticas debido a que, con ellas, solo buscamos ilustrar la forma abstracta e insuficiente con la que se regula legislativamente y se mide la actividad creativa. Otro ejemplo es que, dentro de la gráfica referente a los puestos de trabajo ocupados en el sector cultural se cuantifican las instituciones educativas (pese a que ya hay una distinción orgánica entre la SEP y la Secretaría de Cultura) y no se distingue entre trabajos formales e informales, pese a que dentro del rubro de “producción cultural de los hogares” se consideren actividades que van desde la participación voluntaria

<sup>127</sup> La clasificación de actividades económicas corresponde al SCIAN, 2013.  
FUENTE: INEGI

en la organización de actividades culturales en la vía pública hasta la adquisición de productos culturales, igualmente, en la vía pública.<sup>128</sup>

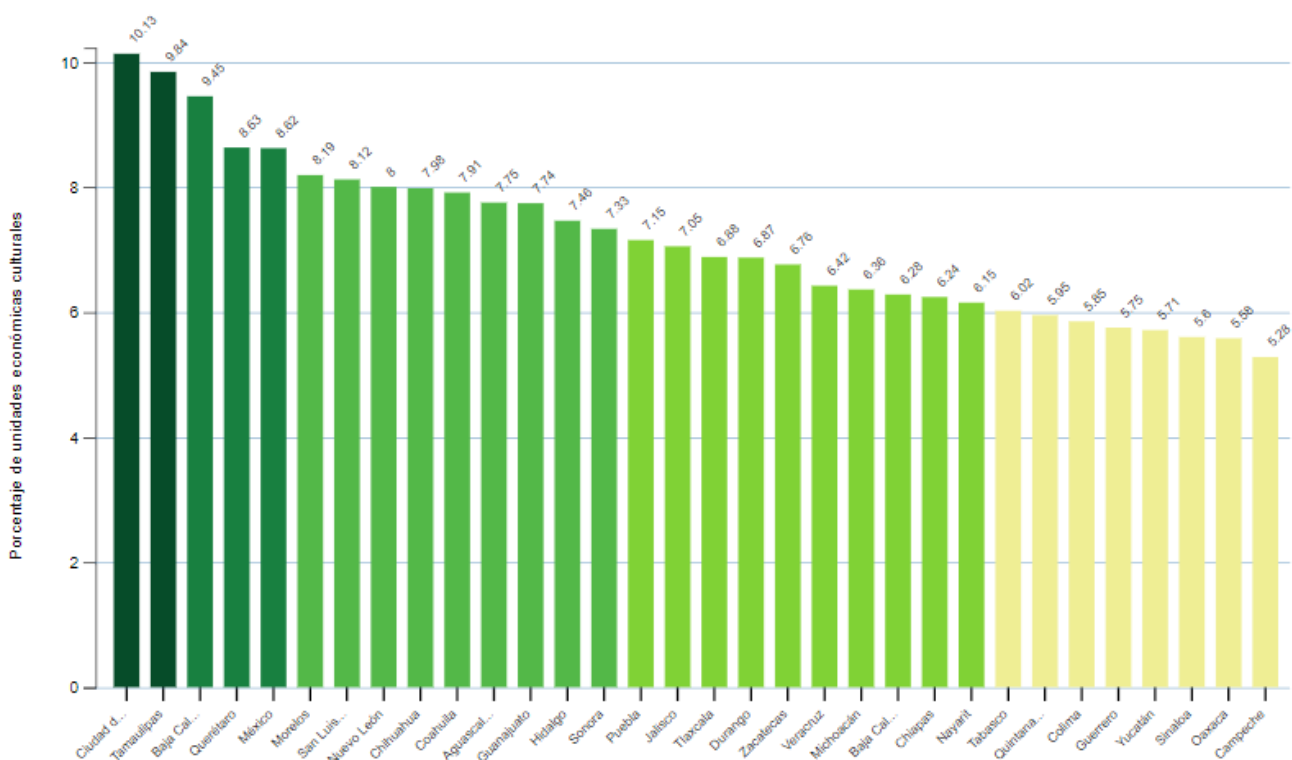
Por otro lado, tenemos el SNIC, una plataforma amplia que abarca desde apoyos a la creación hasta bienes y servicios artísticos y culturales a través de internet. Este sistema grafica de forma más detallada el consumo y actividades artísticas, sin embargo, gran parte de la información sigue en proceso. Un dato importante que sí arroja actualmente este mapeo es el porcentaje de la población ocupada en cultura que es obtenido a su vez de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE). El Estado de México, la Ciudad de México y Jalisco ocupan los primeros tres lugares y la clasificación de trabajos artísticos y culturales, está de acuerdo con el catálogo del Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones (SINCO) del INEGI.



Fuentes: INEGI, Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), población de 15 años y más de edad, <https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/>

<sup>128</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía (México), «Sistema de Cuentas Nacionales de México : cuenta satélite de la cultura de México 2019 : año base 2013» (INEGI, 2019).

La información es obtenida de la ENOE, que no cuenta con definiciones establecidas de cultura, arte o artista<sup>129</sup> y, por lo tanto, sus criterios para considerar qué actividades se encuentran dentro del sector ocupacional cultural son imprecisos y dan pie a una contradicción de datos. Por ejemplo, si comparamos esta gráfica con la estadística del porcentaje de las Unidades Económicas Culturales (“UECO”) de cada estado, encontramos disparidades, evidenciando los riesgos de que no se tengan criterios unificados y objetivos claros al momento de levantar estudios cuantitativos<sup>130</sup>. La gráfica UECO contempla actividades que dentro del SINC no se consideran culturales o artísticas, como lo son la construcción de inmuebles comerciales, la elaboración de alimentos, bufetes jurídicos, escuelas de idiomas, software, entre otras. Al basarnos en el porcentaje de UECO, los ingresos por cultura a nivel estatal cambian, sin obviar que la información respecto a estos datos es del 2014.



Fuentes: INEGI, Censos Económicos 2014, <https://www.inegi.org.mx/programas/ce/2014/>

<sup>129</sup> INEGI, “Glosario ENOE”, consultado el 12 de abril de 2021, <https://www.inegi.org.mx/app/glosario/default.html?p=ENOE15>.

<sup>130</sup> Secretaría de Cultura, “Total de Unidades Culturales”, Sistema Nacional de Información Cultural, consultado el 30 de abril de 2021, [https://snic.cultura.gob.mx/recurso.php?e\\_id=0&t=ldenuc\\_estados&v=total&ti=v%20\(%C3%BAltimo%20acceso:%2011%20de%2003%20de%202020\)](https://snic.cultura.gob.mx/recurso.php?e_id=0&t=ldenuc_estados&v=total&ti=v%20(%C3%BAltimo%20acceso:%2011%20de%2003%20de%202020)).



Con lo anterior consideramos que los esfuerzos estatales para diagnosticar y atender las necesidades del campo del arte han sido, y continúan siendo, insuficientes. Existe una desvinculación entre la academia, el sector cultural y los legisladores, cuestión que desemboca en que grandes esfuerzos, como los mapeos anteriores, no representen un avance confiable dentro del reconocimiento de la situación actual. Existe una gran resistencia ante la disminución presupuestaria y, como veremos más adelante, hay una voz comunitaria que exige, resuelve y autogestiona. No puede estar más clara la importancia de la cultura, en específico las artes y la gestión artística, dentro de la economía que debe reflejarse en la legislación. Se considera necesario exigir un posicionamiento claro por parte del Estado para poder, a partir de ahí, demandar regulaciones y sistemas de medición con un rumbo e intención clara.

Después de un análisis puntual centrado en la detección de mecanismos que involucren la profesionalización artística por parte del Estado, concluimos que dentro del marco regulatorio federal no se han incluido políticas públicas en materia laboral, educativa y tributaria que procuren un desarrollo digno de la labor artística, pese a que el país ha ratificado múltiples acuerdos internacionales que lo comprometen a ello. Derivado de lo anterior, el artista se enfrenta a una precarización sistémica de su labor, desamparado por la ley y el Estado. Ante esto, es la autogestión, la informalidad, la interdisciplina y el multiempleo lo que ayuda a aminorar estas carencias.

## 2. La obra de arte como objeto de especulación comercial no regulado.

Cuando nos referimos al quehacer artístico buscamos, con estas palabras, englobar lo que significa para un artista producir obra y venderla con una periodicidad que le permita subsistir. De esto tan simple se desprende una serie de conceptos imbricados que es pertinente abordar; en primer lugar, en el capítulo anterior hemos dejado claro que el artista como individuo es uno de los últimos agentes de prioridad dentro de las políticas públicas del país. Con eso de por medio, sabemos que la labor del artista se desarrolla al margen no solo de muchas instituciones, sino también del desconocimiento de la sociedad y de su propio campo artístico.

Pese a lo anterior, la ignorancia de la ley no exime de su cumplimiento, por lo que de muchas formas, todos aquellos habitantes de las antípodas de la cultura terminan siendo responsables de obligaciones o afectaciones que derivan de una laguna legal que tiene muchos devenires.

A lo largo de este capítulo, buscaremos delinear un camino de pensamiento mediante el cual podamos explorar la consideración del artista como trabajador a raíz de dos postulados hechos por Karl Marx en 1867: i) la mercancía es el resultado de la relación alienante que nace con el trabajo; y ii) el conocimiento se ha transformado en fuerza productiva. Con base en esto apuntamos que el trabajo creativo se desarrolla en dos vertientes: la material y la inmaterial.

Esta división no es nueva, se detecta en la época fordista y se explota en el postfordismo, haciendo de la producción inmaterial una verdadera y avasallante fuerza de producción que no necesariamente funciona de forma dicotómica con la producción material, sino más bien, dinámica. Es, juntamente, este dinamismo el que la ley no ha logrado abarcar más allá de estructurar procesos de apropiación que fueran acordes con este nuevo capitalismo cognitivo. Una prioridad dentro de las estructuras jurídicas siempre será la propiedad. Por ello, ante una mercancía tan lucrativa como inmaterial, la construcción de instituciones que pudieran redefinir los intercambios mercantiles fue posible y surgió la propiedad intelectual. Y, ante eso, la acumulación dentro de este capitalismo cognitivo es posible.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 111.

Si es posible la acumulación de una labor inmaterial,<sup>132</sup> entonces la explotación también es posible dentro de un capitalismo cognitivo. Es decir, los productos y productores simbólicos son parte indispensable dentro del sistema contemporáneo, sea cual fuere el campo en el que se desarrollen.

Por definición, la producción de arte es una actividad mayormente inmaterial. Y, aunque muchos artistas busquen no ser considerados como trabajadores, productores o vendedores de mercancía, de acuerdo con múltiples postulados de economía y mercado del arte, entre ellos lo postulado por William Grampp, en efecto el arte, la obra artística, es en sí misma un activo; con condiciones particulares que la diferencian de los demás (estéticas, técnicas y la producción de liquidez inmediata) pero, por naturaleza, una mercancía. Y como tal, los integrantes del mercado en el que se transfiere, necesitan un sistema de valuación y comercialización que sea eficiente respecto a dos factores: regulación de burbujas especulativas y un límite respecto a cualquier dinámica exaccionista que los precarice.

Al extrapolar postulados económicos al campo artístico y viceversa,<sup>133</sup> desparticularizamos el trabajo artístico con el propósito de encontrar un punto de posible contacto con la ley. Por ejemplo, a partir del capitalismo cognitivo ha sido evidente la necesidad de replantear los alcances y formas de valoración del tiempo en las dinámicas laborales. Ahora, si bien dentro de las leyes vigentes mexicanas no se le considera al artista un trabajador, mediante las lógicas de bioeconomía y mercado sí se le considera parte vital de una industria cultural que desde los 80 ha estado en expansión.<sup>134</sup>

Entonces, si el artista es el principal productor de mercancía dentro de una de las industrias culturales más importantes de los últimos 40 años,<sup>135</sup> es necesario considerar sus

---

<sup>132</sup> Si bien la Ley Federal de Derechos de autor protege solo aquellas obras que estén fijadas en un soporte material, nos referimos como labor inmaterial a todo aquello que se lleva a cabo hasta poder obtener un producto material o inmaterial.

<sup>133</sup> Ejercicio que José Luis Brea y Pedro Erber han venido desarrollando desde inicios del siglo XXI.

<sup>134</sup> Desde el auge y la consolidación de espacios como ferias, galerías y casa de subasta ha habido una considerable proliferación de la red comercial del arte que ha devenido en una escalada inflacionista de los precios de las obras (esto ocasionado principalmente por las casas de subasta). Actualmente y como veremos más adelante, en el contexto de la Web 3.0, se suman a esta red los espacios digitales. Rosa Brun Jaén, *Arte contextual estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo: tesis doctoral* (Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2008), 35.

<sup>135</sup> El más reciente informe anual de Artprice by Artmarket sobre el mercado de arte en 2020, reportó que pese a la pandemia se generaron aproximadamente 10 mil millones de dólares, 21% menos que las ganancias del 2019, que ascendieron a un poco más de 13 mil millones de dólares, Artprice by Art Market, *The Art Market in 2020*, (Paris, 2021).

condiciones de retribución, mismas que deben tomar en cuenta o reconsiderar el tiempo invertido en formas de trabajo cognitivas y la producción de bienes inmateriales. Es decir, comienza a ser necesario considerar los procesos de formación como parte de una actividad laboral que podría ser valorizada en un segundo momento. Fumagalli lleva este segundo momento a lo que él llama el *arco de vida laboral* y que, considera, puede traducirse en una renta básica que remunere la vida laboral ya desarrollada, fungiendo como un primer mecanismo que facilite dinámicas de valuación dentro de las producciones inmateriales.<sup>136</sup> Pero que, incluso, es llevada a cabo al momento en el que la obra ingresa a un mercado secundario, siendo valuada de acuerdo con el trabajo realizado por el artista posterior a la creación y primera venta de la obra.

---

renta básica ----- ► crecimiento del *general intellect* ----- ► crecimiento de la acumulación  
aumento de la productividad

---

**Figura obtenida de *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de acumulación*.**<sup>137</sup>

Considerar que esta remuneración beneficie al artista más allá del plusvalor que pueda o no adquirir su pieza en un momento determinado, conllevaría a divorciar la situación económica del creador de la inconsistencia comercial del mercado del arte y tabular, de alguna manera, las aportaciones intangibles que el artista produce más allá de la creación física, pero con la búsqueda de obtener un aumento en su productividad (talleres, escritos, exposiciones y documentación de la vida).

Múltiples estudios alrededor del mundo han nombrado y abordado la precariedad que rodea al artista ya que, exceptuando a los 500 artistas más cotizados del mercado internacional de arte, la constante dentro del campo artístico es la precariedad, la desinstitucionalización y una casi necesaria autogestión. Incluso, el fenómeno de producción contemporáneo en materia de arte comparte el valor impago del que en su momento habló Marx, refiriéndose a la autoexplotación que el trabajador ejerce en espera de reconocimiento

---

<sup>136</sup> Andrea Fumagalli, *op.cit.*, p. 297.

<sup>137</sup> *Idem.*

o prestigio social (en nuestro caso el artista en espera de capital cultural).<sup>138</sup> Dentro de la producción artística existe una gran cantidad de trabajadores no remunerados y una gran cantidad de obra vendida a un alto precio.

## **2.1. La complejidad del valor y su impacto en la trayectoria artística**

A lo largo del desarrollo del arte como profesión, el valor de la obra ha evolucionado de forma paralela debido a que no solo el artista busca subsistir de su labor, sino que también el comprador busca, dentro de la adquisición de arte, la obtención de un plusvalor ya sea estético o meramente económico. Ante esta dinámica comercial, el valor se complejiza ya que, a parte del valor material, surge una segunda clase de valor: el valor simbólico, el conceptual. Las teorías son vastas, pero las que interesan a esta investigación principalmente, son aquellas que aborden el valor de la obra de arte no solamente como mercancía.<sup>139</sup>

Grampp, desde su formación de economista, apareja el concepto del valor a la utilidad marginal del bien, especificando que, debido a que el arte es un activo real, su utilidad es representada por el valor estético que el que la compra disfruta a lo largo del transcurso del tiempo (el beneficio del propietario es de índole espiritual).<sup>140</sup> Una segunda consideración importante de la perspectiva de Grampp es la existencia de dos tipos de compradores de arte,<sup>141</sup> aquellos que compran obra como inversión, motivados por las posibles de plusvalía; y aquellos que lo hacen asumiendo que, como lo planteó Raymonde Moulin, el coeficiente de placer compensa cualquier pérdida económica ya que impacta positivamente en el valor económico de la obra a través del tiempo.

Andrea Raspi (1997) si bien distingue entre tres tipos de valor de la obra de arte (cultural, económico y técnico), afirma que es un bien de consumo de duración ilimitada, único y, por lo tanto, susceptible de aumentar de valor con el paso del tiempo. Lo anterior es interesante cuando se pone a dialogar con su definición de valor y su distinción entre dos

---

<sup>138</sup> Aquiles Chihu Amparán, *op. cit.*, p. 185.

<sup>139</sup> Vale la pena apuntar que Marina Vishmidt aborda también esta concepción del arte como trabajo abstracto a partir de considerar a la dimensión especulativa un modo de producción. Sin embargo, no dialogaremos con estas posiciones dentro de esta investigación. Véase Marina Vishmidt, "Speculation as a Mode of Production in Art and Capital" (Tesis de Doctoral, Londres, Queen Mary School of Business and Management, 2012).

<sup>140</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 35.

<sup>141</sup> William D. Grampp, *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*. (Barcelona: Ariel, 1991), 42.

tipologías de artista: el emergente y el afirmado. Raspi considera que el valor es aquella cantidad alcanzada a partir de la relación dialéctica que existe entre el artista y el mercado; el valor respecto a las obras de los artistas emergentes se rige por la sumisión del artista al mercado y el valor respecto a las obras de los artistas afirmados atiende a la dominación del mercado por el artista, ya que éste logra una emancipación que lo libera de las lógicas publicitarias. La visión dialéctica entre el artista y el mercado permite continuar la línea de pensamiento de la presente investigación debido a que Raspi considera que el éxito profesional de un artista llega cuando éste toma control de sus condiciones laborales y crea una trayectoria profesional que lo apersona y distingue frente al mercado.<sup>142</sup> Es decir, desde finales del siglo pasado se reconoce a la profesionalización como la obtención de una estructura que procure las condiciones de trabajo del artista, entendiendo estas como la libertad creativa, los porcentajes de ingresos y el manejo de la imagen pública, entre otras.

Ante lo anterior encontramos una interrelación entre el valor de la obra de arte, la trayectoria del artista, la plusvalía que atiende al paso del tiempo y las dinámicas de mercado que lo trastocan todo. Debido a que, en los últimos años las esferas del arte y la economía se han entrelazado y el número de economistas interesados en el mercado del arte se ha incrementado, el campo de estudio de la economía del arte ha cobrado gran relevancia al abordar el tema del valor.<sup>143</sup> En particular, como lo apunta Bruno Frey, el concepto del arte en la economía comienza desde las preferencias del individuo.<sup>144</sup> En particular podemos localizar estas preferencias a partir del postfordismo (la búsqueda de la libertad y flexibilidad laboral, identidad y creatividad) y la contratación individual para enmarcar el concepto económico del arte. Resulta interesante que, de acuerdo con Fumagalli, de esta individualidad deviene una primacía del derecho privado sobre el derecho común que se materializa en un individualismo contractual. Es, justamente, a partir del rechazo al trabajo reglamentado masificado en los 70,<sup>145</sup> que comienza una fragmentación del mercado laboral y el desmantelamiento de cualquier forma de protección social supraindividual. Esto supuso una

---

<sup>142</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 129.

<sup>143</sup> Cabe destacar que al discutir del mercado del arte desde posturas económicas el papel de Estado termina quedando, hasta cierto punto, de lado. Sin embargo, más adelante buscaremos una reconciliación de estas dos posturas.

<sup>144</sup> Bruno Frey, *La economía del arte*, vol. 18 de la Colección de Estudios Económicos, Colección de Estudios Económicos (Barcelona: la Caixa, 2000), 36.

<sup>145</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, *op. cit.*, p.80.

expansión de trabajadores por cuenta propia no asalariados,<sup>146</sup> lo que se tradujo en condiciones de precariedad generalizada.<sup>147</sup> La precariedad generalizada, paradójicamente, a su vez, afianzó la convicción individualista y la filosofía del “yo contra el mundo”.

Si bien este individualismo aparecía como un salto civilizatorio frente al “embrutecimiento de la despersonalización” fordista, actualmente se logra comprender que fue esto lo que impulsó al hipercapitalismo y al expansivo fenómeno de la microempresa. Es en este contexto que parece natural y comprensible la participación del artista dentro de modelos productivos e interpretativos del empresario;<sup>148</sup> apelando a la autogestión mediante el desempeño de múltiples labores (la de gestor cultural, publicista, activista, crítico, curador, entre muchas otras).

Estas dinámicas laborales pueden ser efectivamente identificadas a lo largo de la historia del arte, desde los espacios alternativos de la segunda mitad del siglo XX hasta los colectivos artísticos de la actualidad (tema que desarrollaremos más adelante). Asimismo, desde el campo del arte, la producción de bienes inmateriales coincide con los inicios del capitalismo cognitivo identificado por la bioeconomía, en el cual el trabajo se deslocaliza, es decir, no solo no se limita a un lugar de producción, sino que se difumina con el tiempo de recreación y vida. Las características del capitalismo cognitivo conllevan, casi naturalmente, a la producción artística inmaterial. Sin embargo, desde la perspectiva de José Luis Brea, es la llegada del capitalismo cultural lo que confronta al objeto artístico con la producción de sentido (la conceptualización del arte contemporáneo), provocando una economización de la cultura en donde se comercializa la cultura visual.<sup>149</sup>

Respecto al capitalismo cultural, vale la pena apuntar que, ya que provoca una ampliación del sistema artístico, apareja la posibilidad de replantearnos la teoría de campos de Bourdieu de acuerdo con lo que señala Juan Luis Moraza, quien considera necesario distinguir entre *campo* y *ámbito* artísticos a razón de la inmaterialidad que conlleva el primero (categorías, ideas, lenguaje) y las estructuras sociales y por lo tanto materiales que

---

<sup>146</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, *op. cit.*, p 80.

<sup>147</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.* p. 284.

<sup>148</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 174.

<sup>149</sup> Para los efectos de la presente investigación, tomaremos como referente el capitalismo cognitivo por los alcances que este tiene respecto al vínculo entre el desarrollo laboral del artista y el valor de la obra, sin obviar las características del capitalismo cultural.

componen el segundo (agentes culturales, lugares, objetos).<sup>150</sup> Cabe señalar que Moraza comprende por ámbito artístico aquello que Bourdieu llama campo del arte. Por lo que, para efectos de este trabajo, al emplear el término *campo artístico*, nos referiremos a lo desarrollado por Moraza (es decir lo inmaterial) y al emplear *campo del arte* lo desarrollado por Bourdieu (es decir lo material o ámbito artístico). Lo anterior resulta importante ya que, al abordar más adelante la legitimación, consideraremos la manera en la que el ámbito artístico o campo del arte -es decir lo material- legitima al campo artístico -es decir lo inmaterial-.

Podemos, entonces, insertar las dinámicas *locales* (por llamarlas de alguna manera) de legitimación del arte, propias del capitalismo cultural, dentro de las dinámicas *globales* de individualización, inmaterialidad, desterritorialización y desinstitucionalización propias del capitalismo cognitivo para evidenciar que, lo que Brunet y Pizzi (2012) señalan, impacta directamente en el campo del arte:

... actualmente el autonomismo no postula el fin del trabajo, ni a la inversa, que todo el mundo deba trabajar, sino **cambia los principios de evaluación, “cambia la manera de concebir ‘el valor del valor’ [...]** Esto constituye un cambio radical en relación con la tradición del movimiento obrero, ya que **“el nuevo movimiento social define una simetría en la dialéctica con la cual se ha aprehendido el conflicto y la lucha.** El ‘no’ dirigido al poder ya no es el punto de partida de una lucha dialéctica contra él, sino la apertura de un devenir. **Decir ‘no’ constituye la forma mínima de resistencia.** Esta última debe abrir un proceso de creación, de transformación de la situación, de participación activa en el proceso. Esto es resistir según Foucault...<sup>151</sup>

Decir *no* dentro de post-obrerismo es similar al concepto de *éxito profesional* definido por Raspi en párrafos anteriores. Para el artista visual contemporáneo, como para el trabajador del capitalismo cognitivo (o post-obrero), decir *no*, autodelimitarse como sujeto digno de ciertas condiciones mínimas es, no solo una construcción clara de éxito, sino también de resistencia en forma de profesionalización. Es mediante esta resistencia que “cambia la manera de concebir *el valor del valor*”<sup>152</sup> y que la economía del arte debe estudiar de forma detenida al mercado de arte.

Dentro del capitalismo cultural el consumo de arte se ha convertido en el consumo de una mercancía atípica, es decir un objeto con características inmateriales, de valor estético y

---

<sup>150</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 173.

<sup>151</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, *op. cit.*, p. 79. El énfasis es propio.

<sup>152</sup> *Idem.*



sensible, que es creado con la intención de ser vendido. Achille Bonito Oliva, poeta y crítico italiano, habla de un desplazamiento de la producción artística desde la calidad –el valor material– a la cantidad –la mercancía–. Este desplazamiento es trasladado por Rosa Brun Jaen a la materialidad, para argumentar que la transacción se desplaza desde la fisicidad (el objeto fetiche) a los derechos de autor, evidenciando la sustitución de una economía de mercado por una economía de la distribución de la que habla José Luis Brea.<sup>153</sup>

El desarrollo del arte en el siglo XXI lo obliga, hasta cierto punto, a funcionar de acuerdo con ciertas características propias del capitalismo como, por ejemplo, la capacidad de absorber cualquier tipo de disidencia o subversión que insinúe un cambio o transgreda el orden, para convertirlo en un nicho de mercado. Consecuentemente, muchos argumentos optimistas que el campo del arte consideraba distinguían al mercado del arte del mercado financiero parecen resultar ya inoperantes.

Si bien el campo del arte tiene como categoría irrenunciable según Bourdieu la autonomía, esta autonomía refiere principalmente a la lucha por la obtención y transformación de capital cultural en capital económico. Desde la contemporaneidad estamos subsumidos en una economía global que propicia la precariedad, por lo que la autonomía no debe, ni tiene la capacidad de sostenerse si se le traduce en especulación, falta de regulación o diferenciación beneficiosa solo para unos cuantos. El principal argumento que apela a este tipo de autonomía es “el mercado se regula solo”; una creencia recurrente en el campo al hablar de inversionistas manipulando las tendencias y precios del mercado, porque “el mercado no puede ser alterado”. Lo anterior se pretende respaldar en economistas que, basándose en la Teoría de los Mercados Eficientes (que abordaremos en unos párrafos más adelante), consideran que las fuerzas del mercado siempre guiarán los precios del mercado de vuelta a niveles racionales.<sup>154</sup>

Bajo esta consigna, durante años el mercado de arte se ha desarrollado al margen de cualquier legislación. Lo puede todo, incluso mantenerse por encima de la crisis económica ocasionada por la caída de Lehman Brothers en el 2008, como se demostró con la venta por 13 millones de dólares de la obra *Lejos del rebaño* (1994), de Demian Hirst ese mismo año.

---

<sup>153</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 33.

<sup>154</sup> Andrew W. Lo, “The Adaptive Markets Hypothesis: Market Efficiency from an Evolutionary Perspective”, *Journal of Portfolio Management*, núm. Edición de 30 Aniversario (2004): 7, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=602222](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=602222).

Desde su fundación en el 2009, Artprice cada año defiende con estudios de mercado detallados, que comprar arte y los sistemas que permiten hacerlo actualmente, se levantan firmes ante la economía global. El informe del 2020, por ejemplo, reportó una disminución de apenas un 21% durante la crisis sanitaria ocasionada por la Covid-19.<sup>155</sup>

Sin embargo, desde la perspectiva económica, la idea de que exista o no un mercado eficiente es debatida e incluso cuestionada mediante estudios trans e interdisciplinarios. La Hipótesis de los Mercados Eficientes de Paul Samuelson (1965), por ejemplo, postula que el mercado es en sí mismo eficiente cuando los precios reflejan toda la información existente y se ajustan ante la revelación de nuevos datos.<sup>156</sup> Bajo esta hipótesis, paradójicamente, mientras más eficiente sea el mercado, los precios fluctuarán de forma completamente impredecible. Esto lo explica Andrew W. Lo (2004) como el resultado de una gran cantidad de participantes intentando lucrar a partir de su propia interpretación de la información. De acuerdo con esta hipótesis económica, solo se le puede ganar al mercado si se tiene información privilegiada; pero, incluso teniéndola, la hipótesis sostiene también que las fuerzas del mercado son lo suficientemente poderosas como para estabilizar cualquier alteración manteniendo los precios siempre dentro de lo *racional*.<sup>157</sup> Una de las críticas más comunes a la Hipótesis de los Mercados Eficientes es que depende de las preferencias y emociones que guían el comportamiento de sus participantes, quienes usualmente tienden a ser irracionales y a actuar de formas predecibles y erráticas. El mercado se basa en operaciones impulsadas por el miedo o la avaricia<sup>158</sup> ocasionando que los precios no estén sostenidos solo por oferta y demanda, sino por especulación.

En contraposición a la Hipótesis de los Mercados Eficientes, y como el resultado de una revisión de conceptos financieros a partir de la sociología y la psicología evolutiva, surge la Hipótesis de los Mercados Adaptables (2004) de Andrew W. Lo, que considera que el precio refleja el contexto resultante de la combinación de las dinámicas existentes dentro del mercado y la cantidad y naturaleza de los grupos participantes en él. Lo interesante de esta teoría es que considera la sensibilidad humana como una de las bases dentro de un sistema de mercado dictado por dinámicas de premio-castigo. Puntualiza en el impacto que el

---

<sup>155</sup> Artprice by Art Market, “The Art Market in 2020”, 7.

<sup>156</sup> Andrew W. Lo, *op. cit.*, p. 2.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>158</sup> *Ibidem*. p. 5.

espectro emocional tiene dentro del análisis de riesgo al momento de realizar operaciones, considerando que aquellos participantes con las mejores habilidades permanecen dentro de las dinámicas comerciales, generando una especie de selección natural que vicia el proceso de estabilización de los precios en el mercado. Bajo esta teoría evolutiva del mercado se reconsidera el contexto bajo el cual las transacciones son hechas y el impacto de las operaciones de los participantes se vuelve verdaderamente relevante ya que los movimientos del mercado pueden llegar a predecirse.

La razón detrás de analizar estas dos teorías es comprender las maneras en las que podemos acercarnos a las dinámicas comerciales que surgen en el mercado financiero. Teniendo ambas hipótesis de referencia y dando lectura al artículo 381 dentro de la Ley del Mercado de Valores, nos damos una idea clara del tipo de línea que el Poder Legislativo sigue al intentar regular este tipo de dinámicas

**Artículo 381. Las personas que haciendo uso de información privilegiada, efectúen o instruyan la celebración de operaciones, por sí o a través de interpósita persona, sobre valores o instrumentos financieros derivados que tengan como subyacente valores cuyo precio o cotización pueda ser influido por dicha información, y que derivado de dicha operación obtengan un beneficio para sí o para un tercero, serán sancionadas [...]**<sup>159</sup>

Es decir, actualmente, el sistema financiero mexicano considera que sí es posible manipular al mercado a partir del uso de información privilegiada y que, cualquiera que posea más (o menos) información que la generalidad, podría provocar fluctuaciones importantes en los precios. Esto, aunque no sea nombrado, responde a una tendencia que se alinea con la Hipótesis de los Mercados Adaptables. Es ante esta realidad que el sistema financiero se rige por reportes trimestrales que generan un desarrollo transparente de las transacciones. Son estos reportes los que ayudan a los actores dentro del mercado financiero a validar y sostener los precios de las adquisiciones y controlar la especulación. Dentro del mercado del arte, tanto primario como secundario, no existe una sanción por transacciones realizadas a partir de información privilegiada (en sí, no existe ley especializada que regule estas dinámicas comerciales), ni que exija a las casas de subastas o galerías el reporte público y periódico de sus ganancias, costos o transacciones, exceptuando los informes anuales y confidenciales que la reciente reforma del 2018 a la Ley Federal para la Prevención e Identificación de

---

<sup>159</sup> Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, «Ley del Mercado de Valores» (2019), 176, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMV\\_090119.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMV_090119.pdf). El énfasis es propio.

Operaciones con Recursos de Procedencia Ilícita exige para prevenir el lavado de dinero, pero estos no son públicos.

Existen múltiples casos que ejemplifican lo anterior: la especulación detrás de las operaciones realizadas por la Colección Televisa es uno muy cercano. Según cuenta Benjamín Díaz a Teresa Eckmann en *Neo-Mexicanism. Mexican Figurative Painting and patronage in the 1980s*, debido a que la elección de obras de Robert Littman y Paula Cussi (esposa de Emilio Azcárraga) carecía de exigencias y las adquirirían 50% o 500% por encima del valor del mercado, se provocó una inflación tal, que Littman dejó de poder adquirir nuevas obras, incluso de artistas que ya representaba la Colección Televisa.<sup>160</sup> Es decir, mediante la falta de regulación del mercado de arte nacional en los 80 y los impulsos de los participantes del mercado, se creó una burbuja especulativa que resultó insostenible al paso de pocos años, impactando directamente en los principales compradores de obras Neomexicanas.

A partir de estas anotaciones respecto a las dinámicas comerciales dentro del mercado del arte, dos cosas se hacen visibles: la fragilidad del propio mercado, y el impacto de estas dinámicas en el valor de las obras; en palabras de Adorno y Horkheimer “cuanto más inexorablemente el principio de valor priva a los seres humanos de los valores de uso, tanto más eficazmente consigue disfrazarse como objeto último de goce”.<sup>161</sup> A partir de la comprensión de la complejidad del mercado y la aplicación de esta complejidad al mercado del arte, resulta posible trazar una dialéctica como lo propone Raspi, entre las características de valor de la obra y las posibilidades de profesionalización de los artistas al participar dentro del campo del arte sin una regulación que los acuerpe frente a los ímpetus de los inversionistas.

El mercado y las discusiones a su alrededor tienden a concentrarse en unos cuantos actores. Gran parte de las fuentes existentes al respecto toman como referencia el mercado de arte internacional que hace operaciones de millones de dólares y suele centrarse en los principales 500 artistas más vendidos del momento.<sup>162</sup> Las reinterpretaciones no solo del valor económico y simbólico, sino también de los conceptos de propiedad, posesión y

---

<sup>160</sup> Teresa Eckmann, *Neo-Mexicanism. Mexican Figurative Painting and patronage in the 1980s*, Ilustrada (Nuevo México: University of New Mexico Press, 2010).

<sup>161</sup> Adorno y Horkheimer, *op. cit.*, *passim*.

<sup>162</sup> Ver Artprice by Art Market, «The Art Market in 2020», p. 46.

fetichismo en el arte exigen una transformación legal y de gestión en distintos niveles dentro del resto del campo del arte. La forma en la que los artistas no consolidados se enfrentan a las nuevas posibilidades de venta y movimiento de su obra son relevantes no solo para la construcción de un desarrollo cultural saludable, sino para la derrama económica que le corresponde al artista.

Respecto a la transición del poseer al ver, en términos de valor, Pedro Erber desarrolla la inserción del valor y plusvalor que el disfrute de la obra en espacios artísticos (museos y galerías) posee. Esto, consideramos, dialoga con los procesos que llevan de la fisicalidad a los derechos de autor que Bonito Oliva identifica. El mercado de arte parece expandirse ante las nuevas posibilidades de disfrute y valor de la obra, reconfigurándose sin delimitarse claramente.<sup>163</sup> La digitalidad, fungiendo como un espacio de lo común, de la acumulación cognitiva, de la materialización de las nuevas formas de adquirir y disfrutar del arte e, indudablemente, como evidencia de las exigencias de transformación jurídica respecto a la relación entre individuo y propiedad, pero también valor – artista.

Pareciera que, al voltear a ver las dinámicas comerciales con una visión interdisciplinaria de las teorías de mercado, y particularizando sus características dentro de un contexto nacional del campo del arte, los problemas pueden delinearse y aparejarse con aquellos que se han podido identificar globalmente. La falta de teorías que marquen una pauta de conceptualización y comercialización del arte, así como las lagunas legales, relegan a un no lugar dentro de las dinámicas comerciales a todo artista visual que no sea parte de las operaciones millonarias del mercado. La ausencia de una teoría de la valuación del arte, lejos de únicamente ser una insuficiencia teórica, constituye un claro síntoma de la situación crítica por la que atraviesa la producción y la comercialización del arte en el escenario contemporáneo.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Vivian Romeu Aldaya, “La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?”, 15.

<sup>164</sup> Inés Moreno, *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. (Uruguay: Universidad de la República (UCUR), 2012), 95.

La autoorganización tiene un lugar en la práctica de resistencia y conflicto contra las relaciones de explotación capitalista y como posible embrión de alternativas sociales.<sup>165</sup>

## **2.2. Las dinámicas de autogestión y autolegitimación del arte contemporáneo nacional (1980 -2000).**

Si bien podemos hablar de las relaciones herméticas y autorreferenciales que se desenvuelven en puntos álgidos del mercado de arte como Art Basel e inauguraciones y visitas previas y privadas que se le ofrecen a los coleccionistas VIP de las subastas más importantes del mercado, sería un error hablar del sector artístico a partir de esta minoría.

Dentro de un contexto amplio de producción contemporánea progresivamente inmaterial, el arte ya no representa un objetivo directo de consumo, sino que forma parte de un estilo de vida y produce sentido.<sup>166</sup> Esta producción de sentido hace del público un agente que también forma parte de los elementos que otorgan plusvalía a la obra. Más que intentar desarticular el círculo de élite del campo del arte, el quehacer artístico en la contemporaneidad provoca la mutación del proceso de acumulación del capitalismo cognitivo: la cooperación social, un network que busca obtener y mantener capital cultural. Por su parte, de acuerdo con Fumagalli, la comunicación, en el capitalismo cognitivo, participa directamente en la valorización y acumulación.<sup>167</sup> Por ello no es coincidencia que, a partir de los movimientos de ruptura y los espacios alternativos e independientes, el mercado del arte se extendiera a todo lugar en donde se pudiera generar un campo de comunicación y negociación común.<sup>168</sup> Esto puede ser rastreado desde la segunda mitad del siglo pasado, cuando los espacios alternativos (La Quiñonera y El Salón des Aztecas, ambos de 1988) fungieron como espacios de socialización, hasta los espacios digitales como Twitter o Instagram.<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 315.

<sup>166</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 312.

<sup>167</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 32.

<sup>168</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, "El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90" (tesis de Doctorado, México, D.F., UNAM, 2012), 111.

<sup>169</sup> Profundizaremos en esta similitud en el siguiente capítulo.

La reconfiguración del mercado es nombrada y analizada por Vivian Romeu Aldaya y dialoga con la desvinculación entre los grandes coleccionistas y la academia que, Isabell Graw considera, relega a los integrantes de esta última a simposios y congresos en donde cualquier discusión tiene poca o ninguna repercusión en el valor de mercado de la obra<sup>170</sup>.

Esta suerte de “fenómeno de anorexia” -recurriendo al término empleado por Achille Bonito Oliva- o tendencia a la desmaterialización de la obra, que parece caracterizar a una parte considerable del arte contemporáneo, no impide —en contra de lo que pudiera pensarse— la comercialización del arte aunque sí parece plantear la necesidad de reorganizar y redefinir el sistema del arte, sus agentes y competencias, al eliminar la necesidad de los lugares reales, como los museos y la contemplación de la fiscalidad de la obra.<sup>171</sup>

Esta redefinición de los agentes y competencias del campo del arte sucedió en los 90, cuando los museos, galerías y espacios alternativos estaban intentando vincularse,<sup>172</sup> y el rechazo al mercado comenzaba a maquillarse debido a que ya había un entendimiento de que la profesionalización del trabajo artístico estaba dialécticamente conectada con el mercado y los diferentes espacios en donde este sucedía.<sup>173</sup> La revista CURARE acompañó y nombró las nuevas posibilidades de legitimación artística, criticó esta reconfiguración desde los espacios alternativos analizando sus objetivos y límites.<sup>174</sup> Uno de los encuentros más importantes de la época fue el de ZONA- Temistocles-CURARE, donde, pese a que muchas de las discusiones planteadas por los integrantes de la revista no fueron realmente contestadas o si quiera puestas en un debate real y constructivo, se dejó registro de que las preguntas existían entonces y continúan resonando —muchas de ellas hasta la actualidad— dentro de las dinámicas contemporáneas que construyen las trayectorias de los artistas visuales.<sup>175</sup>

Los caminos para ascender en la trayectoria artística desde los 90 parecían claros de acuerdo con Daniel Montero “[...] ser joven, tener un local, pedir una beca, realizar fiestas para aglutinar gente, vender cerveza”.<sup>176</sup> Sin embargo, los estándares de éxito, así como ahora, se resumían en la visibilidad, en ese momento institucional, a largo plazo. Al hablar de espacios alternativos, se hablaba de espacios múltiples que pese a sus distintos modelos

---

<sup>170</sup> Isabelle Graw, *op. cit., passim*.

<sup>171</sup> Rosa Brun Jaén, *op. cit.*, p. 34.

<sup>172</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 100.

<sup>173</sup> El mercado del arte más que como un lugar como un fenómeno, como un seceso incipiente en cualquier espacio de encuentro.

<sup>174</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 109.

<sup>175</sup> Para profundizar en la discusión véase *Ibidem, passim*.

<sup>176</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 136.

de trabajo compartían la función de lugar de encuentro para emborracharse y hacer amigos; la autolegitimación era posible y común, sin por ello poder ser categorizada como sencilla. Dentro de la necesidad de transformación del campo del arte, la inauguración de espacios como La Panadería aparejaron la diferenciación entre los conceptos alternativo e independiente, por ejemplo, ensanchando las características de los espacios de exhibición, siempre con la consigna de tener facultades autoadministrativas.<sup>177</sup>

A lo largo de la historia, respecto a la autorganización y autogestión artística, pareciera innegable que, ante preocupaciones de mercado y ganancias, la respuesta tiende a la institucionalización, así como les sucedió a los espacios alternativos. Porque al parecer, de acuerdo con lo que menciona Montero “no basta autodeterminarse para ser. Hay que ser también “nominado como tal”, reconocido por el campo del arte como tal.<sup>178</sup>

Dentro de una contemporaneidad rodeada por la web 3.0, la desinstitucionalización que esta era digital conlleva y una absoluta desarticulación dentro del campo artístico. Al hablar de alternatividad, o de espacios independientes, hablamos del hermetismo que estos, durante mucho tiempo significaron. Claro que es complicado desdoblar la interrelación que se crea entre el campo del arte y el campo artístico. Pero complicada incluso para aquellos que defienden y trabajan por la independencia de ambos conceptos. En el 2000 dentro del programa de charlas del Museo de Arte Moderno, Guillermo Santamarina, que era en ese momento director del X'Teresa: arte actual (antes “arte alternativo”), inquirió respecto al papel de la institución que dirigía:

No es el papel de una institución ser alternativa porque los lenguajes alternativos no existen - el lenguaje como la institucionalización del significado y el significante-. Lo que es alternativo es el espacio que se encuentra por fuera de la institución. Por eso yo siempre les pregunto a los artistas, ¿por qué a fuerzas tienen que venir a pedirle a la institución que los legitime? No es necesario.<sup>179</sup>

Este era el discurso del director de un espacio destinado al arte alternativo o “actual”, mediante el cual la institución con conocimiento de causa o no, incentivaba nuevos mecanismos de autoorganización y autodenominación por parte de los artistas. Montero critica lo anterior debido a que considera que Santamarina sugiere, además, que la institución

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>179</sup> Transcripción de fragmento del video bajo el título de *Vengan a Tomar Café con Guillermo Santamarina*, de 30 de mayo del 2000, obtenida de Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 141.



es solamente un lugar<sup>180</sup> sin considerar lo que ese lugar puede provocar o dar espacio a suceder. De igual forma, consideramos que lo citado podría ser interpretado como un deslinde dentro de las responsabilidades y obligaciones que los espacios de exposición tienen sobre la construcción de trayectorias artísticas, apelando a la libertad creativa del artista para comunicar, crear y exponer sin la “necesidad” de que una institución valide su trabajo. Las repercusiones de este deslinde impactan no solo directamente en los mecanismos de legitimación y en la construcción de sentido dentro del *habitus* artístico de los 90, sino en el valor de toda obra de arte alternativo que entre en las lógicas del mercado.

Así como se evidenció en el primer capítulo la falta de postura nacional dentro de las políticas públicas respecto a la cultura, con lo anterior podemos evidenciar que dentro de las instituciones que participan en las dinámicas de legitimación y gestión artística, también existe esa misma falta de postura.

El artista, con el tiempo, fue comprendiendo la incongruencia entre los discursos y fundamentos institucionales y, muchos de aquellos que pertenecieron a esta generación de los 90, hoy en día rechazan cualquier tipo de regulación, mecanismos o instituciones debido a que les queda claro que ninguno comprende o se preocupa por sus necesidades. Enrique Minjares, Lorena Wolffer o Carlos Amoraes,<sup>181</sup> toman posturas apolíticas frente a muchas de las preguntas elaboradas durante las entrevistas (pese a que en su vida profesional algunos se han pronunciado respecto a posicionamientos específicos), mismas que se materializan con frases como “no tengo un sistema de ahorro o pensión”, “nunca he votado en mi vida”, “no me interesan los discursos institucionales”. El argumento de esta época giraba en torno al rechazo a la clasificación.

Teresa del Conde castigaba la necesidad de la institución por clasificar, concibiéndola como algo aplastante, como un mecanismo que coopta. La crítica de Del Conde respecto al arte contemporáneo no era una crítica a un cambio de técnica o matérico, por ello que no considerara que la clasificación fuera pertinente; sino respecto a un cambio en la forma de hacer arte. Pareciera que la reconfiguración de entonces significaba una lucha entre la razón (crítica y academia) y los espacios alternativos. Como defendió Cuauhtémoc Medina en su

---

<sup>180</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 141.

<sup>181</sup> Entrevistas realizadas el 21 de septiembre de 2021, 11 de febrero de 2021 y 18 de septiembre de 2020, respectivamente por Tamara Gayol.

momento, lo que estaba en reconfiguración era la práctica misma de hacer arte, explica al respecto Montero “los recursos de trabajo ya no están por fuera del artista, sino que más bien hace parte del horizonte de referencia de lo artístico como crítica en sí misma [...] no es un capricho estilístico sino [...] una nueva forma de pensar *en arte*”. Estas características señaladas por Medina, y explicadas por Montero, dialogan con las características de la producción inmaterial dentro del capitalismo cognitivo, ya que Medina habla de una individualidad y una particularidad en la investigación que cada artista lleva a cabo para producir obra.

Desde la crítica del arte alternativo de los 90 ya existe la puntualización de la legitimación institucional, la representación colectiva que tiende a la individualización y autogestión y la percepción del tiempo y la inmaterialidad como rubro de valor dentro de la producción artística. Al ver la obra en términos contextuales, como apunta Montero, se toma en consideración el factor humano dentro del mercado que puntualizamos en el subcapítulo anterior, así como la profundidad biopolítica que, de acuerdo con Fumagalli, impacta directamente en el valor.

El punto álgido de la discusión respecto al valor de lo alternativo, dentro de otros, fue si existe un proceso democrático dentro del juicio. Teresa del Conde pugnaba por la permanencia de la alta cultura y consideraba que “el triunfo de la democracia en nuestro debate sobre el arte equivalía al triunfo de la vulgaridad”. Esto en confrontación directa con el proceso que la cultura ha seguido dentro del capitalismo cognitivo y cultural. Medina por su parte defiende que los lugares de reflexión ya no están en el campo del arte, ya no pertenecen únicamente al campo artístico (donde los significantes y significados son rígidos), sino que son móviles.

El resultado de este choque de posturas (entre la pertinencia de lo democrático en el arte o no) fue la figura del curador, la que no solo fungía como un punto de apoyo dentro de los mecanismos de autolegitimación validando prácticas, discursos y técnicas, sino también como un puente, como un vínculo entre las instituciones (museos y galerías) y los artistas y espectadores<sup>182</sup>. Francisco Reyes Palma considera que la figura del curador evidenció la crisis de un sistema institucional obsoleto. También es pertinente apuntar que el curador representó

---

<sup>182</sup> Respecto al surgimiento de la figura del curador en México véase Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.* capítulo 4.2.2. *El malestar de la curaduría*, p. 166.

el desprendimiento de la territorialidad y la legitimación ya que participó en la adaptación del artista dentro de una economía simbólica, cognitiva.<sup>183</sup>

Cabría la posibilidad de cuestionarnos si este carácter de multitud dentro del campo del arte deviene, en algún porcentaje, de que en los inicios de las tendencias alternativas, contemporáneas e independientes, la crítica, las instituciones y los propios artistas no pudieron generar diálogos constructivos respecto a aquella primera reconfiguración de los 90, tan debatida por Medina y Teresa del Conde.

### **2.3. Dos grandes retos del sistema jurídico**

Estamos conscientes de que hablar del arte como mercancía puede ser ampliamente debatido por la teoría a partir de motivos técnicos, estéticos y aureáticos, sin embargo, al no tener leyes que comprendan la particularidad de la transmisión de una obra de arte y el quehacer del artista visual, en la práctica surge la necesidad ya sea de improvisar acuerdos que se adecuen a las condiciones no contempladas de cada transacción o bien a aprovechar estructuras mercantiles que nos obliguen a hablar de la obra justamente, como mercancía.

Cuestionar desde el derecho, de forma teórica y especializada, los retos los retos que conlleva regular el quehacer artístico es relativamente nuevo; por ejemplo en el 2010, Yolanda Bergel Sainz de Baranda, abogada investigadora de la Universidad Carlos III de Madrid, publicó el libro resultado de su tesis doctoral, en el que cuestiona la posibilidad del error dentro de la compraventa del arte. Su hipótesis confronta cada elemento de validez de un contrato de compraventa con las particularidades que provienen de una obra de arte. La autenticidad, los vicios ocultos, la autoría, los derechos patrimoniales y morales, la certeza jurídica que pocas veces se tiene al adquirir obra de algún artista póstumo. El trabajo de la Dra. Yolanda Bergel por demás enriquecedor, lanza una luz hacia los artistas para, desde el arte, confrontar a la ley y exigir consideraciones particulares.

Enfrentar la pregunta de cuánto vale el arte resulta complejo desde el derecho, principalmente por dos de entre muchas otras razones: i) los abogados podemos llegar a simplificar o generalizar conceptos y procesos con tal de regularlos, ii) la teoría del arte (o al

---

<sup>183</sup> Francisco Reyes Palma, *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones.*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de las Artes. (México: Abrevian, 2005), p. 8.

menos la que queda vigente) permite complejizar y encontrar múltiples aristas que trastocan el valor del arte en la contemporaneidad, sin materializar o dar paso a soluciones prácticas que beneficien a los artistas. Si, por ejemplo, seguimos la Teoría de las Instituciones, de George Dickie, en la que un objeto es considerado obra de arte hasta que tal estatus le sea otorgado por los representantes del mundo del arte sin necesidad de que dicha decisión esté sustentada por un razonamiento articulado, podemos sin problema comprender por qué el derecho no puede interferir con esta vinculación objeto-campo del arte. Es decir, es muy útil aprovechar la distinción que hace Dickie en su teoría Institucionalista al separar el término de *arte* en el término clasificatorio o descriptivo por un lado y por el otro el término evaluativo.<sup>184</sup> Esto debido a que, si bien existe un vínculo indiscutible entre ambas nociones –que Dickie omite–, en la sociedad mexicana pareciera que no existe ni siquiera la posibilidad de considerar al arte como la suma de ambos términos. Es justamente haciendo valer esta dualidad que el campo de acción del derecho puede delimitarse. Al contar el campo del arte con plena autonomía, el papel del derecho está en regular no las relaciones internas de éste, sino sus consecuencias para terceros y las condiciones mínimas de condición laboral, es decir las consecuencias jurídicas de la correlación entre el término *arte* y el valor del arte (relacionado con el valor social del artista).

En la presente investigación se contempla la refutación de la teoría de Dickie mediante el artículo del 2002 *The end of art theory*, de León Rosestein (2002), en el que se señala su carácter circular y viciado.<sup>185</sup> De igual manera tomamos en cuenta la visión de Weitz que replantea la pregunta de ¿qué es el arte? para enfocarla en preguntarnos ¿qué tipo de concepto es el arte? Ambos posicionamientos, que generan un contrapeso en la discusión de la gran y mítica definición de arte, son útiles para continuar analizando cada elemento dentro del campo mismo y sus dinámicas. Sin embargo, todas en conjunto apuntan a un solo hecho que es útil para delimitar la labor de las leyes: el carácter atípico del quehacer artístico y la consecuente necesidad de innovación dentro de las estructuras que le aseguren al artista una labor digna, sin interferir con argumentos intrincados sobre la ontología del arte, el fin de la teoría del arte, etc.

---

<sup>184</sup> León Rosenstein, “The End of Art Theory”, *Humanitas* 15, núm. 1 (2002): p. 35.

<sup>185</sup> Rosenstein, *Ibidem*, *passim*.

Resulta interesante hacer notar que, pese a que, en la teoría queda clara la indefinibilidad del arte en la época contemporánea y la arbitrariedad de las valoraciones de sus obras, en la práctica se sigue acudiendo a los procedimientos de valuación más clásicos (como los jurados, críticos e instituciones) que se basan en obras similares, o en la demanda del mercado para garantizar la objetividad dentro de sus decisiones.

### *2.3.1. La ley ante la multitud.*

Alrededor del mundo se han emitido documentos que, desde su particularidad nacional, evidencian una profunda alienación y precarización del artista. Un ejemplo claro es el estudio que, en 2012, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile publicó, donde profundizó en la caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales, considerando que el análisis de la cultura y la condición del artista puede realizarse, sí a partir de “condiciones sociales y políticas” de la cultura, pero también a partir de las “condiciones sociales y económicas” del arte. La razón detrás de esta distinción de niveles de análisis deviene de que, si bien la UNESCO considera las particularidades de la condición del artista y su importancia en la sociedad, no es sino hasta que se contrastan los estatutos internacionales con la realidad económica y social de cada país que algunas respuestas parecen hacerse visibles. Algunas conclusiones relevantes del estudio fueron:

1. La profesionalización del artista visual no es equivalente a tener estabilidad económica, sino a contar con ciclos de formación que permitan que el artista no necesariamente se desarrolle como creador sino también como voz de un sector a nivel político o como profesor; labores que alimenten y fortalezcan el campo artístico.
2. En el caso particular de Chile, uno de los principales problemas para la profesionalización es que hay muchos artistas, pero pocos museos sin audiencias. En el caso de México sería pertinente un estudio que analice la capacidad de los museos existentes de fungir eficientemente como espacios de exposición para los artistas activos en el país.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Esta cuestión, si bien puede resultar iluminadora, no es de principal relevancia dentro de la presente investigación.

3. Existe una necesidad imprescindible de fortalecer el campo de la mediación y la preparación del artista visual para gestionar de forma certera su trabajo.
4. Las limitaciones de los artistas son, en parte, propios de la marcada irregularidad de sus ingresos y la marginalidad con la que desarrollan su trayectoria artística.

Intentar replicar lo obtenido por el estudio de Chile en México podría resultar estéril en principio por el *habitus* que se particulariza en cada país y bajo determinados supuestos normativos. La ley guía o entorpece la actividad humana y configura ciertas dinámicas que, adecuadas o no, se normalizan dentro del campo artístico y el campo del arte.

Una característica común que los diagnósticos locales tienen y que se puede explicar desde el capitalismo cognitivo es la falta de representación. Debido a la desaparición de un sujeto homogéneo de referencia (debido a la filosofía individualista del post-obrero)<sup>187</sup> se fragmentan las tipologías laborales y emergen tanto “nuevos procesos de acumulación”<sup>188</sup> como nuevas relaciones entre el individuo y la colectividad, que no son debidamente representadas dentro de los intereses políticos y legislativos. Fumagalli nos habla de “lo común más allá de lo público y privado”. El reto ante el que la ley se enfrenta no solo es respecto al campo artístico, pero desde el campo artístico es sencillo identificar las características del trabajador contemporáneo, porque el artista es en sí mismo un devenir de este tipo de producción.

Esta migración a lo común puede ser aprehendida a partir del concepto que Alejandro Pizzi e Ignasi Brunet explican de *multitud*:

La multitud, como concepto que refiere una clase social, no se concreta en algo equivalente al obrero-masa, sino que se refiere al **conjunto de fuerzas productivas/creativas que se expresan/producen en el Postfordismo** [...] Por tanto, **la multitud es una multiplicidad, un plano de singularidades**, un conjunto abierto de relaciones que no es homogéneo ni idéntico a sí mismo y que mantiene “una relación indistinta e inclusiva con lo que es exterior a él. El Pueblo, en cambio, tiende a la identidad y a la homogeneidad interna, al tiempo que manifiesta su diferencia respecto de todo aquello que queda fuera de él y lo excluye. Mientras **la multitud es una confusa relación constitutiva**, el Pueblo es una síntesis constituida que está preparada para la soberanía. [...] el colectivo de la multitud, “en tanto individuación del general intellect y del fondo biológico de la especie, es el conjunto de los individuos sociales; un colectivo que no hace pactos, no transfiere derechos al soberano, porque es un colectivo de singularidades individuales.”<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, *op. cit. passim*.

<sup>188</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 310.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 76.

Es la unión de lo individual lo que nos interesa de este concepto ya que al entender la diferencia entre ambas formas de interrelación podemos encontrar que características o resultados corresponden con cada una. Tenemos, por un lado, la capacidad de las masas de interactuar desde lo heterogéneo sin intereses en común, sin hacer pactos por estar integradas desde las singularidades, y por el otro la construcción identitaria etnocéntrica del pueblo. Un grupo de trabajadores logra obtener ciertos derechos laborales o sindicalización a partir de un ímpetu de pueblo preparado para la soberanía, un grupo de trabajadores que actúa como multitud no.

Esta falta de preparación para la soberanía resuena en la realidad desarticulada del campo del arte. Acercarse a la regulación del campo del arte, desde la práctica legal, refiere al enfrentamiento con una necesaria –y aparentemente inexistente– colectividad. Hoy en día, los esfuerzos de conciliar intereses comunes y condiciones mínimas laborales son múltiples, por lo que chocan unos con otros. Lo anterior debilita cualquier tipo de exigencia que pueda ser presentada ante la Comisión de Cultura y Cinematografía de la Cámara de Diputados o a la propia Secretaría de Cultura. Resulta interesante identificar una de las razones por las que esto sucede ya que nos permite comprender que el dilema de la regulación va más allá de los ímpetus creativos; es una cuestión sintomática del capitalismo cognitivo.

Un par de ejemplos claros son los narrados por el movimiento #NoVivimosDelAplauso (“#NVDS”), que funge como un frente de contrapeso ante las acciones legislativas en materia cultural. Este movimiento surge en el 2019 con la consigna de lograr acuerdos en favor del trabajador de la cultura y, como su nombre lo indica, están dirigidos a buscar soluciones que disminuyan la precarización del quehacer artístico en el país. Durante una entrevista con Ignacio Trujillo Monsalvo.<sup>190</sup> encargado de la Comisión Política de #NVDS, habló del tiempo y esfuerzos que él, junto con todo el equipo –que trabaja sin sueldo–, invirtieron intentando consolidar junto con la Comisión de Cultura y la Cámara de Senadores algo similar al Estatuto del Artista que existe en países como España o Alemania. Mediante el *Acuerdo Nacional a Favor del Artista* se pretendía definir, para efectos jurídicos, la condición del artista o creador (que ellos llaman “sujeto cultural”), incentivar el emprendimiento social y las industrias creativas, definir mecanismos que le otorgaran

---

<sup>190</sup> Entrevista grupal con el movimiento #NoVivimosDelAplauso, realizada por Tamara Gayol el 30 de junio de 2021.

seguridad social a los sujetos culturales, entre otros importantes rubros. Para la creación de este *Acuerdo Nacional*, el poder Ejecutivo (Cámara de diputados mediante su Comisión de Cultura y Cinematografía) convocó a un Congreso Nacional de Agentes Culturales –que no se llevó a cabo– y se firmaron acuerdos –que nunca se cumplieron– entre la Secretaría de Cultura y diversos colectivos que, se suponía, tendría fines vinculatorios, cuyas conclusiones se traducirían en política pública.<sup>191</sup> Según apunta Ignacio Trujillo, mientras esto sucedía ocurrieron dos cuestiones que cortaron la confianza y comunicación entre las partes, deteniendo los impulsos de trabajo que se venían consolidando por meses: i) la Comisión de Cultura reportó llamadas de colectivos que desconocían la causa y los esfuerzos realizados por #NVDS y pedían una consulta que involucrara a toda la comunidad creativa; y ii) en diciembre del 2020, salió a la luz durante una reunión entre funcionarios de cultura e integrantes de varios colectivos de artistas y creadores (#NVDA, Movimiento Colectivo por la Cultura y el Arte de México y la Asamblea de Cultura) un grupo de Whatsapp bajo el nombre *Desactivación de colectivos*,<sup>192</sup> en el que participaban varios titulares de direcciones de Cultura,<sup>193</sup> con la consigna de hacer lo que el título del grupo menciona, desarticular esfuerzos.

Esta clara simulación política no es muy diferente a aquellos esfuerzos por mostrar un México diverso, civilizado y culto a partir del arte en los 90. De hecho, a ambos ejemplos les subyace una clara objetivización de la cultura, cuestión que es importante identificar, pero no es el punto de análisis de este capítulo. Lo que resulta relevante es la colectivización que ha logrado #NVDA y más aún la oposición que se ha hecho visible pero únicamente a partir del impulso positivo del movimiento. Es decir, hasta antes de #NVDA la comunicación formal con la Comisión y los esfuerzos para generar mecanismos legales que protejan a los

---

<sup>191</sup> Sonia Ávila | El Sol de México, “Revelan chat de funcionarios de Cultura para desaparecer colectivos”, El Sol de México | Noticias, Deportes, Gossip, Columnas, consultado el 10 de octubre de 2021, <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/chat-whatsapp-desactivacion-colectivos-funcionarios-secretaria-cultura-buscan-desaparecer-colectivos-creadores-6088926.html>.

<sup>192</sup> “Funcionarios de Secretaría de la Cultura confabulan contra colectivos de creadores”, El Universal, el 2 de diciembre de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/funcionarios-de-secretaria-de-la-cultura-confabulan-contra-colectivos-de-creadores>.

<sup>193</sup> Esther Hernández, directora de Vinculación Cultural (y quien fue moderadora del encuentro); Pablo Raphael, director de Promoción y Festivales Culturales; Paula Vázquez, asesora jurídica de la Subsecretaría de Desarrollo Cultural; Ángeles Castro, directora del Centro Nacional de las Artes; Alejandra Chávez y Martha Bremauntz, directoras de la Subsecretaría de Desarrollo Cultural; Alejandro Ortiz, Francisco Romero y Valeria López.



creadores no habían llegado tan lejos, y es al momento de presentarse un frente unido (que no pudo incluir más voces) que entra en contraste un grupo igualmente unido rechazando los esfuerzos. Y claro que debe de haber reservas en cuanto a la magnitud del movimiento en oposición, así como incluso de su veracidad, pero el tema a resaltar permanece.

En definitiva, el concepto de Pueblo ya no “define al sujeto organizado del sistema de mando y, en consecuencia, la identidad del Pueblo es sustituida por la movilidad, la flexibilidad y la perpetua diferenciación de la multitud. Este cambio “pone en evidencia y destruye la idea moderna circular de la legitimidad del poder, según la cual el poder construye, partiendo de la multitud, un sujeto único que puede entonces, a su vez, legitimar ese mismo poder.”<sup>194</sup>

Al hablar de artistas hablamos justamente de la perpetua diferenciación de la multitud, desarticulando cualquier esfuerzo por buscar una “legitimidad del poder” y eso es lo que los ejemplos anteriores presentan, una posible imposibilidad de post-obrero por constituir un frente unido que nace desde el sistema económico en el que se desarrolla y colisiona con un sistema político sin prioridades realmente culturales.

Desde la contemporaneidad podemos hablar de un declive de la eficacia de las representaciones colectivas. El artista, en nuestro caso el artista visual, es claramente un sujeto que requiere una representación singular. La transformación del pueblo en multitud habla de una necesidad de definiciones y regulaciones flexibles que apunten a entidades múltiples, irreductibles, irrepresentables y desterritorializadas, es decir un régimen de control biopolítico.<sup>195</sup> Por otro lado, estos regímenes tienen que considerar que muchas veces la necesidad de controlar el espacio, en tanto factor productivo, tiene como efecto inmediato una menor productividad, que se manifiesta en el menor grado de conexión y de *network*. Por eso existe una disonancia entre la ley y la realidad del campo del arte, porque para la ley es prácticamente imposible abarcar y aprehender las características de la multitud dentro del capitalismo cognitivo; regular la autonomía sin atender a lógicas de mercado abusivas y precarizantes.

En el 2018 el presidente de Cuba, Miguel Díaz-Canel, firmó el decreto 349, mediante el cual se exigía un permiso del Ministerio de Cultura para desarrollar actividades artísticas en espacios públicos o privados. Las sanciones para aquellos artistas que ejercieran su actividad creativa sin permiso y aquellos que los contratasen iban desde la confiscación de

---

<sup>194</sup> Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet, *op. cit.*, p. 78.

<sup>195</sup> *Ibidem, passim.*

sus materiales artísticos, hasta altas multas.<sup>196</sup> Para dar cumplimiento a este decreto, se creó la figura del *inspector*, que tiene la facultad de cerrar una exposición o terminar un concierto si determina que estos no son acordes con la política cultural de la Revolución.<sup>197</sup> Si bien dicho decreto generó una manifestación espontánea de artistas frente al Ministerio de Cultura –considerada como un hecho histórico y sin precedentes– las demandas en contra de las medidas de control se perdieron entre muchas otras situaciones y exigencias sociales que exceden los temas culturales. Claro que este ejemplo es atípico debido a la política represiva del país en específico, sin embargo, es uno de los resultados que muchos integrantes del campo temen: la excesiva represión.

En vez de afianzar su control de los artistas y las artistas que parecen excederse en sus críticas más allá de lo consentido por el Estado, las autoridades cubanas deben hacer cambios progresivos para proteger los derechos humanos.<sup>198</sup>

Lo que se ve en Cuba de forma *espontánea* a partir de la violencia ejercida por el Estado en contra de artistas como Tania Bruguera, Luis Manuel Otero Alcántara, así como los colectivos y movimientos artísticos que se reunieron con la Secretaría de Cultura en diciembre del 2020, son claros ejemplos de que la autorganización persiste como práctica de resistencia y de conflicto contra las relaciones de explotación capitalista, trascendiendo (como veremos más adelante) las embrionarias posibilidades de convertirse en una alternativa social.

Siguiendo a Fumagalli, las multitudes “solo pueden gobernarse siguiendo [...] el contexto biopolítico de su existencia”, es decir, dentro de las condiciones de producción, de intercambio y de cultura. La ley solo puede regular un campo desarticulado a partir de la comprensión de su *habitus*. De igual forma, esta fragmentación de categorías e intereses laborales desencadena un desdoblamiento de la Teoría Institucional de George Dickie, en la cual el carácter circular de sus postulados evidencia una tatuología sofista que no suma en el

---

<sup>196</sup> “Cuba: El Decreto 349 de la nueva administración augura un mundo artístico distópico en Cuba”, Amnistía Internacional, el 24 de agosto de 2018, <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2018/08/cuba-new-administrations-decree-349-is-a-dystopian-prospect-for-cubas-artists/>.

<sup>197</sup> Ernesto Hernández Busto, “¿Qué es el Decreto 349 y por qué los artistas cubanos están en contra?”, *Letras Libres* (blog), el 10 de diciembre de 2018, <https://letraslibres.com/cultura/que-es-el-decreto-349-y-por-que-los-artistas-cubanos-estan-en-contra/>.

<sup>198</sup> Erika Guevara Rosas, Directora para las Américas de Amnistía Internacional en “Cuba: El Decreto 349 de la nueva administración augura un mundo artístico distópico en Cuba”.

esclarecimiento del campo artístico.<sup>199</sup> Por su lado, al abordar el concepto de multitud y capital cognitivo, se hace visible el espacio en donde una reconfiguración del campo del arte no solo es posible, sino necesario.

### 2.3.2. *La ley ante el valor del tiempo de trabajo. Hacer visible lo invisible.*

Mediante el paso del capitalismo industrial al capitalismo cognitivo, los procesos de apropiación requirieron de una redefinición ya que lo conocido como conocimiento social y personal puso en crisis la materialidad de la mercancía intercambiada. Ante esto, se hace necesario fundar una nueva institución de propiedad, capaz de superar la propiedad mercantil: *la propiedad intelectual*<sup>200</sup>. Es a partir de esta institución que se pueden generar nuevos mecanismos de acumulación de capitalismo cognitivo<sup>201</sup>. Asimismo, la forma-mercancía provocó o agudizó el cambio de papel del artista: el propio artista ha llegado a parecerse cada vez más a un producto hasta un punto tal que su nombre puede ser protegido como marca. Así pues, la ley tiene dos principales posibilidades de acumular capital cognitivo respecto al quehacer artístico: los derechos de autor y el nombre del artista como marca.

Dentro de la Ley Federal de Derechos de Autor la protección de las obras se delinea a partir de su materialidad. Es decir, toda obra visual (incluso la inmaterial) desde el momento en el que es captada o descrita en un soporte material (papel, video, fotografía) es sujeta a protección. La protección refiere a la autoría, pero también a toda ganancia económica que, de su reproducción, muestra o explotación, surja. El artículo 5, establece lo anterior en los siguientes términos:

Artículo 5.- La protección que otorga esta Ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión.

El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Rosenstein, *op. cit.*, *passim*.

<sup>200</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 105.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>202</sup> Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, “Ley Federal del Derecho de Autor” (2020), 2, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122\\_010720.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf).

La apropiación de capital cognitivo está establecida en dos partes: los derechos morales (la autoría) que son irrenunciables, inalienables e imprescriptibles y los derechos patrimoniales (que refiere a las ganancias económicas) que son comerciables. Idealmente, la comercialización de este tipo de bienes se realiza mediante licencias de uso o contratos de compraventa que, si bien están contemplados dentro del Título III de esta ley,<sup>203</sup> con especificaciones de plazo, exclusividad y excepciones, rara vez son empleados por los artistas o galerías al momento de vender su obra.

A lo largo de entrevistas realizadas a artistas visuales se hizo evidente la incompreensión que tiene la ley respecto a las formas no solo de comercializar el arte, sino de lograr ganar dinero a partir de él. Muchas veces el artista inexperto y no posicionado realiza transacciones sin mayor formalidad, perdiendo no solo el rastro, uso y paradero de su obra, sino también de todas las ganancias que posteriormente pudiera haber obtenido de ella. Por ello es que la protección de la propiedad, por más que esté establecida, no cubre las necesidades reales del artista. En principio, debido a que, como hemos visto en este capítulo, la producción de capital cognitivo no puede ser valuado en un solo momento. Una obra representa una trayectoria creativa, una dialéctica entre el artista y su mercado, material y gastos básicos de supervivencia que no son posibles de condensar en un único precio ni de catalogar dentro de derechos morales y patrimoniales.

Asimismo, existen ordenamientos que protegen la autenticidad de la obra y sus condiciones de reproductibilidad. Un ejemplo es el artículo 172 fracción IV de la Ley Federal de Protección a la Propiedad Industrial<sup>204</sup>, que contempla a los nombres propios para ser registrados como marca; esto protege la firma y el posterior uso como marca que el artista puede hacer de su nombre. Al platicar con diversos artistas respecto al lugar que ocupa en sus preocupaciones el registro de su nombre como marca, los que respondieron positivamente fueron aquellos que tienen una estabilidad económica proveniente de su carrera como artistas.

Pese a estas dos claras estructuras regulatorias, aquello que involucra las posibilidades de sistematización y protección, es decir que permite el accionamiento de la ley es ineficiente, habiendo juicios de reproducción de obra sin consentimiento y falsificación que llegan a

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>204</sup> “Ley Federal de Protección a la Propiedad Industrial” (2020), 40, [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPI\\_010720.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPI_010720.pdf).

durar más de 5 años. En una plática con Alberto Bremermann,<sup>205</sup> al hablar sobre las posibilidades de que las instituciones (INDAUTOR e IMPI) y la legislación se adecuaran y cerraran las lagunas legales existentes en la materia comentó que, en su experiencia, los clientes (en su mayoría artistas o propietarios de los derechos patrimoniales de obras) suelen llegar a un acuerdo monetario que cierra el proceso jurídico y con éste las posibilidades de crear jurisprudencias que visibilicen las fallas dentro del sistema legal.<sup>206</sup> Aquí otro síntoma de precariedad: la necesidad de conciliar por montos de dinero que a muchos artistas les otorgan una estabilidad temporal. Estos procesos jurídicos, tardados e ineficientes, suman a la desarticulación del campo del arte, obligando a pensar de forma inmediata e individual en lugar de acciones estratégicas que puedan producir estructuras adecuadas para el quehacer artístico.

Ahora, es necesario contemplar la separación entre la producción material de la obra y otros tiempos asociados con ella en el quehacer artístico, entre los que se consideran desde la preparación hasta rubros personales y experienciales de cada artista visual. Como actividad cognitiva y creativa, los horarios y los lugares específicos de trabajo no aplican en la cuantificación de trabajo invertido. Hablamos de la producción de símbolos dentro de la industria de la subjetividad.

Dentro del sistema jurídico, pareciera que la preocupación está justamente en regular la acumulación de capital, y lo que sucede ajeno a ello puede quedar en un segundo término. Aquellas figuras que regulan el resto de las dinámicas comerciales mediante las cuales el artista obtiene ganancias, se encuentran en un campo abierto de acción, posibilidades y errores. Como ejemplo claro podemos acudir a las formas de valuación que cada artista va desarrollando a lo largo de su carrera. Cuando dentro de las entrevistas realizadas surge la pregunta de “¿cómo le pones precio a tu obra?”, si bien las respuestas se disparan hacia el silencio, la duda o la narración de procesos poco eficientes, la constante es que ninguno, a excepción de Lorena Wolffer y Helena Garza, tiene un sistema determinado que procure no solo el retorno del capital invertido en material, sino que cubra los gastos de producción inmaterial. Todo eso que uno no puede cuantificar a menos de tener claro el trayecto de la

---

<sup>205</sup> Abogado mexicano especialista en Propiedad Intelectual y derecho de Arte.

<sup>206</sup> Plática con Alberto Bremermann, Colonia Roma de la Ciudad de México, 20 de septiembre de 2021.

*vida laboral* de la que habla Fumagalli, tan complejo y diverso en la producción artística como ya se ha dicho.<sup>207</sup>

Algo muy similar al concepto de *renta básica* que deviene justamente de la *vida laboral*, es el porcentaje por reventa contemplado en el artículo 92 bis de la Ley Federal de Derechos de Autor (“LFDA”), que se establece de la siguiente manera:

Artículo 92 bis. - Los autores de obras de artes plásticas y fotográficas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice en pública subasta, en establecimiento mercantil, o con la intervención de un comerciante o agente mercantil, con excepción de las obras de arte aplicado.<sup>208</sup>

Recordemos que Fumagalli habla de la posibilidad de instaurar una *renta básica* que beneficie al trabajador en razón de la *vida laboral* ya desarrollada, es decir el trabajo ya realizado. El artículo mencionado reconoce el derecho del autor de percibir un porcentaje de toda reventa que se realice de su obra y acerca la posibilidad de contemplar al valor de la obra desde una conversión nueva del capital cognitivo (cultural) al económico, en razón del tiempo invertido.

Respecto a las nuevas posibilidades que derivan de este método de valuación temporal, Fumagalli considera:

Las bases posibles, que podrían definir un pacto social en el capitalismo cognitivo, se fundan así sobre un menor peso de los derechos de propiedad intelectual, que podrían desembocar de forma tendencial en una suerte de derecho común, **modificando el concepto mismo de “propiedad privada” y sobre el establecimiento de una nueva regulación salarial fundada en la renta básica**. En cualquier caso, este compromiso no es políticamente aceptable a nivel institucional... [ya que] mina las bases y los fundamentos reales sobre los que se funda el sistema económico capitalista: la necesidad de trabajar para vivir (y por lo tanto la subalternidad) y la propiedad privada como fuente de acumulación.<sup>209</sup>

La postura de Fumagalli alumbraba tanto una posible solución como un claro impedimento. El capital cognitivo exige no solo un marco que regule su comercialización, sino también, una reconsideración respecto al sistema capitalista y el concepto de acumulación que actualmente nos rige. En este sentido, pareciera complejo detectar desde donde es necesario iniciar los esfuerzos de reestructuración del valor y regulación de dinámicas. Por ello, debemos acudir a la ley nacional para comprender por donde se han iniciado los esfuerzos en el país.

---

<sup>207</sup> *Vid supra*, p. 48.

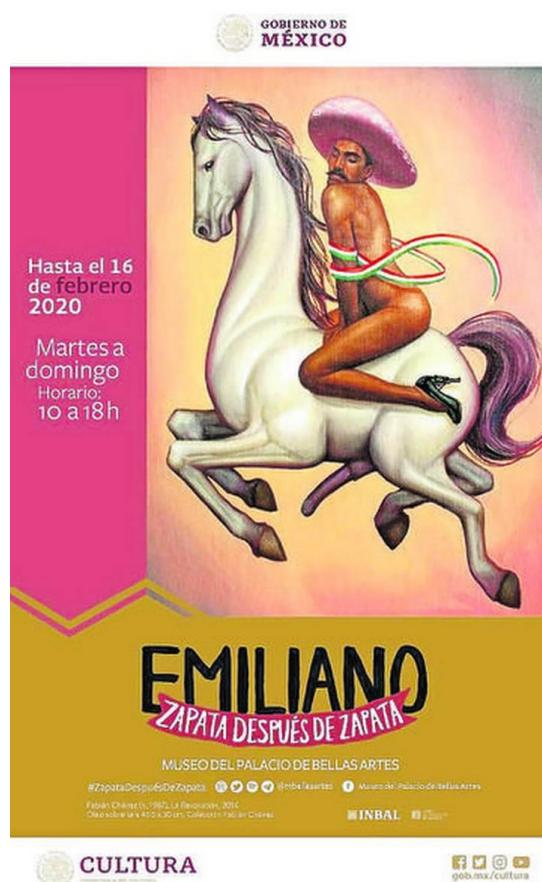
<sup>208</sup> Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, Ley Federal del Derecho de Autor, p. 16.

<sup>209</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 23. El énfasis es propio.

El artículo 92 bis de la LFDA sugiere un primer paso –una tácita aceptación– hacia un modelo de retribución que le conceda al artista ganancias constantes a partir de un trabajo realizado y valuado de acuerdo con la trayectoria artística que se tenía en el momento, pero también, según los logros y peldaños que, posteriormente a la venta de la obra en cuestión, el artista logre, impactando retroactivamente en la plusvalía de todas las obras existentes. Es decir, al tomar en consideración la particularidad de valor de las obras como algo que no es definitivo, y que, según el trabajo realizado por el artista, suele aumentar con el tiempo. Una obra vendida hoy en dos mil pesos, puede ser revendida en dos millones, si los mecanismos de legitimación se alinean de manera adecuada.

Al respecto podemos acudir al caso de la obra de Fabian Cháirez, *La Revolución* (2014), que fue presentada en 2019 junto con otros 140 cuadros más en el marco de la exposición *Emiliano: Zapata después de Zapata*, en el Museo del Palacio de Bellas Artes. La Secretaría de Cultura usó la imagen de esta obra dentro de la publicidad que anunciaba la exposición, causando un enorme disgusto en cierta parte de la sociedad. Lo anterior escaló hasta un punto tal, que familiares de Emiliano Zapata tomaron acciones legales contra Fabián Cháirez y contra el museo por feminizar y, en su consideración, ofender la imagen de Emiliano Zapata.<sup>210</sup> Esta polémica se viralizó internacionalmente, no solo afectando la seguridad y privacidad de Cháirez, sino también impactando en su trayectoria artística y, por ende, en la valuación de sus obras.

A Cháirez, pintor chiapaneco que llegó a la Ciudad de México en busca de oportunidades, le interesa la exploración y presentación de la anatomía masculina, en



<sup>210</sup> “Fabián Cháirez, el artista que pintó a Zapata feminizado”, El Universal, el 10 de diciembre de 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/fabian-chairez-el-artista-que-pinto-zapata-feminizado>.

especial los cuerpos que se alejan de los arquetipos e ideales de masculinidad mexicana.<sup>211</sup> Al inicio de su carrera en la Ciudad, hacía comisiones, organizaba desfiles de moda, no estaba registrado ante el SAT y aceptaba pagos en efectivo. Con el tiempo y a costa de abusos, fue aprendiendo que debía pedir el 60% del pago por adelantado y contra entrega el resto. Debido a la temática de sus obras, los lugares que buscaban su trabajo solían ser antros LGBTQ o espacios públicos como las calles de Tepito, en donde hizo murales e intervenciones por cantidades que rondaban los \$20,000.00.<sup>212</sup>

Después del escándalo mediático, las obras— de Cháirez ha sido adquirida por colecciones en Londres, Bruselas y Barcelona. Asimismo, el 19 de junio de 2021 presentó su exposición individual *Other Colors*, en la Galería Mexican Arts Society en Londres, Inglaterra, como parte de su gira por Europa.<sup>213</sup> Las personas no entienden el valor de una obra hasta que se vuelve mainstream, me dice Cháirez, evadiendo mi pregunta respecto al aumento del valor de sus obras gracias a la viralización de un problema que no fue menor.

Los precios de las obras de Cháirez son confidenciales debido a que después de todas las amenazas y atención mediática que tuvo a raíz de la polémica zapatista, teme por su seguridad y la de su familia. Sin embargo, declaró dentro de nuestra plática que, en la más reciente reventa de *La Revolución*, el precio rondó los \$50 mil dólares; siendo que, de acuerdo con lo comentado por el propio artista, esta obra la vendió en un primer momento por \$2,000.00 pesos.<sup>214</sup>

Normalmente, la mayoría de los artistas hace la venta de sus primeras obras de manera informal y transaccional, por lo que pactar un porcentaje de reventa y un mecanismo de cobro, en caso de ser necesario, no es posible. De acuerdo con la ley, este porcentaje es irrenunciable, por lo que, en caso de no ser pactado, sigue siendo válido. Sin embargo, las fracciones del artículo 92 bis antes citado establecen:

- I.- La mencionada participación de los autores será fijada por el Instituto en los términos del **Artículo 212 de la Ley**.
- II.- El derecho establecido en este Artículo es **irrenunciable**, se transmitirá únicamente por sucesión mortis causa y se extinguirá transcurridos cien años a partir de la muerte o de la declaración de fallecimiento del autor

---

<sup>211</sup> “Fabián Cháirez, el artista que pintó a Zapata feminizado”, *op. cit.*

<sup>212</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, realizada por Tamara Gayol el 6 de mayo del 2021.

<sup>213</sup> Carlos Paul, “La Jornada - Cháirez lleva a Londres su arte andrógino”, consultado el 24 de octubre de 2021, <https://www.jornada.com.mx>.

<sup>214</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, *op. cit.*



III.- Los subastadores, titulares de establecimientos mercantiles, o agentes mercantiles que hayan intervenido en la reventa **deberán notificarla a la sociedad de gestión colectiva correspondiente o, en su caso, al autor o sus derecho-habientes, en el plazo de dos meses**, y facilitarán la documentación necesaria para la práctica de la correspondiente liquidación. Asimismo, cuando actúen por cuenta o encargo del vendedor, responderán solidariamente con éste del pago del derecho, a cuyo efecto retendrán del precio la participación que proceda. En todo caso, se considerarán depositarios del importe de dicha participación.<sup>215</sup>

Si bien estas fracciones parecen cubrir de forma amplia la manera en la que este porcentaje será fijado y cobrado, presentan un problema que impide que el artista tenga la plena capacidad de recibir un ingreso estable proveniente de su obra. En la fracción I se menciona que el porcentaje de participación será fijado de acuerdo con los términos del artículo 212, de la misma ley, el cual, a su vez establece:

Artículo 212.- Las tarifas para el pago de regalías serán propuestas por el Instituto a solicitud expresa de **las sociedades de gestión colectiva** o de los usuarios respectivos.<sup>216</sup>

En México solo hay una sociedad de gestión colectiva dirigida a las artes visuales, la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas, S.G.C. de I.P. (“SOMAAP”), que agrupa a más de 10 mil artistas.<sup>217</sup> Ninguno de los artistas entrevistados para la presente investigación es miembro de la SOMAAP. Esto se debe, entre otras cosas, a los altos porcentajes que esta sociedad cobra, así como la falta de relevancia que los artistas consideran tiene este tipo de sociedades. De acuerdo con Bremermann, al momento de acudir ante el INDAUTOR en representación de artistas que no son parte de la SOMAAP, para cobrar este porcentaje, el proceso suele ser muy largo y complejo debido a la falta de claridad respecto a la instrumentalización que conlleva este “derecho”.<sup>218</sup> El resultado de lo anterior es que todo lo relacionado con este artículo deba ser acordado en cada compraventa y cobrado por cada artista en lo individual. En el caso de Cháirez, por ejemplo, al momento en que su obra se revendió, sí obtuvo un porcentaje de esta transacción debido a un acuerdo al que llegó con el vendedor a partir del consejo de un amigo suyo, que es abogado.<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, Ley Federal del Derecho de Autor, p. 16.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>217</sup> Sociedad fomenta la piratería, “Sociedad fomenta la piratería”, Reporte Índigo, consultado el 25 de octubre de 2021, <https://www.reporteindigo.com/indigonomics/sociedad-fomenta-la-pirateria/>.

<sup>218</sup> Plática con Alberto Bremermann, *op. cit.*

<sup>219</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, *op. cit.*

Desde la mirada de años de experiencia llevando temas de propiedad intelectual y derechos de autor a nivel internacional, Bremermann identifica un par de cambios que podrían beneficiar a la estructura que regula el capital cognitivo del campo del arte, y que se enunciarán a continuación más no se abarcarán a profundidad. El primero es que el INDAUTOR tenga una naturaleza desconcentrada similar a la del IMPI, esto con el fin de que su administración sea independiente y pueda acceder de forma privada a recursos que le permitan digitalizarse. Actualmente cualquiera que quiera registrar una obra, debe hacerlo ante las oficinas de la Ciudad de México, a diferencia del IMPI, que tiene una plataforma que democratiza este trámite. En segundo lugar, como se comentó anteriormente, generar una cultura del litigio dentro de los temas artísticos, debido a que es importante para visibilizar las necesidades, conflictos y soluciones a las que se enfrenta el campo artístico. Esta se puede alcanzar independientemente de que las partes lleguen a un acuerdo monetario, debido a que el conflicto puede ser abordado desde la teoría y crear precedentes que permitan dar cuenta de las dinámicas existentes y recurrentes respecto al mercado de arte.

Retomando lo analizado dentro de este capítulo, la obra es regulada como una mercancía que puede ser apropiada y acumulada de manera física pero también en términos autoría. De esta apropiación y acumulación es que se realiza la conversión de capital cultural (de acuerdo con Bourdieu capital cultural, de acuerdo con Fumagalli capital cognitivo) a capital económico. Por ello, consideramos la posibilidad de incluir la dialéctica del mercado del arte dentro de las lógicas marxistas, en donde el productor de capital es un trabajador (tomamos en cuenta el modo en que, en el capitalismo cognitivo, el artista puede ser considerado trabajador) y las estructuras de comercialización de capital aportan características al *habitus* del artista muy similares a aquellas que integran el del post-obrero. Lo anterior nos permite plantear lo siguiente: si hay acumulación, entonces existe una labor que debe de ser compensada, pero, al no ser reconocido el artista visual como un trabajador, no se toma en cuenta la plusvalía que se genera a partir de su trabajo inmaterial. Esto provoca que sea más vulnerable y refuerza las dinámicas precarizantes. En otras palabras, pagar una obra de arte en un solo y primer momento precariza la labor del artista e incentiva dinámicas individuales y desarticulantes.

En consecuencia, de lo anterior, podemos detectar dos retos para la legislación respecto al quehacer artístico –que en realidad son retos propios del capitalismo cognitivo–

el fenómeno de la multitud y la valuación a partir del trabajo inmaterial. El primero se materializa en una desarticulación y desinstitucionalización del campo del arte que, desde la primera reconfiguración del campo del arte mexicano en los 90, parece venir ocurriendo. Desde entonces, hasta nuestra contemporaneidad rodeada por la *web* 3.0, los intentos de autogestión impulsados por una precarización sistematizada y normalizada, más que generar frentes sólidos ante el Estado y la legislación, han alimentado la individualidad y la disgregación de forma paradójica, debido a que es esta misma la que deviene en autogestión como forma de resistencia.

El segundo reto para la legislación se materializa mediante mecanismos legales poco certeros y accesibles que le permitan al artista proteger y hacer valer su capital cognitivo dentro de un mercado especulativo y desregulado. Igualmente, hemos podido puntualizar que, pese a que la obra es comerciada como una mercancía, su mercado no es regulado como el financiero, impactando en la posibilidad que tiene dicho mercado de ser eficiente.

## 2. Mecanismos de autogestión digital ¿Una resistencia ante la precarización laboral?

Iniciamos esta investigación con dos ejes problemáticos: El primero es que el artista quiere y necesita tener los derechos de cualquier trabajador, sin la claridad de si para lograr esto debe pugnar por ser reconocido como trabajador por el Estado (con todas las obligaciones que ello implicaría) o implementar estructuras y mecanismos que, desde la autogestión, profesionalicen su tan particular papel dentro del campo cultural. En consecuencia, ante esta incógnita, el artista replica estructuras precarizantes y exige, sin mucha claridad, condiciones dignas al Estado. En segundo lugar, la estructura tanto legal como económica contemporánea no cuenta con la eficiencia suficiente para asegurar estructura y recursos de profesionalización ante el papel que el artista ocupa en el entramado cultural.

Con esto en mente profundizamos en el contexto sociopolítico mexicano respecto a la profesionalización y en la posibilidad de considerar la práctica artística a partir de un marco teórico bioeconómico. Ahora, buscamos aterrizar lo anterior frente a la realidad actual de la labor artística y las dinámicas más inmediatas que exigen acción desde la practicidad impulsada por una generalizada precariedad.

Para ello circunscribimos el marco temporal de esta investigación al periodo 2015-2021 pese a que, como hemos visto anteriormente, las dimensiones de la precariedad exceden la situación coyuntural que abordaremos, debido a que provienen de fallas estructurales fundacionales. Insertaremos en la conversación un tercer elemento; la digitalidad; clave para continuar con el rastreo de posibilidades de profesionalización que inevitablemente provocan una reestructuración del campo del arte. Más específicamente, la manera en la que esta digitalidad impactó en las dinámicas autogestivas y de integración en el mercado.

Ante la incapacidad estatal de asegurar mecanismos eficientes de autogestión y una realidad que es trastocada por una precariedad subjetiva, existencial y, por lo tanto, generalizada,<sup>220</sup> el artista posee un *habitus* que se confirma similar al del post obrero, y que lo lleva a actuar de formas contingentes, informales, autogestivas, digitales y de cooperación. Con base en lo anterior y a partir de entrevistas realizadas a artistas mexicanos, damos cuenta de que muchas, si no es que todas sus dinámicas encuentran salida mediante redes sociales, en particular Facebook e Instagram; cuestión que parece representar una mayor posibilidad

---

<sup>220</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 275.

de independencia económica, pero al ser accionada desde un *habitus* precarizado y en un campo del arte precarizante, en realidad no representa un cambio significativo, sino una simple reconfiguración y ampliación del campo.

Estas entrevistas fueron realizadas de forma semiestructurada, con un guión temático que permitió profundizar en la trayectoria artística de 27 artistas visuales mexicanos, deteniéndonos en momentos específicos que problematizan los postulados teóricos trabajados en los dos capítulos anteriores. Asimismo, a partir de la historia oral, pudimos darle profundidad al recorrido realizado por el contexto sociopolítico de México en materia de profesionalización cultural y a la mirada bioeconómica del mercado del arte, confirmando que existe un elemento en el que converge casi la totalidad de los entrevistados: las redes sociales de contenido audiovisual (en particular Instagram y Facebook) como herramienta de autogestión.

Para ello, dividimos el presente capítulo en dos. En primer lugar, delinearemos el marco teórico que sustenta la participación que tienen las redes sociales de contenido audiovisual dentro del campo del arte y profundizaremos en conceptos clave que permitan sostener y comprender el desarrollo del campo artístico dentro de la Web 3.0. En segundo lugar, revisaremos el contexto que aceleró el diálogo entre las dinámicas presenciales y las dinámicas digitales, es decir, la mudanza casi obligatoria de gran parte de las expresiones culturales a la virtualidad ante el confinamiento causado por el Sars Cov-2. Es importante puntualizar que gran parte de este contexto estará enfocado en la crisis pandémica y los cuestionamientos que surgieron respecto al evidente estado crítico de la cultura a partir de este acontecimiento mundial.

### **3.1. Introducción a la Web 3.0 y los estudios algorítmicos**

Introducir a la conversación el elemento digital no es casual ni tendencioso, sino parte necesaria del estudio de los procesos de profesionalización artística a nivel mundial si pretendemos mirar estos desde las herramientas disponibles en la actualidad. Hay que reconocer el papel que las relaciones –tanto comunicativas como comerciales– dentro de plataformas con esta naturaleza han ido tomando en el entramado cultural hasta hacerse parte indispensable de muchas de las trayectorias artísticas contemporáneas.

Pero la aparición y orgánica implementación de nuevos medios de producción dentro del campo del arte no comienza en la virtualidad. Podemos rastrear dos principales cuestionamientos relacionados con nuevos medios de comunicación y producción desde el siglo XIX: por un lado, la teoría determinista, que usaremos de base para implementar el elemento digital dentro de la presente investigación. Al considerar el determinismo de Karl Marx, para el que la economía es la huella en el plano de una casa, mientras que las relaciones sociales (que desembocan en arte y cultura) representan las paredes y estructuras construidas bajo el condicionamiento del plano (la economía)<sup>221</sup> y seguirlo hasta la reinterpretación de McLuhan del materialismo dialéctico. En ella, encontramos un reencauzamiento de la discusión a hacia lo cultural, mediante el postulado de “el medio es el mensaje”<sup>222</sup> que condensa el papel del medio como un sistema autónomo y autorregulado que funciona sobre la huella de un plano económico. La posibilidad de plantear este reencauzamiento, parece ser el inicio de una *nueva* dinámica entre el productor y el consumidor en la que no solamente se hace una transacción económica, sino que existe un intercambio creativo de dos vías en donde el artista consume también contenido del espectador y la audiencia es heterogénea, mucho más amplia que en épocas anteriores; incentivados por dinámicas de intermediación, ambos sujetos presentan un papel activo dirigido por una economía global.

Por otro lado, en 1955, se detectó una incipiente tendencia en las masas hacia la iconografía por encima de la ideología –la imagen sobre el texto–, misma que llevó a Stuart Hall, años después, a considerar que mirar correspondía entonces a una práctica cultural<sup>223</sup>. Mirar y ser mirado –a través de diferentes medios– desembocaba en la construcción y producción de significado.<sup>224</sup>

Estas dos cuestiones son importantes debido a que permiten insertar al arte de forma orgánica dentro de las redes sociales y comprender la creación a partir de esta misma

---

<sup>221</sup> Chris Bilton, *Towards Cultural Democracy: Contradiction and crisis in British and U.S. Cultural Policy 1970-1990* (Warwick: University of Warwick, 1997), <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.263656>.

<sup>222</sup> Marshall McLuhan, *Understanding the Media: Extensions of the man*, Edición Reprint (24 octubre 1994) (Londres: The MIT Press, 1964).

<sup>223</sup> Jessica Evans y Stuart Hall, “¿Qué es la cultura visual?”, en *Cuadernos de teoría y crítica #2 El giro visual de la teoría*, ed. Raúl Rodríguez Freire, trad. Rodrigo Zamorano (Daserna: Valparaíso, s/f).

<sup>224</sup> Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*, 1a ed. (Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores, 2003), <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2F antroporecursos.files.wordpress.com%2F2009%2F03%2Fhall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf&cflen=15616124&chunk=true>.

digitalidad. Un nuevo medio de producción y consumo inevitablemente exige una reconfiguración de todo aquello que trastoca (cultura, economía, comunicación y claro, arte) y, por lo tanto, resulta necesario considerar el impacto que las redes sociales tienen como un elemento más dentro del campo del arte, específicamente articulando un mercado digital del arte y un *nuevo* espacio de legitimación.

Al hablar de plataformas con contenido preponderantemente audiovisual, se presenta un diálogo iconográfico que, trascendiendo las imposibilidades físicas, tiene la posibilidad, a través de la intermediación, de retomar el idealismo cultural que creía en el arte como catalizador del cambio social. Esta última idea, la del arte como catalizador social, venía de finales del siglo XIX y principios del XX, con la instauración de políticas públicas que impulsaron una *democratización cultural*, y se retomó en 1970 para plantear la posibilidad de una *democracia cultural* (que no es lo mismo que la *democratización cultural*, explicaremos las diferencias en breve). Así podemos contextualizar aquel impulso de conexión social que precedió a la Declaración de Independencia del *ciberespacio*<sup>225</sup> y el cambio de siglo. Es en este momento que las nuevas expectativas de lo que significaría la conectividad digital impulsaron múltiples propuestas terminológicas que repensaron la democracia a la luz de la nueva cibermodernidad: *democracia legalista* de Van Dijk o *ciberdemocracia* de Martin Hagen, por ejemplo.<sup>226</sup> Términos, que, si bien no son empleables dentro de la investigación, si tendieron una línea importante respecto a las dinámicas de interacción de la sociedad en la Web.

Con lo que respecta a la diferencia entre *democracia cultural* y *democratización cultural*, Caride Gómez (2005) afirma que la democratización cultural concibe a los ciudadanos como consumidores de una cultura masificada, mientras la democracia cultural los considera creadores-productores de una cultura singularizada. Es decir, mientras el objetivo estratégico de la democratización es el acceso a la cultura, para la democracia lo es

---

<sup>225</sup> John Perry Barlow, "Declaración de Independencia del Ciberespacio" (Davos, Suiza, 8 de febrero de 1996).

<sup>226</sup> Vid. Macarena Cuenca Amigo, "Democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales", <http://quadernsanimacio.net>, n.º 9 (2014); Chris Bilton, *Towards Cultural Democracy: Contradiction and crisis in British and U.S. Cultural Policy 1970-1990*; David Caldevilla Domínguez, "Democracia 2.0: La política se introduce en las redes sociales", *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 3, núm. 2 (2010): 31-48, <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909220031A>.

la participación cultural.<sup>227</sup> De lo anterior rescatamos el carácter horizontal que deja ver la democracia cultural, debido a que es esta dinámica dual de productor-consumidor la que se adopta en internet: un modelo que puede proporcionar una organización descentralizada y sin jerarquías.<sup>228</sup>

Es de esta dinámica participativa y horizontal que se sostienen los argumentos que defienden las redes sociales como un mecanismo que posibilita la democracia cultural y posibilita a sus usuarios a tener dinámicas que distan mucho de lo que el campo del arte conocía hasta el momento. Para poder asimilar la importancia de la virtualidad hoy en día es importante comprender sus posibilidades y limitaciones.

En primer lugar, este nuevo espacio de interacción cultural volvió evidente la necesidad de renombrar los papeles desempeñados en ella. Al hablar de una relación horizontal y reciproca, pareciera pertinente implementar alguno de los conceptos surgidos en el siglo pasado, como *lectoautor* (1996),<sup>229</sup> *prosumidor*<sup>230</sup> o *emirec*,<sup>231</sup> sin embargo, el simple hecho de haber sido acuñados con anterioridad a la Web 2.0,<sup>232</sup> limita sus alcances. Por lo anterior, consideramos necesario un nuevo concepto para hablar específicamente de las dinámicas entre creadores y públicos dentro de la Web 3.0. y para ello proponemos *espectacreador*, debido a las características duales de la actividad artística (comercial y comunicativa). Lo anterior sin pasar por alto que en caso de tener que suscribir algún concepto general, sería al término *emirec*, ya que es una actividad comunicativa y, de acuerdo con Aparici y García-Marín, horizontal<sup>233</sup>; mientras que *prosumidor* está ligado a una actividad económica y, por lo tanto, vertical.

Hacemos hincapié en las etapas de la Web debido a la evolución que la misma ha tenido y que impacta directamente en las relaciones sostenidas en la virtualidad. Lo que en su momento inició como la Web 1.0, es decir, un internet inmaduro donde los usuarios se

---

<sup>227</sup> Macarena Cuenca Amigo, *op. cit.*, p. 6.

<sup>228</sup> Matizaremos estas dinámicas en breve.

<sup>229</sup> Isidro Montero, "Narrativa Hipermedia y Treansmedia", en *Creatividad y discursos hipermedia*, de (co.), Verónica Perales Blanco (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), p. 21.

<sup>230</sup> Alvin Toffler, *La tercera ola* (Estados Unidos de América: Bantam books, 1979).

<sup>231</sup> Jean Cloutier, *L'Ère d'Emerec (la Communication audio-scripto-visuelle à l'heure des self-média)* (Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1973).

<sup>232</sup> Concepto que se desarrollará en breve.

<sup>233</sup> Roberto Aparici y David García-Marín, "Prosumidores y emirecs: Análisis de dos teorías enfrentadas", *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación* 26, núm. 55 (2018): 77, <https://doi.org/10.3916/C55-2018-07>.



limitaban a navegar pasivamente en la red, dio paso a la llamada Web 2.0,<sup>234</sup> una versión que proponía un entorno participativo.<sup>235</sup> No fue sino hasta que se dieron ciertos avances en la tecnología que surgió la Web 3.0 o “Web semántica” la cual, a diferencia de la 2.0 gestionada por el propio usuario, es gestionada por interfases de codificación semántica que personalizan la experiencia en la red con base en nuestro perfil de consumo.<sup>236</sup> A partir del carácter participativo (es decir la Web 2.0) múltiples autores comenzaron a cuestionar si en realidad se podía hablar de libertad de consumo; con la Web 3.0, la pregunta se hace más relevante y difícil de responder ya que, si existen interfases de personalización, existe un intermediario algorítmico y, por lo tanto, no hay mucho margen para nuevos descubrimientos.

Desde los estudios culturales parecía existir una reserva ante la distancia que existe entre lo digital y lo físico. Sin embargo, desde finales del siglo pasado, se ha argumentado la innegable integración entre las relaciones digitales y lo que algunos siguen llamando “la realidad”. Un esfuerzo clave de esta temprana discusión fue el de Albert Benchor, quien comenzó a atender la difuminación de la realidad con la digitalidad a partir de la sociología web. Mas recientemente tenemos a Robert Shiftman y sus estudios sobre la significación cultural de los memes, y la cultura participativa. Es decir, estamos frente a una nueva área de investigación, con múltiples aristas y grises.

### *3.1.1. Instagram y Facebook a la luz de los estudios algorítmicos de Ignacio Siles*

La relación entre cultura y digitalización se crea a partir de los estudios algorítmicos. Sin intención de profundizar mucho en esta rama de la especialización digital, nos interesa rescatar un par de postulados que facilitan la comprensión de la relación entre los usuarios de plataformas digitales y los algoritmos de estas; el interés principal radica en desmitificar

---

<sup>234</sup> Acuñada en el 2004 por Tim O'Reilly para referirse a una nueva generación de conocimiento colectivo. Tim O'Reilly, «Qué es Web 2.0. Patrones del Diseño y Modelos del Negocio para la Siguiete Generación del Software», Boletín de la Sociedad de la Información, 2004, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Ffiles.malaveleonor.webnode.es%2F200000008-76c5077bf6%2FQU%25C3%2589%2520ES%2520WEB%25202.0.%2520PATRONES%2520DEL%2520DI

SE%25C3%2591O%2520Y%2520MODELOS%2520DEL%2520NEGOCIO.pdf&clen=115197&chunk=true

<sup>235</sup> David Caldevilla Domínguez, “Democracia 2.0: La política se introduce en las redes sociales”, 33.

<sup>236</sup> Inés Küster Boluda y Asunción Hernández Fernández, «De la Web 2.0 a la Web 3.0: antecedentes y consecuencias de la actitud e intención de uso de las redes sociales en la web semántica», *Universia Business Review*, n.º 37 (2013): 106.

la pérdida de libre albedrío dentro de estas plataformas, evidenciando la existencia de lo que Ignacio Siles llama una *domesticación mutua*.<sup>237</sup>

Siles retomó el concepto de domesticación de Roger Silverstone, quien lo define como la capacidad de un grupo social de apropiarse de artefactos tecnológicos y usarlos a su conveniencia, dentro de su cultura, dejando en claro que las tecnologías digitales no solo son objetos culturales en sí mismos, sino que dinamizan la cultura a través de ellos.<sup>238</sup> Es esta amplitud del concepto domesticación la que Siles aplica dentro de su caso de estudio particular: Netflix. Si bien, esta plataforma no se adapta a las producciones de artistas visuales (en quienes se enfocan los planteamientos), sí muestra la capacidad que los usuarios tienen de alimentar o no códigos específicos que derivarán en contenido determinado. A esta capacidad de los usuarios Ignacio Siles le llama libertad digital, y la sostiene sobre cinco pilares que trataremos de encuadrar en dos redes sociales con contenido preponderantemente audiovisual, con el fin de acercar más este análisis a nuestro caso de estudio: Instagram y Facebook. La razón de elegir estas dos redes sociales es que, a lo largo de las entrevistas realizadas, el 87% de los artistas entrevistados puntualizaron que su trayectoria inició, mejoró o se sostiene gracias a la exposición de su trabajo en estas dos plataformas. De ahí el interés de analizar la relación de los usuarios con los algoritmos de Instagram y Facebook.

La primera base es la *personalización*,<sup>239</sup> es decir, la relación de comunicación del usuario con la aplicación que interpela. Esto puede materializarse en forma de contenido recomendado, carpetas para archivar contenido preferido o el seguimiento de las tendencias más constantes en el consumo. En ambas plataformas (Instagram y Facebook) podemos encontrar estas dinámicas de personalización al momento de que la plataforma nos recomienda contenido similar al que consumimos y, mediante nuestros contactos, interacciones y búsquedas, nos arroja cuentas que podrían gustarnos. Claro que esta personalización es manipulable mediante posicionamiento pagado, pero nos da la oportunidad de llegar a contenido al que de otra manera no hubiéramos podido llegar.

---

<sup>237</sup> Ignacio Siles *et al.*, «The Mutual Domestication of Users and Algorithmic Recommendations on Netflix», *Communication, Culture & Critique*, 2019, 499-518, <https://doi.org/doi:10.1093/ccc/tcz025>, *passim*.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>239</sup> Ignacio Siles *op. cit.*, p. 5.

La segunda base es la *integración*,<sup>240</sup> que refiere a la forma en la que el algoritmo se “alimenta” de la actividad cultural del usuario, una característica importante de esta base es que revela una naturaleza no autónoma, es decir que no se acciona sin la actividad constante del usuario. Esta actividad suele presentarse en forma de la tercera base: los *rituales*.<sup>241</sup> El uso de estas plataformas suele ser de forma periódica debido a que existen muchos canales de interacción, y es la práctica, es decir la inversión constante de tiempo, lo que permite al algoritmo comprender no solo horarios de actividad, sino la poca o mucha disposición a los cambios o la curiosidad frente a nuevos contenidos.

Después, el texto de Siles habla de la *conversión*,<sup>242</sup> es decir la decisión intencional de hacer público lo privado. Generar contenido de forma autónoma, con el fin de participar en la vida pública difuminando, según explica Silverstone y después Siles, lo público, el yo y la tecnología. La conversión permite al usuario construirse una identidad y establecer comunicación con otros a partir de ella, posicionando al algoritmo de forma orgánica en las relaciones, como una extensión de sí mismos. Es así como tanto Instagram como Facebook permiten la personalización de los perfiles, a través de fotografías, texto, marcas públicas de número de seguidores y nombres de personas en común con demás usuarios, entre muchas más herramientas. Estas plataformas no solo permiten decir, sino que presentan opciones para externalizar el *ser* o, incluso, construir una identidad distinta.

Por último, tenemos la *resistencia*.<sup>243</sup> La capacidad del usuario de reconocer sesgos algorítmicos y resistirlos a partir de una búsqueda específica de identidad e individualidad. A nuestro parecer, esta es una de las más importantes bases de la teoría de la domesticación mutua ya que no solo habla de un sujeto autónomo, sino también de una naturaleza domesticadora que se impone a algoritmos domesticadores. Es aquí en donde la domesticación mutua se presenta como una verdadera posibilidad. De acuerdo con el estudio realizado por Siles, los usuarios suelen tener una constante curiosidad por comprender cómo funcionan las plataformas; esta curiosidad se hace consciente al momento de recibir recomendaciones o muy obvias o disímiles o, incluso, muy atinadas de contenido y contrastar lo presentado por el algoritmo con sus personalidades o aspiraciones. En el caso de Netflix

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 13.

(plataforma en la que se basa el estudio) los contenidos son presentados por la misma compañía Netflix, pero también por otras producciones (se critica a la plataforma por representar un imperialismo cultural),<sup>244</sup> librándose una batalla por acaparar al espectador. En el caso de Instagram y Facebook se hace evidente que no hablamos de un solo creador, pero sí de la misma necesidad por acaparar las conversaciones. De igual manera, pese a que las dinámicas dentro de las redes sociales que nos interesan son hasta cierto punto más horizontales, no pierden la capacidad de provocar en los usuarios una respuesta de resistencia ante ciertas recomendaciones del algoritmo.

Ante lo anterior podemos afirmar que tanto Facebook como Instagram parecen regirse por características algorítmicas que derivan en una dinámica de domesticación mutua con el usuario, misma que existe a partir del ejercicio de cierta libertad digital. Siendo así, toda relación que se enmarque en estas plataformas –si bien es intermediada por un tercero (el desarrollador del algoritmo)– permite que cada usuario utilice sus perfiles de la manera en la que le facilite y convenga, convirtiendo a las redes sociales en verdaderas plataformas de interacción propicias para facilitar dinámicas tanto comerciales como sociales y, por lo tanto, un posible mecanismo de autogestión eficiente.

Hoy en día, el artista tiene la capacidad de, sin intermediarios, mostrar su obra en Instagram o Facebook y venderla a aquellos que, por interés propio o recomendación algorítmica, lo sigan. Esto sigue las lógicas y aspiraciones de los espacios alternativos de los 90, en donde se buscaban otras posibilidades de relación entre artistas y compradores sin que los últimos tuvieran que pagar por los servicios de la galería.

Hablando desde la domesticación mutua, podemos considerar a la viralización como un fenómeno legítimo producido desde un impulso humano más allá de modelos, mecanismos o dinámicas establecidas desde la meritocracia artística o incluso académica. Cuestión que ejemplifica lo postulado por Geert Lovink, respecto a que las prácticas sociales actuales surgen fuera de los muros de las instituciones, llevando todo lo que suceda en la red a tener consecuencias reales.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>245</sup> Pese a que Lovink relega el actuar institucional a un papel secundario, nosotros consideramos que simplemente se convierte en uno más de los muchos otros agentes en una dinámica artística compleja pero ahora un poco más horizontal. Geert Lovink, *Fibra oscura: rastreando la cultura crítica de internet* (Tecnos, 2004) apud Juan Diego Parra Valencia, «Virtualidad: persistencias e insistencias de un nuevo viejo problema», *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n.º 25 (febrero de 2016) *passim*.

Si bien por el simple hecho de hablar de digitalidad podemos referirnos a un fenómeno que se presenta de forma global, pareciera que la falta de regulación mexicana hace posible que las dinámicas digitales tomen un papel de auténtica resistencia en forma de pactos y lenguajes sociales ajenos a los mecanismos de legitimación convencionales. Este fenómeno lo han reconocido también Agustina Dolcemáscolo y Victoria Rusconi, al reportar que actores de distintos países afirman que:

[países periféricos en términos de desarrollo económico] podrían ofrecer, potencialmente, prefiguraciones de formas de organización postcapitalistas, libres de las relaciones asimétricas de poder características de los dispositivos colaborativos occidentales.<sup>246</sup>

Si bien los autores refieren a la posibilidad de una plataformización de la cultura, hacen referencia a que mediante esta digitalización se hace potencial la liberación de las relaciones asimétricas de poder. Cuestión que se potencia cuando sucede en países periféricos con sistemas de regulación en común, de acuerdo con lo citado. Ante esto resultaría interesante continuar por esta línea un estudio que analice los paralelismos respecto a distintas formas de organización post capitalista en el campo del arte.

### *3.1.2. Las redes sociales como un mecanismo de legitimación alterno*

Sumando la digitalidad, con todo lo que esta conlleva (democracia cultural, domesticación mutua y libertad digital), a nuestra conversación, hay otros conceptos que se hacen visibles. Bajo el entendido de que los usuarios de plataformas suelen apersonarse ante el mundo físico mediante la digitalidad, se podría hablar de un campo extendido de sociabilidad y del lenguaje, pese a las claras limitaciones sectoriales que, no hay que olvidar, son aún más profundas en el mundo físico. Las redes sociales, no solamente sirven como un espacio de consumo y producción, sino también de verdadera comunicación, denuncia y acción que inicia en la virtualidad y repercute de distintas maneras en el mundo físico. Esta interacción entre lo digital y lo físico ha sido tan contundente e intrincada que existen ya estudios respecto a una política 2.0, un mercado bursátil abierto y legislaciones que intentan hacerle frente a las nuevas configuraciones sociales y comerciales.

---

<sup>246</sup> Agustina Dolcemáscolo y Victoria Rusconi, “La plataformización de la cultura. Reseña de Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization, editado por Vincent Rouzé (2019)”, *Revista Hipertextos* 9, núm. 15 (2021): 183–94, <https://doi.org/10.24215/23143924e034>.

Hoy en día un mayor número de personas puede exhibir problemáticas no representadas en la agenda pública y manifestar sus opiniones de manera libre,<sup>247</sup> lo cual da pie a una comunicación bidireccional entre *emirecs*. Dentro de los principios de la política 2.0, que se vinculan con lo estipulado por O'Really al acuñar el término, la Web 2.0 permite el tipo de diálogo que la democracia representativa no lograba generar en lo presencial, redefiniendo así la colectividad y los movimientos realizados por esta.

### Línea Temporal: Principales movimientos sociales organizados a través de las redes sociales<sup>248</sup>



Lo anterior, si bien deja ver una apertura de comunicación y efervescencia política, para fines de la presente investigación resulta útil al ilustrar cómo, pese a las diferencias económicas que se mantienen en el presente,<sup>249</sup> las redes sociales comienzan a incentivar un diálogo, una relación horizontal donde el peso social contrarresta en cierta medida los mecanismos legitimadores de la palabra y, en nuestro caso, como se mostrará a continuación, del arte. Cuando analizamos que los alcances del mercado del arte dentro del capitalismo cognitivo,<sup>250</sup> desde los movimientos de ruptura y creación de espacios alternativos, se extienden a todo lugar donde se pudiera generar un campo de comunicación y negociación común, se esclarece la potencialidad de la digitalidad dentro del campo del arte. Si, como hemos venido hilando, las redes sociales son plataformas que permiten un desenvolvimiento (con *domesticación mutua*) de los usuarios dentro de un espacio común sin intermediarios institucionales,

<sup>247</sup> Dirección de Partidos Políticos, “El impacto de las redes sociales en la democracia”, *Agenda Mexiquense* (blog), 19 de enero de 2020, <http://agendamexiquense.com.mx/impacto-las-redes-sociales-en-la-democracia/>.

<sup>248</sup> Rodrigo Esteban Corrales Mejía, “Impacto de las redes sociales sobre la participación ciudadana en procesos electorales y la democracia. El caso de Costa Rica\*”, *Crítica y Emancipación* VIII, núm. 15 (s/f): 315–77 con actualización propia hasta el 2017.

<sup>249</sup> Vid. *infra* cap 3.1.3, p. 87.

<sup>250</sup> Vid. *Infra* cap. 2.2, p. 73.

entonces podemos considerar que todo lo que suceda en ellas da pie a prácticas comerciales reales que impactan en la trayectoria y profesionalización del artista.

Al desmitificar el papel de estos nuevos puntos de encuentro podemos encontrar intactas las principales dinámicas tan propias del campo del arte (subastas, coleccionismo, patrimonio cultural, becas, bienales), ya que, de acuerdo con Habermas, el cambio social no se determina por la aparición de un medio de producción nuevo, sino del contexto en el que es usado.<sup>251</sup> Esto es que, al hablar de una posible segunda reconfiguración del campo del arte, no nos referimos a aquel campo que ahora se enfrenta con la Web 3.0, sino a una construcción paralela a partir del uso que los artistas y trabajadores de la cultura le estén dando, siendo este segundo espacio el que repercute en determinadas cuestiones del campo original (previo a la Web 3.0). Es decir, si bien las redes sociales abren la puerta a relaciones más horizontales, son utilizadas bajo las mismas dinámicas sociales que producen cultura de masas,<sup>252</sup> fetichización y, claro, legitimación, aunque ahora no necesariamente a través de instituciones fijas, sino de visibilidad dentro de la misma red. Un ejemplo muy claro que desarrollaremos más adelante es la manera en la que distintas instituciones no supieron o pudieron sacar provecho de la virtualidad al momento del confinamiento causado por la pandemia del Cov-2. Así, mientras artistas, colectivos y espacios independientes solo ajustaron la manera de captar más públicos de forma orgánica, las visitas virtuales, charlas y demás dinámicas organizadas por Museos de talla internacional estaban teniendo una participación muy baja pese a sus grandes esfuerzos administrativos.

Sería equivocado asumir que, pese a la implementación de las redes sociales, las dinámicas que se desarrollan dentro del campo del arte no cambian, sin embargo, tampoco podemos defender que todo el sistema se reconfigura a partir de este intermediario algorítmico. Lo que buscamos es tomar este nuevo sujeto: el espectacreador, como una nueva posibilidad no solo de autogestión, sino también de convergencia un poco más horizontal que pueda propiciar la creación de estructuras reticulares de colaboración que resistan –hasta cierto punto– la precariedad, problematizando sus posibles alcances.

---

<sup>251</sup> Thomas Wischmeyer, “Making Social Media an Instrument of Democracy”, *European Law Journal* 25, núm. 2 (2019): 169–81, <https://doi.org/10.1111/eulj.12312>.

<sup>252</sup> Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, *passim*.

Pese a que, cuidadosamente reconocemos que esta resistencia solo funciona hasta cierto punto y a partir de microcélulas de colaboración,<sup>253</sup> consideramos que este mecanismo de resistencia digital, al menos desde el contexto mexicano, otorga nuevas posibilidades que, como se confirmará en breve, marcan una diferencia respecto a la autogestión artística.

Lo anterior sin dejar de considerar la existencia de una difuminación (propia del capitalismo cognitivo) entre tiempo libre y tiempo laboral que con las redes sociales se hace más evidente. Vicent Rouzé rescata este punto al afirmar que la digitalidad diluye la noción de trabajo con las relaciones sociales, invisibilizando las relaciones laborales que se celebran, lo que devela una autoexplotación y precarización que rodea a estas plataformas.<sup>254</sup> Al acercarnos a la verdadera forma en que los artistas utilizan sus redes sociales, somos testigos de que muchos dividen su contenido creativo de su vida personal a partir de dos cuentas de redes sociales distintas o simplemente eligiendo con discreción el contenido personal que publican, aunque muchas veces resulta en vano este esfuerzo porque, como hemos visto anteriormente, ciertos elementos del campo del arte se integran y fortalecen mediante fiestas y convivencia. Por ello, incluso pareciera que las redes sociales no solo replican esta difuminación de tiempo, sino que la potencian. Toda interacción es una posible oportunidad de trabajo, todo evento es un potencial punto de visibilidad.

Resulta importante establecer que pese a que el análisis parece estar muy lejos de lo desarrollado en el primer capítulo de este estudio, se ha encontrado que, debajo de gran parte de las discusiones respecto a las dinámicas digitales dentro de la cultura, subyace un contexto en el que el Estado no cumple con el rol de garantizar el acceso a la diversidad y profesionalización cultural.<sup>255</sup>

Otra figura importante en estas dinámicas es la del curador, ya que, así como su aparición sumó para evidenciar la crisis de un sistema institucional del arte en los 90 y sirvió de mediador entre el museo, el mercado del arte y los públicos,<sup>256</sup> las redes sociales continúan esa mediación en el siglo XXI como un diálogo simultáneo, sin sustituirla. Este diálogo se tiende a partir de que estas últimas parecen articular y ocupar un vacío similar, permitiendo

---

<sup>253</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.*, p. 22.

<sup>254</sup> Agustina Dolcemáscolo y Victoria Rusconi, “La plataformización de la cultura. Reseña de Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization, editado por Vincent Rouzé (2019)”, p. 4.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>256</sup> Daniel Enrique Montero Fayad, *op. cit.*, p. 166.



una –no tan nueva– dinámica de autogestión: la posibilidad de que el artista y el espectador se encuentren sin intermediarios más allá de los algorítmicos, sin necesidad inmediata<sup>257</sup> de reconocimientos institucionales o estructuras legales (no porque no quieran, sino porque no las conoce y las pocas que conoce ya no les “quedan”).

### 3.1.3. Breves anotaciones respecto a la brecha digital

A lo largo del presente planteamiento se ha hablado de forma generalizada sobre el acceso y desarrollo de relaciones dentro de las plataformas digitales, cuestión que se contrapone con las estadísticas que muestran un rezago en el acceso a esta simbiosis del espacio y relaciones materiales con lo virtual. Sin extendernos mucho, queremos enmarcar nuestro planteamiento respecto a la llamada *brecha digital*,<sup>258</sup> ya que existen varias problemáticas que se desprenden de ella<sup>259</sup>. La primera es que este rubro representa una calificación por país de acuerdo con el estado en el que se encuentra la población respecto al acceso a estas tecnologías. Es decir, el concepto impulsa un estudio periódico que, mediante rubros vagos, desactualizados y descontextualizados arrojan porcentajes que posicionan a ciertas poblaciones por encima o debajo de otras respecto a su acceso a las llamadas “tecnologías de la información”.<sup>260</sup>

El *Índice de Desarrollo TIC para México y Brecha Digital*, elaborado por The Social Intelligence Unit, profundiza en los resultados obtenidos en la Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información (ENDUTIH) de 2018<sup>261</sup> desarrollada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) puntualizando en cuestiones clave. Este estudio afirma, por ejemplo, que el sector de telecomunicaciones en México es de los más dinámicos de la economía, revelando que la adquisición de *smartphones* aumentó

---

<sup>257</sup> Porque si bien si existe la legitimación institucional aun dentro del mercado digital, ya no es lo que en primera instancia permite al artista ser visto

<sup>258</sup> Concepto acuñado por el Departamento de Comercio de Estados Unidos en los años noventa para referirse al rezago en el acceso a las Tecnologías de la Información y la Comunicación. Marion Lloyd, “Desigualdades educativas y la brecha digital en tiempos de COVID-19”, en *Educación y pandemia: una visión académica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2020), 115.

<sup>259</sup> Eduardo Villanueva, «Brecha Digital: Descartando un Término Equívoco», *Razón y Palabra*, n.º 51 (2006), *passim*.

<sup>260</sup> *Idem*.

<sup>261</sup> Es importante mencionar que, pese a que en la página del INEGI (<https://www.inegi.org.mx/programas/dutih/2020/>) parecen estar ya los rubros de las ENDUTIH 2019 y 2020, no hay resultados ni gráficas disponibles a la fecha de consulta (1 de febrero de 2022).

5.5% sólo en el primer trimestre de 2020.<sup>262</sup> Asimismo, informa que desde el 2008 la Unión Internacional de Telecomunicaciones reportó que había tres veces más usuarios de telefonía móvil que de telefonía fija. Dato que se suma con el hecho de que durante el año 2020, el dispositivo principal para participar dentro de la comunidad digital, con un 79%, fue el celular.<sup>263</sup> Con base en estos dos datos, podríamos argumentar que el hecho de que la ENDUTIH 2018 haya disminuido 2 puntos porcentuales respecto a los usuarios de computadoras, se ve directamente relacionado con una evolución del uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) en dispositivos móviles. Cuestión que más allá de si es acertada o no, presenta una problemática metodológica al momento de querer hacer uso de lo arrojado por este tipo de estudios ya que los rubros sobre los cuales está realizada la encuesta dejan espacios importantes sin contabilizar.

Por esta razón, reconocemos el sesgo que representa hablar de forma general de una población digitalizada en México y delimitamos nuestro estudio, contexto y dinámicas a aquel 60%<sup>264</sup> de la población que contaba con acceso a internet, según ENDUTIH del 2018.<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> The Social Intelligence Unit, “Índice de Desarrollo TIC para México y Brecha Digital”, sin datos, <https://mailchi.mp/theciu.com/distro001-86908>.

<sup>263</sup> Cultura UNAM, “Encuesta Nacional Sobre Hábitos y Consumo Cultural 2020.”, Análisis cualitativo y estadístico (Ciudad de México, 2020), 38, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Funam.blob.core.windows.net%2Fdocs%2FEncuestaConsumoCultural%2F1\_4963111740213559559.pdf&cflen=2758620.

<sup>264</sup> Unesco declaró en el 2020 que el 46% de la población mundial no contaba con conexión a internet UNESCO, *La cultura en crisis. Guía de políticas para un sector creativo resiliente* (Paris, 2020), 11.

<sup>265</sup> Respecto a esfuerzos dirigidos a estudiar y contabilizar la brecha digital en México, consultar Jordy Micheli Thirión y José Eduardo Valle Zárate, “La brecha digital y la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación en las economías regionales de México”, *Realidad, Datos y Espacio. Revista Internacional de Estadística y Geografía* 9, núm. 2 (el 7 de noviembre de 2018): 38–53, <https://rde.inegi.org.mx/index.php/2018/11/07/la-brecha-digital-la-importancia-las-tecnologias-la-informacion-la-comunicacion-en-las-economias-regionales-mexico/>. En Latinoamérica consultar Guillermo Sunkel y Heidi Ullmann, “Las personas mayores de América Latina en la era digital: superación de la brecha digital”, *Revista de la CEPAL*, núm. 127 (2019): 243–67.

### **3.2. Desafío y perspectivas de las respuestas digitales autogestivas a la precariedad artística.**

#### *3.2.1. La cultura y la digitalidad en tiempos de Covid*

Desde el origen de la Web 1.0 en los noventa, las tecnologías han tenido un avance exponencial, logrando en menos de 30 años redefinir cada aspecto de la vida humana. Sin embargo, el cambio que generó el aislamiento derivado de la crisis pandémica global obligó al mundo a mudar, mejorar o implementar, de forma acelerada, sus interacciones en la digitalidad y sus características horizontales. Así, un proceso que, de acuerdo con especialistas, tardaría 5 años, se acortó ante la necesidad de conectar al mundo de manera virtual. En México el registro de usuarios en redes sociales aumentó un 13% siendo Facebook uno de los sitios más visitados.<sup>266</sup>

En el ámbito cultural específicamente, podríamos argumentar que la pandemia provocó dos fuertes derivaciones. Por un lado, evidenció una preexistente crisis estructural y sistémica dentro del sector cultural no solamente mexicano, sino internacional<sup>267</sup> y, por el otro, sirvió de catalizador para iniciar reestructuraciones dentro de las dinámicas de producción, interacción y autogestión artística.

Ante condiciones realmente precarias, artistas y trabajadores de la cultura impulsaron acciones de democratización y descentralización que debieron de haber sido implementadas desde hace algunos años. Por ejemplo, no fue sino a partir de la declaración de cierre de espacios públicos a principios del 2020, que museos, acervos culturales y colecciones privadas actualizaron sus espacios digitales para dar acceso (en su mayoría gratuito) a cualquiera con conexión a internet. Según datos de la UNESCO, el 95% de los museos de todo el mundo cerraron sus puertas y el 13% de ellos no volverán a abrir. De igual manera, esta situación incentivó a usuarios de redes sociales no solo a consumir contenido, sino también a crear e interactuar en las plataformas. Por su parte el patrimonio cultural inmaterial y las tradiciones de muchas regiones encontraron en las plataformas digitales formas para mantenerse vivas, en contacto con sus comunidades y, ante la gran actividad y competencia

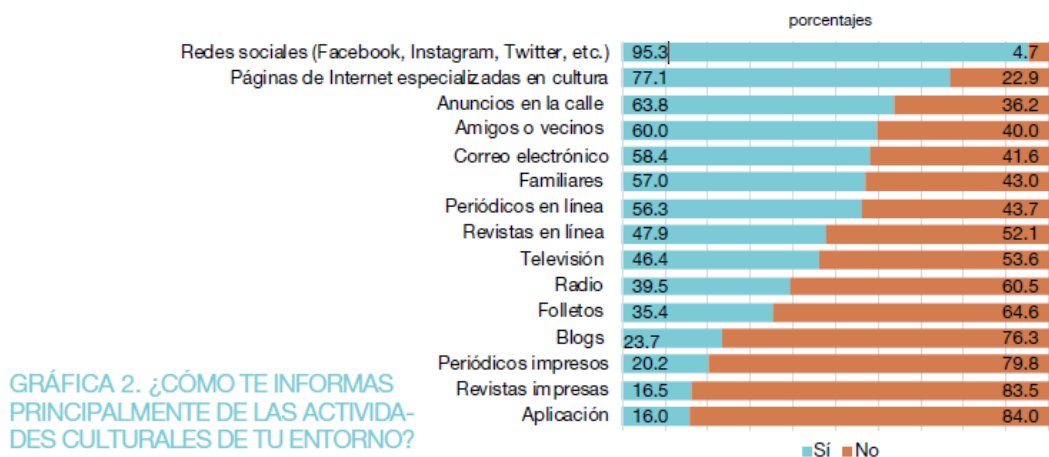
---

<sup>266</sup> Mónica Garduño, “Covid-19 lleva a más personas a las redes sociales; registro crece 13%”, consultado el 1 de febrero de 2022, <https://www.forbes.com.mx/negocios-covid-19-personas-redes-sociales-registro-13/>.

<sup>267</sup> UNESCO, 2020, *op. cit.*

digital, muchas galerías comenzaron a publicar sus precios y a hacer más amigables sus plataformas.

No damos por hecho que todos los usuarios de redes sociales consumían arte, sin embargo, este incremento en la actividad digital sí tuvo un impacto en la cantidad y manera en la que se consumía el arte. De acuerdo con la *Encuesta Nacional sobre hábitos y consumo cultural 2020*, ir a museos antes del confinamiento estaba dentro de las principales actividades de consumo cultural e ir a galerías o ferias de arte estaba dentro de las actividades menos frecuentes.<sup>268</sup> Con el desarrollo de la pandemia, pese a que los gestores de los museos han intentado mejorar sus pinacotecas en línea e incrementar su tráfico web con paseos filmados, se abrió un conjunto amplísimo de ofertas culturales gratuitas a través de internet que hicieron que el consumo e intercambio entre particulares se hiciera presente, en gran parte gracias a que el principal recurso de información y consumo de cultura más relevante durante el confinamiento, con 95.3% fue el de las redes sociales.



GRÁFICA 2. ¿CÓMO TE INFORMAS PRINCIPALMENTE DE LAS ACTIVIDADES CULTURALES DE TU ENTORNO?

Encuesta Nacional sobre hábitos y consumo cultural 2020<sup>269</sup>

Ante esto, las dinámicas dieron un giro: visitar museos en línea fue una de las actividades menos realizadas, mientras que la tercera parte de la muestra total de entrevistados consumió contenido cultural por redes sociales.

Ahora bien, pese a que podemos afirmar que la oferta y el consumo cultural crecieron, como aseveramos un par de párrafos arriba, las estructuras administrativas culturales –tanto

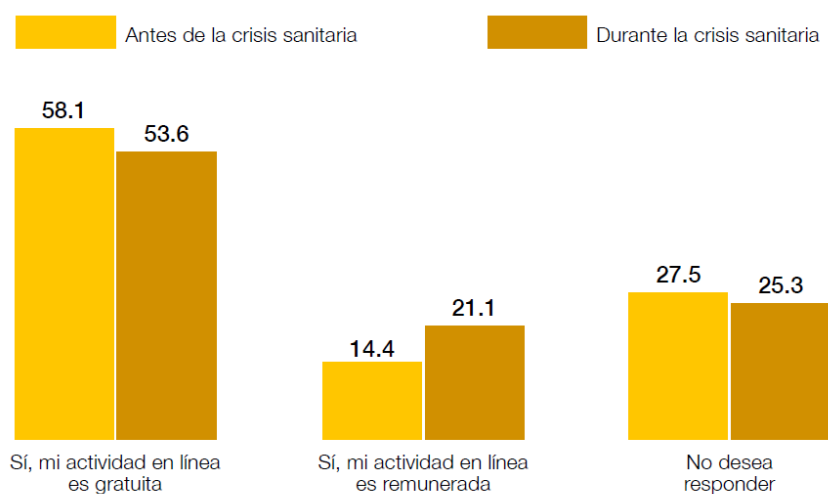
<sup>268</sup> Cultura UNAM, *op. cit.*, p. 19.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 74.

públicas como privadas— dejaron ver sus múltiples ausencias. Algunas de estas carencias se evidenciaron con el *Estudio de opinión para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México*, que Cultura UNAM en colaboración con Mitofsky realizó a partir de los resultado de 4 mil 168 encuestas:<sup>270</sup>

- El 45.2% de los entrevistados cuentan con una licenciatura y el 19.3% con maestría.<sup>271</sup>
- El 53.2% se considera trabajador independiente (*freelance*).<sup>272</sup>
- El 75.4% no forma parte de ningún sindicato, colectivo y otra forma de organización laboral.<sup>273</sup>
- El 51.2% no contaba con ahorros para enfrentar la crisis sanitaria por covid-19.<sup>274</sup>

Ante la pregunta 25 ¿Estaba y/o está utilizando herramientas digitales para promover, compartir o distribuir su práctica artística/creativa en línea? Se presentan los siguientes resultados en porcentajes:<sup>275</sup>



#### Encuesta Nacional sobre hábitos y consumo cultural 2020<sup>276</sup>

<sup>270</sup> Cultura UNAM, “Estudio de opinión para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México”, Resultados de encuesta realizada a 4,168 personas (s.p.i, s/f).

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 34.

El cierre de espacios y la cancelación de eventos fue un golpe duro para un sector cultural mexicano que ya se desarrollaba bajo acuerdos contingentes<sup>277</sup> y desprotección. Como se mostró en los puntos destacados del estudio de opinión –y se confirmará más adelante con los testimonios de los artistas entrevistados– en su mayoría los artistas cuentan con un alto grado de estudios, trabajan de forma independiente y se enfrentan al mundo laboral sin el respaldo de un ahorro o seguridad social. La pandemia develó la intrínseca precariedad que conlleva la labor artística.

### 3.2.2. *La profesionalización ante la precariedad.*

La palabra precariedad laboral es un concepto polisémico constante dentro de los estudios sociales, económicos y culturales. La Real Academia de la Lengua define lo precario como adjetivo que indica poca estabilidad y duración, que no posee los medios o recursos suficientes.<sup>278</sup> Hasta el momento hemos venido empleando una definición que resalta dos de las características principales que todos los estudios afirman; inestabilidad e incertidumbre presentes –y futuras– en el día a día del desarrollo laboral.

Rocío Guadarrama (2014) analiza esta precariedad dentro del gremio de músicos de orquesta, y reconoce que en su mayoría (habla de forma general) los trabajos artísticos, al ser ejercidos a partir de la vocación, conllevan una fuerte identidad profesional que compensa, hasta cierto punto, la falta de estabilidad económica con recompensas no monetarias, aspiracionales (esto se matizará a lo largo de las entrevistas realizadas).<sup>279</sup> De ahí que Guadarrama argumente que la profesión artística es atípica, no solamente por sus mecanismos de producción y valoración, sino también por la manera en la que el sujeto se vincula con su propia profesión. Ante esto, ella considera como punto crucial de la precariedad la pérdida de seguridad, cuestión que Roberto Castel explica como el ascenso a las incertidumbres.<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Sánchez Daza, Romero Amado, y Reyes Álvarez, “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México”, *op. cit.*, passim.

<sup>278</sup> RAE, “Diccionario de la lengua española”.

<sup>279</sup> Y si bien reconocemos las diferencias entre las artes escénicas y las artes visuales, consideramos que las características identificadas por Guadarrama son también parte de la relación del artista visual con su profesión.

<sup>280</sup> Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López, *La Precariedad Laboral en México. Dimensiones, Dinámicas y Significados*, 15.

Dentro de sus estudios de la precariedad, Rocío Guadarrama apoya la idea de que la ausencia de regulación respecto a las condiciones laborales de los trabajadores del sector cultural público los deja a merced de dinámicas laborales intermitentes y múltiples (multiempleo).<sup>281</sup> Cuestión que si bien vimos se desarrolla en torno a los trabajadores de arte escénicas, es importante ya que refleja una conclusión de la cual partimos en la presente investigación: el rezago regulatorio como una de las causas de precarización laboral artística.

Ante lo anterior buscamos abordar la precarización del artista, no desde un diagnóstico sectorial (ya que existen múltiples análisis de este tipo),<sup>282</sup> sino de una comprensión sistémica, es decir desde la manera en la que un sector –que ha normalizado la precarización– no puede contribuir en la transformación socioeconómica del campo por más regulación legal que se exija:

Cualquier propuesta que tenga como propósito la transformación de las actuales relaciones de explotación en el capitalismo cognitivo no puede partir más que de la búsqueda de la resolución de problemas planteados por la condición de precariedad [...]<sup>283</sup>

Fumagalli plantea que la precariedad es una característica inherente al capitalismo cognitivo y por ello apunta que cualquier tipo de lucha que pugne por mejores condiciones laborales debe enfrentar, resolver o, en inicio cuestionar, los ámbitos que se ven afectados por la precarización. Derivado de esto, consideramos posible e incluso necesario equiparar el *habitus* del artista con el *habitus* post-obrero, para implementar estrategias de profesionalización que dialoguen con las características inmanentes del trabajador del capitalismo cognitivo.

Si bien, en la época fordista,<sup>284</sup> por precarización se comprendía la falta de correlación entre el tiempo de trabajo invertido y la remuneración obtenida, actualmente la ecuación se

---

<sup>281</sup> Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López, *op. cit.*, p. 386.

<sup>282</sup> Véase Cátedra Internacional Inés Amor, *Para salir de terapia intensiva Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. (Ciudad de México: Cultura UNAM, 2020), y Germán Sánchez Daza, Jorge Romero Amado, así como Juan Reyes Álvarez, «*Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México*», *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 7, n.º 21 (29 de noviembre de 2019), <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>, por nombrar los más relevantes.

<sup>283</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.* p. 288.

<sup>284</sup> “La producción en masa significa producción de largas series de productos estandarizados, mediante un equipo especializado y por trabajadores semicualificados taylorianos. En este sentido, el concepto de producción en masa puede intercambiarse con el de “fordismo”, una especie de abreviatura histórica referida al sistema de producción descubierto por Ford y que se supone que, posteriormente, fue ampliamente imitado.” Williams, Haslam y Williams en María C. Rodríguez P. y Hermelinda Mendoza A., “Sistemas productivos y organización del trabajo: Una visión desde Latinoamérica”, *Gaceta Laboral* 13, núm. 2 (agosto de 2007): 225.

complejiza, debido a que la labor del artista es atípica atendiendo a un carácter dual que existe en su trabajo (es decir material e inmaterial).<sup>285</sup> El tiempo de trabajo invertido ya no es únicamente el que se manifiesta de manera tangible, por lo que cuantificarlo resulta un reto. Desde la bioeconomía, la condición precaria no solo es una característica de aquellos con condiciones laborales inestables (precariedad efectiva), sino también de aquellos con condiciones estables, debido a que la precarización es la falta de certeza, la potencia de deslocalización, crisis o estallido de una burbuja especulativa. Por su parte, los estudios sociológicos, consideran como “precarización” al proceso en el que el sujeto es sometido a presiones y experiencias que lo conducen a vivir una existencia frágil.<sup>286</sup> Lo anterior coincide con la generalización de la precariedad que refiere Fumagalli y que considera es resultado de las individualidades contractuales y la preponderancia del derecho privado sobre el derecho común.<sup>287</sup>

Bajo esta óptica, al emplear el concepto de precariedad desarrollado por la bioeconomía y explicado a profundidad por Fumagalli,<sup>288</sup> no solo hablamos de una precariedad subjetiva, que es percibida de acuerdo con los distintos imaginarios y conocimiento acumulado por cada individuo: el *habitus* de los artistas normaliza sus condiciones, sino también de una precariedad existencial, que está en todas las actividades, ya no nada más en las laborales (por la difuminación entre tiempo laboral y tiempo libre) y, por lo tanto, de una precariedad generalizada, que impacta incluso en aquellos que cuentan con una situación estable, ya que son conscientes de que esta estabilidad puede terminar en cualquier momento, debido a la deslocalización y las burbujas especulativas propias de nuestro tiempo.

Nos interesa el carácter generalizado de la precariedad que desenfoca la atención del campo del arte y nos presenta una problemática compleja pero específica. Bajo la comprensión de la complejidad de la precariedad, es posible ver que esta, inevitablemente, impacta no solo en los estándares profesionales de los artistas, sino en la capacidad del espectador y consumidor de arte para, desde su propia precariedad, dignificar y considerar la labor creativa como una profesión compleja y valiosa. De ahí que, en el contexto

---

<sup>285</sup> *Vid. supra*, cap. 2.2.1, p. 86.

<sup>286</sup> Virginia Díaz Gorriti y Patricia Insúa Cerretani, “Discursos sobre la precariedad: consecuencias en la identidad y en la obra del artista”, *REVISTA de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 39, núm. 135 (junio de 2019): 114, <https://doi.org/10.4321/S0211-57352019000100007>.

<sup>287</sup> Andrea Fumagalli, *op. cit.* p. 283.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 288.



latinoamericano al menos, sea muy común escuchar del *emprendedor creativo*<sup>289</sup> que, bajo un nombre ilusorio, se empodera y se autosomete al multiempleo y a la explotación normalizándolos con tal de llegar a una estabilidad “porque así es eso, hay que picar piedra”.<sup>290</sup>

Vale la pena aclarar que, si bien el concepto de precariedad está relacionado intrínsecamente con el capitalismo cognitivo que se presenta de manera global, cada país tiene sus particularidades. Por ello, la presente investigación otorga matices que confirman y desmienten ciertas características de la labor artística con base en un contexto determinado que se nutre de una dimensión colectiva, asociativa y digital en la que profundizaremos en seguida.

La búsqueda de estabilidad de los artistas frente a la precarización es lo que ha impulsado una paulatina reconfiguración del campo,<sup>291</sup> principalmente dentro de las estructuras de legitimación y comercialización del arte. Es decir, ante un campo del arte cerrado y meritocrático, el artista precarizado busca mecanismos alternos de comercialización de su obra, incentivando nuevas dinámicas de legitimación dentro de estos nuevos sectores del campo, generados a partir de la conformación de nuevas retículas sociales ostracistas o marginadas, incluso, probablemente, ambas. Un primer momento de la reconfiguración del campo del arte se puede identificar en los años 90, con la apertura de espacios alternativos e independientes. Cuestión que tuvo un éxito momentáneo hasta que muchos de los artistas participantes de estas dinámicas fueron absorbidos por las instituciones legitimadoras tradicionales cuando lograron posicionar su trayectoria artística. Podría decirse que, en lugar de que se generaran espacios de legitimación alternos como resistencia a la precarización, lo que se creó fueron medios de posicionamiento alternativos que convergieron en un mercado de arte elite en común.

Visualicemos dos posibilidades: en la primera, el campo del arte es como un embudo. Mientras más mecanismos de legitimación se van construyendo, el embudo crece y se

---

<sup>289</sup> María Noel Bulloni, “Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina”, *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4, núm. 8 (2020): 17, <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737>.

<sup>290</sup> Entrevista a Amanda Woolrich, realizada por Tamara Gayol el 19 de octubre de 2020.

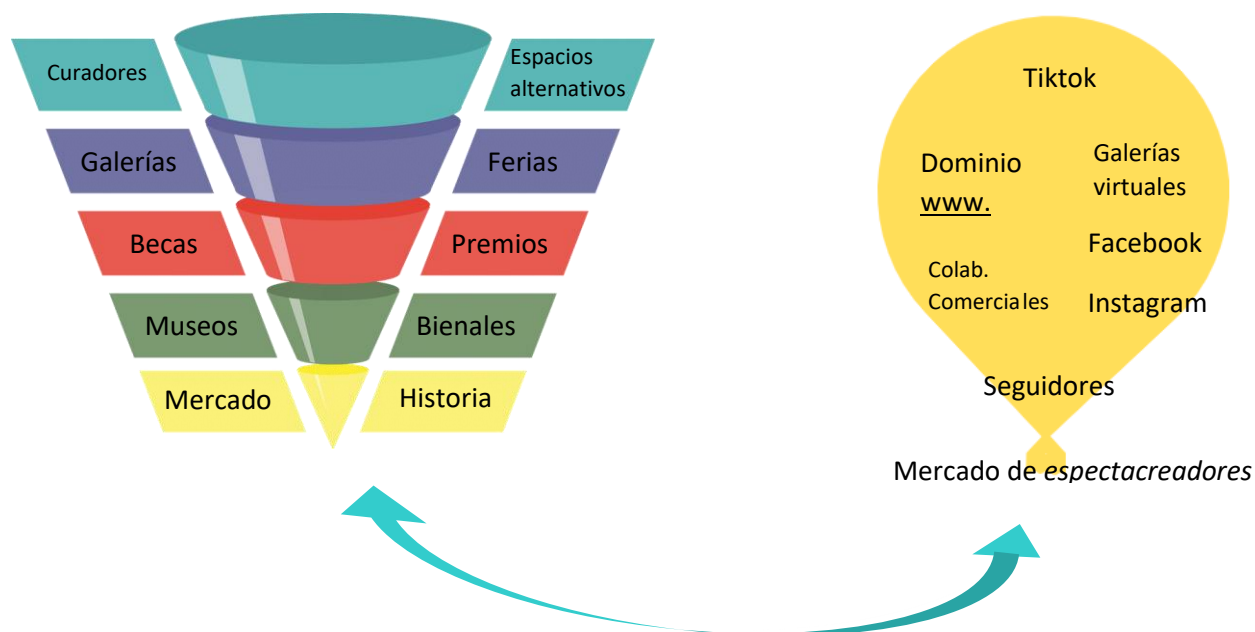
<sup>291</sup> Vivian Romeu Aldaya, “La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?” *passim*.

reconfigura, poniendo ciertos mecanismos más cerca de la boquilla que otros. Eso sí, todos los mecanismos dentro del embudo solo podrán salir por una boquilla, en la que descansa el mercado del arte del arte, la trascendencia histórica e idealmente la solvencia económica del artista.



\*Elaboración propia

En la segunda posibilidad, hablamos de un campo del arte dual, en el que dos figuras coexisten simultáneamente con interacciones estratégicas y esporádicas: un globo y un embudo. En el embudo están los mecanismos convencionales y los espacios alternativos de los 90, que encuentran su salida en la boquilla del mercado de arte, la trascendencia histórica y la ideal solvencia económica. En el globo se encuentra la horizontalidad, las dinámicas de autogestión digital y las estrategias comerciales a las que ciertos artistas recurren para diversificar sus productos e ingresos. Este globo tiene en su boquilla un mercado amplio de coleccionistas y espectadores en general, sin embargo, no hay trascendencia histórica y difícilmente existe la solvencia económica (al menos no aún). Hablar de dos figuras que coexisten busca conceptualizar los imaginarios tan establecidos que suelen separar el arte élite del arte comercial autogestionado. Y si bien existen casos en los que el embudo absorbe a ciertos artistas que crean conforme las lógicas del globo, muchas veces aquel artista que actúa dentro del globo rechaza la estructura del embudo.



\*Elaboración propia

Lo interesante de plantear estas dos posibilidades de reconfiguración es dilucidar que ambos casos solo cuentan con un punto de “escape”: la boquilla tanto del embudo como del globo. Ese único punto refiere a una dinámica comercial a la que se debe apelar al momento de buscar salir de la precarización. Ya sea que sean interacciones simultaneas y ajenas unas de las otras como en la segunda posibilidad, o que todas converjan hacia un único mercado élite del arte acercarse a la salida resulta una labor compleja que requiere profesionalización. Ahora bien, basándonos en la segunda posibilidad de reconfiguración, pareciera que, pese a que en el globo no hay aparentemente jerarquías entre los mecanismos de legitimación, si existe un punto de “escape” único que dificilmente asegura una estabilidad económica, ya que los precios dentro del mercado de espectacreadores es menor debido a las características económicas y motivaciones de compra, pero también está todavía lejos del embudo. Como si aquellos dentro del globo se desarrollaran si en mecanismos más horizontales pero ilusorios que no les aseguran un crecimiento en su trayectoria dentro de los mecanismos de legitimación convencionales.

El hecho de crear y crecer dentro de las lógicas del globo y no las del embudo crea una ilusión de control y libertad que realmente desemboca en dinámicas igual de precarias,

debido a que la falta de criterios unificados no permite que el rescate de una obra de arte producida en una figura pueda ser llevada a la otra, principalmente debido a que ya no estamos en una época de valores estéticos a priori, sino de producción de bienes que son llamados arte de acuerdo con los grupos sociales que rodeen dicha producción y que generen espacios de legitimación.

De ahí que busquemos cuestionar si en efecto, las redes sociales reconfiguran el campo del arte de forma unificada (primera posibilidad) o lo hacen creando múltiples espacios que existen de forma simultánea y que incluso funcionan a partir de compartir agentes, recursos económicos o intelectuales, con la posibilidad de converger o no. Para comprender de mejor manera los alcances de este cuestionamiento, consideramos necesario conocer la realidad artística a profundidad.

Por lo anterior, para cerrar, presentaremos las principales reflexiones obtenidas de las entrevistas realizadas, pese a que mucho aportes han sido introducidos a lo largo de todo este trabajo. Condensaremos los testimonios de los artistas respecto a su relación con el Estado mexicano, con el campo del arte y los mecanismos legales de profesionalización (contratos, licencias, certificados, etc.). Buscaremos delinear los múltiples campos de acción y resistencia que desde la precariedad se emplean independientemente de las acciones políticas, académicas o económicas que se pretenden instaurar desde la teoría.

#### 4. La realidad de los artistas más allá de la teoría

Dentro de la presente investigación hemos explorado tres vértices desde los cuales podemos observar el quehacer artístico. Desde el ámbito político, en el que hemos podido constatar que el Estado no tiene, ni pretende tener, políticas públicas culturales que consideren al artista y su profesionalización como uno de los pilares de la producción de la cultura mexicana. De igual forma, debido a que no existen mecanismos efectivos de representación legislativa ni de medición y estadística, hemos comprobado que no hay datos confiables que faciliten identificar la situación actual de los artistas ante la precarización, ni espacios seguros que permitan una comunicación efectiva con la administración pública. Aunado a eso, se reconoce que, si bien, a primera vista pudiera parecer un campo sobrediagnosticado, lleno de áreas sin definir y ampliamente problematizado, la realidad –como se hará notar a continuación–, es que no se ha logrado establecer un dialogo útil entre la teoría académica, las leyes y las necesidades artísticas que pueda generar estructuras flexibles y conscientes de la complejidad del quehacer artístico. A partir de todo esto, se hace visible una profunda desarticulación entre la academia, los artistas y el Estado que nos lleva a cuestionar el posicionamiento de los artistas ante las políticas públicas culturales que hemos abordado en el primer capítulo, ¿cuál es su relación con el Estado y la legislación?

Desde el contexto económico, hemos decidido enmarcar dentro de las lógicas del capitalismo cognitivo ya que exige nuevos criterios de valoración del trabajo y recibe a un trabajador que es constreñido por un entorno precario y se construye bajo un *habitus* precario. Y, si bien acudimos a un concepto global, a lo largo de estas páginas hemos podido confirmar ciertas dinámicas que relacionan el quehacer artístico mexicano con el post-obrero como lo son: el multiempleo, la difuminación entre tiempo libre y tiempo laboral, una individualización que desarticula movimientos sociales, por nombrar algunos. Tomando en cuenta este contexto, es necesario preguntarnos también ¿con qué creencias empieza su trayectoria artística y con qué retos se va enfrentando?, ¿cuál es su situación económica? ¿cuáles son los verdaderos valores que el artista toma en cuenta al momento de vender su obra? Es decir, ¿cómo se relaciona el artista con el ámbito comercial nacional del arte?

Nuestro tercer vértice es la autogestión dentro de la Web 3.0., particularmente Instagram y Facebook como plataformas hasta cierto punto descentralizadas que presentan la oportunidad de activar dinámicas un poco más horizontales entre *espectacreadores*.

Dinámicas que, si bien permiten a los artistas autogestionarse y comercializar su obra, también los involucran en relaciones precarias que dan una ilusión de libertad. Reconocemos que lo anterior sucede mientras se genera un mecanismo alterno de legitimación que muy pocas veces converge con un mercado institucional de legitimación y desemboca en el mercado de arte de la élite. Ante eso surge la necesidad de cuestionarnos si podemos tomarnos en serio el papel de las redes sociales dentro del campo del arte, ¿los artistas en verdad las consideran de utilidad profesional?, ¿existe un punto de encuentro entre el sistema convencional de legitimación y comercialización del arte y el digital?

Son todas estas preguntas las que guían el presente capítulo, buscando hacer converger la teoría y análisis realizados en las páginas anteriores, con los testimonios de los artistas aquí entrevistados, con el fin de acortar la distancia entre la sobrediagnóstico que pareciera estéril y las verdaderas prioridades de un sector a todas luces desprotegido.

#### **4.1. La muestra**

El motivo principal por el que se consideró necesario incluir entrevistas semiestructuradas a la presente investigación se recarga en la antropología jurídica, rama que entrecruza las fronteras del derecho y la antropología a partir del impulso que tiene en las instituciones jurídicas el actuar del hombre en sociedad; una búsqueda por una visión humanista y cultural del derecho. Nuestro posicionamiento concuerda con el reconocimiento de que la realización de cada sistema sociopolítico obedece a cada tiempo y lugar; la idea de transferir las normas de un núcleo social a otro no parece viable.<sup>292</sup> Por ello, al detectar una incongruencia entre sistemas jurídicos, sociales y económicos, consideramos que son las necesidades reales de los constreñidos a las regulaciones, las que pueden arrojar luz respecto hacia dónde dirigir los esfuerzos para una normatización eficiente.

Enfocándonos en el arte desde el derecho evidenciamos que, tanto las definiciones internacionales, como las locales, no alcanzan a abarcar, pero más importante, a comprender los alcances que este concepto tiene en lo laboral, económico y social. La falta de consenso

---

<sup>292</sup> De esta concepción transdisciplinar es de la que nacen ideas clave para la contemporaneidad como *el espíritu del pueblo*, mediante la cual se le asigna valor a la alteridad. Montesquieu (reconocido como el primer antropólogo jurista) consideró que existía una necesidad de cada pueblo o núcleo social por particularizar las normas, como se demostró cuando se intentó universalizar el Derecho Civil Abstracto del Código Napoleónico.

sobre lo que es y no es arte, quiénes son y no artistas, cuándo es o no una obra parte de la historia y mercado del arte, permea los estratos más elementales de la creación cultural. Y si bien el *habitus* de cada artista, la colectivización y la estructuración de caminos dignos para el ejercicio de su labor parecieran no estar directamente afectados por la ausencia de una legislación especializada, es justamente, la ausencia de entendimiento legislativo lo construyó, mantiene e incluso profundiza esta realidad. Al entrelazar el derecho con el arte dentro de esta investigación, no se pretende proponer normas que regulen, enmarquen o limiten al artista, sino traer a la luz alternativas de gestión que tengan sustento legal y le proporcionen a cada artista herramientas claras y tangibles de profesionalización. Para hacer es vital comprender, en primera instancia, las dinámicas que se emplean dentro del campo del arte actual. Reconocer las realidades, imaginarios y prioridades de los artistas mexicanos para comprobar si, efectivamente, lo que hemos analizado hasta este momento tiene relevancia e impacto dentro de las acciones diarias de resistencia a la precarización laboral.

Con el fin de reconocer y estructurar las características del *habitus* de los artistas mexicanos, sus retos y métodos de desarrollo profesional se entrevistaron a 27 artistas visuales de forma semiestructurada,<sup>293</sup> con la principal intención de profundizar sobre los tres ejes que guían la presente investigación (económico, político y digital). La selección de estos artistas procuró dar cuenta de la heterogeneidad que existe dentro de esta labor, por lo que intencionalmente se consideraron artistas de diferentes edades, estratos sociales, niveles profesionales y más particularidades que nutren la muestra con diferentes experiencias sobre el desenvolvimiento artístico dentro del país.

Resulta importante comentar que en la etapa inicial de las entrevistas la hipótesis a comprobar era la siguiente:

[...] Se considera que la falta de regulación respecto a la valuación del arte contemporáneo con condiciones matéricas distintas a las tradicionales (aquellas que cuentan con unicidad, unimismidad y originalidad) sostiene la precarización de las condiciones laborales del quehacer artístico en México y genera el acaparamiento de las obras artísticas alejándolas de su potencia social.

Misma que a partir de la tercera o cuarta entrevista resultó equivocada, debido a que los artistas parecen adaptarse fácilmente a esta falta de regulación, sin tener mayor afectación o relación con el mercado de arte élite. El verdadero problema estaba en otra parte, en las

---

<sup>293</sup> Respecto a la relación de entrevistados, consultar Anexo 2.

limitaciones tributarias, en la inestabilidad económica, en la informalidad, en la falta de preparación desde la universidad, en la total alienación en la que vivían debido a las pocas regulaciones laborales.

Fue a lo largo de pláticas profundas con cada uno de estos creadores que el elemento valorativo quedaba circunscrito, sí a un primer acercamiento torpe –y usualmente inferior– al valor económico real de su obra, pero también a una falta de seguridad emocional y sistémica. Es decir, el artista tabula los valores de su obra, en una etapa inicial de su carrera, de acuerdo con lo que él siente que vale como artista –incluso parece que muchos creadores pasan por un proceso largo e íntimo antes de, siquiera, hacerse llamar artistas o atreverse a cobrar por su trabajo–. Ante esta aparente incertidumbre respecto a su valor, muchos artistas emergentes crean redes que permiten compartir experiencias respecto a aspectos económicos y comerciales de su quehacer. Y es, gracias a estas redes de apoyo, que se propagan consejos de cálculo que consideran la suma –al tanteo– de lo que costó producir la obra, con las necesidades básicas (renta, agua, luz internet, etc.) junto con las horas de trabajo invertidas. La falta de regulación respecto a la valuación del arte no parecía ser una preocupación para los artistas, ya que a partir de la improvisación (como la mayoría de los autoempleados) iban llegando a sistemas de cobro que les eran, hasta cierto punto, convenientes.

Ahora bien, no todos los aspectos de la hipótesis inicial eran erróneos. El rezago regulatorio es real e impacta profundamente, y de manera negativa, en el día a día de los artistas, incluso aunque ellos no se den cuenta. Un constante ejemplo que muchos entrevistados compartieron es que, por falta de formalidad en su labor, sus obras han sido dañadas, devueltas, pagadas a medias o incluso robadas sin que nadie se hiciera responsable, ni ellos supieran qué hacer al respecto. Ante esta falta de estructura y profesionalización, muchos, sino es que la mayoría, construyeron mecanismos de autogestión que los pusieran a salvo en cada dinámica. Mecanismos que surgieron desde la necesidad y les han ayudado a enfrentar por escrito situaciones normalizadas que hasta entonces eran informales, verbales o (una característica común entre los mecanismos que constantemente salían en las entrevistas y que parecía dirigir una conversación colectiva) mediante mensajes en redes sociales.

Las entrevistas confirmaron el lazo que existe ante la falta de regulación y las redes sociales. Ante un ingreso mensual bajo, dinámicas abusivas y falta de formalidad, muchos



artistas suelen acudir a redes sociales para presentar de forma ágil y “segura” su trabajo. “Son un mal necesario”.<sup>294</sup> Este elemento permitió considerar seriamente dentro de la investigación la existencia de dos campos de desenvolvimiento para el artista: el mercado de arte élite y el mercado de arte digital e informal.

Debido a que las dinámicas tradicionales de legitimación, a partir de consensos complejos y anquilosados, dejan fuera a una gran cantidad de creadores, surge la necesidad –casi inercia– de crear nuevas formas de reagenciamiento para los artistas, siendo la principal, la autogestión. Esta autogestión no es nueva, y se ha detectado de múltiples formas durante la historia. Actualmente, y gracias a las posibilidades de los avances de las tecnologías de la comunicación, podemos resaltar la autogestión digital (mediante redes sociales), por sus características de comunicación más horizontales, hasta cierto punto accesibles y globales.

A lo largo de las entrevistas pudimos comprobar que, si bien es difícil tener acceso a cierto espacio de exposición institucional, muchos artistas, mediante la autogestión (física y digital), la colectivización y el agenciamiento de espacios públicos o comerciales (murales en paredes, fachadas o antros) han podido generar públicos, legitimación e ingresos, anunciando con esto una continuación de la reconfiguración del campo del arte iniciada en los 90.<sup>295</sup>

Ante lo anterior, parece necesario revisitar el concepto de autonomía del campo del arte,<sup>296</sup> así como las claras distinciones entre los mecanismos de legitimación convencionales y los independientes (físicos, pero, ahora también, digitales). Y es ante esta línea de pensamiento que se tomó la decisión de reencausar el presente trabajo hacia la profundización y desdoblamiento de la dimensión digital dentro del campo del arte.

¿Qué hizo que las redes sociales se convirtieran en ese “mal necesario” al que tantos artistas apelan?, ¿hay algún cambio o beneficio a partir de esta reconfiguración?, ¿son las redes sociales un mecanismo viable que coadyuve a la profesionalización artística? Con estas preguntas se configuró la hipótesis actual, permitiendo reencausar la investigación y reentablar entrevistas que fueron aportando complejidad a la relación artistas–redes sociales.

---

<sup>294</sup> Entrevista a Diego Torres, por Tamara Gayol el 11 de febrero de 2022.

<sup>295</sup> Vivian Romeu Aldaya, “La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?” *Andamios* 14, núm. 34 (agosto de 2017), *passim*.

<sup>296</sup> Aquiles Chihu Amparán, “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”, p. 182.

Ismael Sentfies, por ejemplo, es uno de los dos fundadores de La Nao, Galería. Su espacio está dedicado a la producción y exposición de artistas emergentes. Ismael, como artista, inició su trayectoria estudiando en La Esmeralda, luego en el Claustro de Sor Juana y eventualmente en la Universidad Iberoamericana. Él mismo acepta que la escuela no era lo suyo y al final, sin acabar ninguna carrera, se empezó a involucrar en el campo de la gestión artística identificando nichos de oportunidad importantes.<sup>297</sup> Lo que comenzó como Cobertizo (2019), una residencia para artistas emergentes, dio paso a la construcción de un espacio en la calle de Michoacán, en la colonia Condesa de la Ciudad de México, que alberga 3 estudios, un espacio expositivo y un café. El papel que Ismael busca ocupar con La Nao, es el de un espacio de encuentro, de materialización entre las relaciones ahora tan digitales del campo del arte. Esta visión clara se posiciona en contrapunto de lo que él considera el papel de las redes sociales, en donde “nada es real”.<sup>298</sup> El reto que enfrentan él y su socia Nekane Irigoyen, es presentarle a los artistas emergentes los suficientes motivos para que decidan ser representados por la galería. “Estamos en un tiempo en el que el arte es autogestión por redes sociales, la galería ya no es el punto de encuentro, pero sí un espacio físico de legitimación formal”, dice Ismael cuando abordamos el papel que él considera ocupan las redes sociales en el mundo del arte actual.

La visión de Ismael resulta reveladora ya que, sin estar familiarizado con la presente investigación, confirma el contrapeso autogestivo que han generado las redes sociales, tomándolas como un verdadero punto de competencia ante el cual debe ofrecer nuevos servicios y posibilidades como Galería que busca representar artistas emergentes. Asimismo, la entrevista con Ismael alumbró un tipo de trayectoria artística que, adaptándose a la contemporaneidad, convierte a algunos artistas en gestores culturales que dejan de lado la creación para generar espacios en los que otros artistas puedan exponer y legitimarse.<sup>299</sup> Siendo este el primero de muchos testimonios que dejarían claro que pese a la integración de

---

<sup>297</sup> Una artista de la muestra, que pidió el anonimato respecto a este comentario en particular, apuntó que “un gran problema dentro del mercado del arte en México es que gente poco especializada abre galerías y legitima arte *malo*, todo por el artículo quinto constitucional que reconoce la libertad de profesión”. Anotación que parece importante cuando analizamos el peso legitimador que poseen las galerías, pero que queda desvirtuada al hacer referencia a un arte “malo” ya que esta categoría involucra un sinfín de particularidades que deberían matizarse y repercutir en un análisis respecto a si la oferta de un arte “malo” acapara el mercado y compite directamente con un “buen” arte. Sin embargo, resulta interesante alumbrar este tipo de creencias.

<sup>298</sup> Entrevista a Ismael Sentfies, realizada por Tamara Gayol el 22 de febrero de 2022.

<sup>299</sup> Ismael sigue pintando, aunque cada vez menos debido a que toda su atención está volcada sobre La Nao y considera poco ético mostrar su obra en su propio espacio.

digitalidad al campo del arte, esta no ha sido completamente aceptada como una herramienta de resistencia ante la precarización.

Cada entrevista iba trazando nuevos caminos que desembocaban en puntos en común. Los caminos develados mostraron imaginarios y aspiraciones muy distintas entre aquellos artistas que comenzaron su carrera en el siglo pasado y los que iniciaron en el presente siglo XXI, pese a que todos podían compartir un *habitus* en común. Esta disparidad de opiniones, marcó cierto tipo de distancia entre aquellos artistas que crecieron con la Web 2.0 y aquellos que vivieron el nacimiento de la Web 1.0, como si la domesticación del algoritmo<sup>300</sup> fuera un elemento vital para aceptar la posibilidad de poder autogestionarse digitalmente.

Para comprobar lo anterior buscamos dentro de nuestra muestra a artistas que no integraron el desarrollo de su trayectoria con las redes sociales y que compartieran la característica de haber nacido antes de la década de los 80; detectando que en efecto Lorena Wolffer, Enrique Minjarez, Pedro Reyes, Deborah Kruger, Mercedes Gertz, Álvaro Verduzco y Javier Marín, concordaban con estas dos condicionantes, por lo que nos referimos a ellos en conjunto como *Artistas análogos*.<sup>301</sup> Por otro lado, los artistas que no cubrían estas dos características compartían otras dos muy relevantes: habían nacido después de 1980, habían integrado orgánicamente las redes sociales en su quehacer artístico. A artistas como Helena Garza, Alfonso de Anda, David Rocha, Jimena Estíbaliz, Julieta Carrillo, Paloma Contreras, Amanda Woolrich, Gibran Turón, Smithe, Foreman, Nelson Morales, Fabián Cháirez, Mariana de Alba, Hugo Robledo, Enya Alcántara y Clotilde Jeannot, por nombrar algunos, en consecuencia, los nombramos en conjunto como *Artistas algorítmicos*. Siendo así posible para la presente investigación diferenciar estos dos grupos no por su obra, materialidad o corriente estética, sino por la manera en la que autogestionan su carrera. El primer conjunto de artistas comparte una distancia inmanente entre la digitalidad y la administración de su trayectoria, misma que no les impide tener redes sociales, sino que dicta el uso que le darán a estas. Debido a que los Artistas análogos comenzaron a construir su carrera dentro de mecanismos de legitimación convencionales, su autogestión fue realizada

---

<sup>300</sup> *Vid supra* cap. 3.1.1., p 87.

<sup>301</sup> Deborah Kruger se menciona en esta categoría debido a que las características de su trayectoria artística tienen en su mayoría relación con lo análogo, pese a que, como se verá más adelante, su relación con las redes sociales, aunque nueva, es positiva y estratégica.

intuitivamente de forma física y personal, apelando a la digitalidad únicamente como medio de comunicación eventual y de consumo de contenido.

Ahora, es importante aclarar que, iniciar su desarrollo profesional fuera de la digitalidad, no significa que estuvieran desvinculados de la reestructuración del campo del arte que estamos rastreando. De hecho, es a partir de sus testimonios que se pueden localizar momentos clave de consolidación profesional apoyados, con recelo, en esta etapa temprana del internet. Pedro Reyes, por ejemplo, relata que su inmersión en el mundo curatorial se fortaleció a partir de que fue incluido (en 1999)<sup>302</sup> en *VOTI. Unión of the Imaginary (1997 - 2000)*,<sup>303</sup> un foro permanente celebrado por email entre curadores de todo el mundo.

Pese a que en VOTI sí se tocaron temas de profundo interés respecto a la precarización (nunca nombrada de esta forma) de los curadores, la inclusión de Pedro en esta dinámica tan innovadora no fue impulsada por la necesidad de establecer condiciones mínimas de trabajo para el gremio, sino que fue el resultado –o la prueba– de haber entrado a la conversación de una élite. A su corta edad, Pedro Reyes había sido reconocido y legitimado con un lugar dentro del primer foro virtual de discusión artística mundial.

A partir de ese momento, Pedro relató que se le abrieron muchas puertas, demostrando el poder legitimador y las consecuencias reales que podía generar el internet dentro del campo del arte.

El foro existía gratuitamente en el servidor del artista Wolfgang Staehle llamado “The Thing” [...] es recordado como una serie de discusiones formativas [...] VOTI estableció solidaridad entre un grupo central de curadores porque ofrecía la oportunidad de presentar un posicionamiento estratégico y profesional frente a instituciones, así como comunicar de forma ágil retos a corto y largo plazo [...] El intercambio profesional de información acerca de lo que significaba ser curador de arte contemporáneo en esos tiempos, la intrincada relación con la economía mundial, el problema de la traducción cultural, la indignación ante los directores de museos y gobiernos que transgredían abiertamente derechos curatoriales – estos eran algunos de los temas que se cubrían en el contenido de VOTI. Muchos de los curadores trabajaban como freelance [...] Este networking permitió nuevas formas de conexión profesional, mismas que se consolidaron como vínculos duraderos [...] Foros como VOTI demuestran que esta clase de conectividad puede materializarse en maneras que perduren, a pesar de lo efímeros que pueden parecer.<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> Carlos Basualdo et al., *VOTI. Union of the Imaginary. A curators Forum*, ed. Susan Hapgood, Vasif Kortun, y November Paynter (Estambul: Koenig Books, 2013), 10.

<sup>303</sup> Entrevista a Pedro Reyes realizada por A. Tamara Gayol el 22 de febrero de 2022.

<sup>304</sup> Carlos Basualdo et al., *op. cit.*, p. 8.

Las características y dinámicas generadas por VOTI en su momento no parecen lejanas o distintas a aquellas que se pueden relacionar con las redes sociales. Si bien, Instagram y Facebook, no son plataformas recientes, su utilidad se ha ido expandiendo a lo largo de los años, presentando oportunidades de contacto y posible expansión entre el sector del arte élite (galerías internacionales, artistas posicionados, coleccionistas, curadores, directores de museos, entre otros) y un público más amplio. Mediante diversos formatos de publicación digital, los actores del campo del arte pueden posicionarse, puntualizar, presentar y comunicar a un vasto o selecto número de públicos de manera gratuita y ágil. Los problemas adquieren profundidad a partir de ser expuestos de manera global, ya que el contenido en la web dialoga con todo tipo de públicos permitiendo no solo el debate, sino una colaboración que puede tener repercusiones políticas y económicas.

Lo anterior lo podemos relacionar de nuevo con #NVDA,<sup>305</sup> ya que muchas de sus acciones son publicitadas y realizadas de forma digital, formato que les ha permitido no solamente llevar sus propuestas ante artistas de todo México, sino también posicionarse claramente en contra o a favor de ciertos postulados legislativos, mostrando un poder de convocatoria importante que desde la fisicalidad probablemente no sería el mismo.

La relación casi expansiva del grupo de Artistas Algorítmicos con lo digital puede ser vista en esfuerzos como los del movimiento de Trabajadores de Arte, una iniciativa colaborativa latinoamericana, iniciada en el 2012, para movilizar un acuerdo que regule las relaciones laborales en el arte. Mediante las redes sociales, esta red ha creado una comunidad de alrededor de 7 mil participantes que busca unificar criterios e información. Uno de los proyectos más interesantes del movimiento actualmente es su calculadora de arte, la cual fue creada en colaboración con artistas de toda Latinoamérica con el fin de delimitar un tabulador de obra artística, cuestión que a primera vista levanta muchas dudas tanto teóricas como prácticas. En principio, existe un tabulador por región, lo cual sugiere que el valor tiene diferentes puntos de cálculo según dónde se encuentre el artista.

El de México considera:

- Montos mínimos referenciales que se clasifican según la institución o público contratante o comprador (instituciones, gestores, asociaciones, colectivos, entre otras).

---

<sup>305</sup> No Vivimos del Aplauso, *vid. supra*, cap. 2.3.1., p. 62.

- Puntos no negociables (derechos de autor, jornada laboral, costos de producción, etc.)
- Prevención de costos.
- Costo por derecho de uso de obra.
- Tipo de servicio a realizar (estos rubros consideran como prestadores de servicios a curadores, teóricos, críticos, historiadores e investigadores).<sup>306</sup>

Y establece que:

La Calculadora de Presupuesto en Arte utiliza los Montos Mínimos Referenciales contenidos en los Acuerdos de Trabajadores de Arte actualizados, que son revisados y aprobados a través de consultas públicas periódicas desde 2012.

Los presupuestos generados incluyen el Coeficiente de Trayectoria, están ajustados según la inflación y el valor del dólar oficial en uso en el país donde se realizará el trabajo.<sup>307</sup>

Más allá de si esta iniciativa es o no viable, exitosa o adecuada dentro del contexto actual,<sup>308</sup> resulta importante resaltar la labor de resistencia realizada de forma colectiva y digital para sentar ciertas bases y consolidar criterios de valor, no dentro del campo del arte en general, sino entre los artistas *per se*, para acuerpar frente a un mercado voraz. Más interesante aún es constatar que los puntos abordados por la Calculadora del Arte, de hecho, coinciden con muchas de las consideraciones que los artistas entrevistados (sin estar informados de la labor realizada por Trabajadores de Arte) toman en cuenta al momento de comercializar su trabajo, porque se está impulsando la labor artística hacia necesidades que desde distintos vértices y latitudes se tienen y se consolidan como urgentes.

Pudimos aprovechar las herramientas de colectivización digitales para generar un diálogo hacia lo local confrontando la potencialidad de la organización horizontal con el *habitus* del artista mexicano que atiende a la complejidad del mercado del arte como la mayoría de los autoempleados atienden una oferta laboral, desde la improvisación y la intuición. Resultó interesante presentarle a los entrevistados la propuesta de Trabajadores de

---

<sup>306</sup> Trabajadores de Arte, “¿Cuánto vale mi trabajo en arte? - Una herramienta de los trabajadores.”, La Calculadora de Presupuesto en Arte, consultado el 7 de noviembre de 2022, <http://cuantovalemitrabajoenarte.org/main/update-profile/>.

<sup>307</sup> *Idem*.

<sup>308</sup> Tamara Ibarra considera que la calculadora de TA es un despropósito. “No se puede esquematizar un tabulador de pagos, porque ninguna creación pasa por los mismos gastos y procesos. Hablamos de un salario mínimo, pero eso también depende de lo que cada artista considere horario laboral. ¿Vamos a subsidiar la fiesta del artista porque lo considera momento de creación?” Entrevista a Tamara Ibarra realizada por A. Tamara Gayol Massimi el 16 de junio de 2021.

Arte y que, en principio ninguno la conocía, por lo que la intención de colectivizar, pese a ser clara no terminaba de permear en las dinámicas del artista mexicano. Las entrevistas visibilizaron los retos a los que se enfrenta toda intención por estandarizar y estructurar dinámicas dentro del arte: la naturaleza tan particular cada obra las necesidades económicas de cada artista. Dentro de las entrevistas de los artistas David Rocha, Alfonso de Anda, Jimena Estíbaliz, Foreman, Helena Garza, Gibrán Turón, por ejemplo, se evidenció la inconveniencia respecto a establecer precios fijos de sus obras con la expresión “según el sapo es la pedrada”, debido al amplio rango de público y compradores con los que su obra interactúa. Es decir, más allá de lo que la ley mercantil o la ley de protección al consumidor puedan estipular respecto a un precio cierto, visible y en moneda nacional, en el mercado del arte está normalizado considerar un rango de precios respecto a una misma obra dependiendo del comprador que pueda interesarse en ella. Estas son estrategias comerciales a las que los artistas apelan debido a la falta de regulación, pero también a las condiciones de precariedad laboral en la que suelen encontrarse. Entonces, si bien los artistas entrevistados no cuentan (en su mayoría) con rubros de cálculo tan específicos y claros como los de la Calculadora del Arte, sí generan dinámicas de colaboración y compañerismo al momento de tomar decisiones respecto a cuestiones que no deberían de ser negociables, costos o riesgos de cada proyecto.

Consideramos que Trabajadores de Arte pone de manifiesto necesidades reales del campo del arte y propone mecanismos interesantes que pudieran atenderlas, siendo un eco que replica una fuerte conciencia artística, al parecer latinoamericana, respecto a las condiciones precarizantes contemporáneas, aunque no logre –aún– permear en la práctica comercial. Nombrar el problema y proponer una herramienta práctica desde una plataforma digital interlatinoamericana es ciertamente ya un accionar interesante dentro de las potencialidades de la autoorganización del sector laboral artístico dentro de la Web 3.0.

Otro esfuerzo que resaltar de este movimiento es el Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo, que realizan periódicamente y en el cual buscan recabar información respecto a las condiciones laborales, mecanismos de organización y relación con Organizaciones e Instituciones públicas y privadas, de los trabajadores del arte. Un dato interesante arrojado por el Censo 2020 es que, aproximadamente un 40% de la muestra

(obtenida de 2956 trabajadores alrededor de Latinoamérica)<sup>309</sup> subsisten gracias a un segundo trabajo no vinculado al arte.<sup>310</sup> Cuestión que, si bien no es nueva, pone de manifiesto la capacidad de recolección de datos de forma privada, colectiva y horizontal, ya que este censo no es llevado a cabo por otros más que por los directamente afectados.

La posibilidad de poder construir comunidades (grandes o pequeñas) políticamente activas y conscientes de su situación laboral revela que, en efecto, las redes sociales permiten un campo de acción en donde la autogestión tiene un alcance importante, real y hasta pedagógico al incentivar la comunicación, cuestionamiento y reformulación de conceptos o situaciones que hasta ese momento estaban normalizados o invisibilizados. Esto puntualizando que, pese a que se hace evidente una bifurcación temática entre el alcance comercial y el alcance de resistencia mediante la colectivización política, la presente investigación busca estudiar la primera línea, sin dejar de lado el impacto que la segunda posee dentro de la reconfiguración del mercado de arte.

## **4.2. El otro lado de la historia**

### *4.2.1. Un habitus artístico mexicano*

Tomando el *habitus* como la idea de un “esquema” o “principio” que se desarrolla a partir de la experiencia social (no sólo es un fenómeno cognitivo –doxa–, sino también práctico y corporal), que resulta más o menos estable en el tiempo y es productora de prácticas y representaciones,<sup>311</sup> nos interesó puntualizar en ciertas características comunes detectadas a lo largo de las entrevistas.

En principio, el carácter vocacional que involucra el ser artista, mismo que ha resaltado ya de forma teórica Rocío Guadarrama (2014) y ahora podemos constatar mediante las entrevistas en las que los artistas relacionaron su labor con un lenguaje visual con el que

---

<sup>309</sup> Muestra que, si bien resulta pequeña para ser representativa, es consistente con múltiples fuentes citadas en el presente trabajo, así como con las entrevistas qui vertidas.

<sup>310</sup> “Resultados 2do Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo., Trabajadores de Arte Contemporáneo - América Latina”, *Trabajadores de Arte Contemporáneo - América Latina* (blog), consultado el 28 de febrero de 2022, <http://www.trabajadoresdearte.org/sitio/resultados-2do-censo-latinoamericano-de-arte-contemporaneo/>.

<sup>311</sup> Javier L. Cristiano, “Habitus e imaginación”, *Revista Mexicana de Sociología* 73, núm. 1 (marzo de 2011): 49.



desde pequeños se enfrentaron al mundo. Ya sea apoyados por padres diseñadores, arquitectos o con profesiones ajenas al ámbito creativo, todos los entrevistados confirman un impulso por el dibujo y la creación desde edades tempranas. Incluso, algunos consideran como su primer reto el haber ingresado a un sistema educativo preponderantemente verbal. Mercedes Gertz comentó que desde pequeña se le dificultó aprender a leer y fue gracias a que una maestra en primaria le permitió tomar apuntes de forma pictórica que comenzó a desarrollar una conexión entre ambos lenguajes.<sup>312</sup> El autorreconocimiento y la reinterpretación de su infancia desde la aceptación de lo visual como lenguaje, le ha permitido a Mercedes volcarse en la visión del arte como lenguaje, ya sea mediante la estética relacional o mediante proyectos comunitarios pedagógicos.<sup>313</sup>

A partir de la trayectoria de Mercedes, en las entrevistas resaltaron 3 cuestiones que a nuestro parecer evidencian que la forma inicial en la que los artistas suelen acercarse al arte constituye un *habitus* común.

En primer lugar, tenemos la forma en la que el mundo del arte se le es presentado a los niños. Desde la validación y apoyo que se le da a un niño para dibujar, construir o crear, hasta el primer entendimiento de qué es un artista y qué hace. Todos los artistas de la muestra comparten su primer descubrimiento vocacional en el arte en sus primeros 7 años de vida y en su mayoría fueron apoyados por sus familias para hacer de este lenguaje una forma legítima de expresión y divertimento, sin importar el nivel socioeconómico que tuvieran.<sup>314</sup> Es a partir de la adolescencia que se da una ruptura idiosincrática mediante consignas como “los niños grandes ya no pintan”. Esto es más común en los hombres, quienes se enfrentan a una crítica que, apalancada por el machismo, los concibe como “raritos” o afeminados por tener intereses creativos, manuales o introspectivos.<sup>315</sup> Por su parte esta ruptura alcanza a las mujeres en la maternidad como en muchas otras profesiones, ya que es un proceso que absorbe y deslegitima los esfuerzos de las artistas por seguir construyendo una trayectoria artística. Mercedes Gertz y Deborah Kruger cuentan que su carrera se detuvo durante su

---

<sup>312</sup> Entrevista a Mercedes Gertz, realizada por A. Tamara Gayol Massimi el 12 de enero de 2022.

<sup>313</sup> Mercedes ha participado en la residencia artística Learning Through Art (LTA), del Museo Guggenheim de Nueva York, y a partir de esta experiencia, colaboró para presentar un nuevo método de aprendizaje para niños de educación básica. Karla Zanabria, “Enseñanza a través del arte”, El Universal, el 13 de octubre de 1999, <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/1663.html>.

<sup>314</sup> Las excepciones se irán resaltando más adelante.

<sup>315</sup> Entrevista a Diego Torres, *op. cit.*

maternidad a pesar de todos sus esfuerzos para que no sucediera de esa forma. Mercedes incluso relaciona el papel de la mujer con el papel del artista y los nombra a ambos como “disfraces” que apelan a una legitimación y reconocimiento mediante el sacrificio y el sufrimiento.<sup>316</sup>

Mientras los años pasan, los gustos creativos comienzan a ser vistos como infantiles o poco serios y, al momento de elegir una carrera, la ya muy conocida frase de “te vas a morir de hambre” abunda. La mayoría de artistas entrevistados si no escuchaban esa frase textualmente, eran aleccionados para elegir una carrera “más lucrativa” como comunicación, diseño gráfico, arquitectura o diseño industrial, mismas que fueron, de hecho, carreras elegidas por Mariana de Alba, Jimena Estíbaliz, Pedro Reyes, Alfonso de Anda, Hugo Robledo y Nelson Morales; Julia Carrillo, por ejemplo, estudió matemáticas.

Pero, ¿de dónde viene la creencia universal de que los artistas se mueren de hambre? y ¿qué tanto realmente afecta crecer con ella? Si un artista desde edad temprana no es guiado por su familia y escuela para concebir el arte y la creatividad como una profesión digna, respetable y autónoma, solidifica ciertas creencias que se materializan en la incapacidad de cobrar por su obra, normalizar la informalidad, conflicto con ser llamado artista, apatía o rechazo al mercado del arte y las estructuras que lo sostienen, entre muchas otras actitudes que fueron detectadas por los artistas a lo largo de las entrevistas. Los entrevistados coincidieron que quizá un correcto primer acercamiento a las artes y a las labores creativas repercute directamente en la capacidad o facilidad para concebirse como artista y al trabajo creativo como valioso. Resulta importante resaltar que a lo largo de la historia de vida de los artistas, junto con los padres, la figura de las y los profesores fungió como pilar en un primer descubrimiento de que los artistas quizá pueden, en efecto, vivir de su obra.<sup>317</sup> Como ejemplos tenemos a Nelson Morales, a quien una profesora lo incentivó a acercarse a la fotografía; Jimena Estíbaliz, a quien sus profesoras invitaban a llenar de dibujos sus cuadernos de apuntes; o Mercedes, a quien una maestra le permitió tomar apuntes de forma

---

<sup>316</sup> Entrevista a Mercedes Gertz, *op. cit.*

<sup>317</sup> Acompañamiento que no fue ni continuo ni institucional, por lo que aquellos que lo tuvieron en edades tempranas reconocieron tener una visión un poco más formada al momento de emprender su quehacer artístico.

pictórica.<sup>318</sup> La mayoría de los artistas entrevistados hablan de profesores que les presentaron un mundo del arte asequible, interesante y digno, en medio de un contexto educativo ineficiente (sin importar que fuera público y privado, de acuerdo con la diversidad de la muestra).

Esta forma de mostrar caminos viables alrededor del arte se demostró benéfica también en la historia de vida de Alfonso de Anda, quien, con padres comerciantes, se lanzó a cobrar por su obra desde pequeño, con un entendimiento claro del valor que representaba su tiempo y trabajo. Su acercamiento temprano al lado comercial del arte le ha permitido sobrellevar la administración y construcción de su trayectoria de forma constante y estructurada.

Por otro lado, la situación socioeconómica familiar se convierte también en un factor trascendente, ya que, separa a los artistas que tuvieron la posibilidad de vivir con sus padres hasta pasados los veinte años de lo que tuvieron que dejar en segundo plano la creación para procurarse un sustento. Nelson Morales cuenta que, pese a que su mamá le pagó la universidad, él siempre trabajó para llevar dinero a su casa, esta realidad seccionó su vida en periodos cortos de creación interrumpidos por periodos laborales;<sup>319</sup> Smithe no estudió una carrera debido a que trabajar desde pequeño y familiarizarse con la realidad autodidacta del arte lo llevó a posicionarse sin necesidad de pasar 4 o 5 años estudiando una licenciatura.<sup>320</sup> Diego Torres dejó el arte por momentos ya que “tenía que preocuparse en sobrevivir”<sup>321</sup> trabajando de mesero en múltiples restaurantes de las colonias Roma y Condesa de la Ciudad de México. Si bien a que más adelante analizaremos cómo el multiempleo es común dentro del sector cultural, nos interesa matizar que, si bien estamos atendiendo a los testimonios de los artistas, siempre contextualizaremos tus vivencias dentro de la economía mexicana, en la que trabajar desde edades tempranas o multiemplearse, es un fenómeno de precariedad común. Lo que llama la atención es que, por ejemplo, Clotilde Jeannot normaliza el multiempleo a partir de su experiencia en otros países “en Londres la gente trabaja 3 o hasta 4 empleos para pagar un piso”.<sup>322</sup> Cuestión que pone en perspectiva no solo las necesidades

---

<sup>318</sup> Clotilde Jeannot, Margaux de Penfentenyo y Deborah Kruger, pese a estudiar en París, Lion y Nueva York respectivamente, también contaron con mentores que de pequeñas les permitieron contemplar el arte desde un lugar serio, digno y profesional.

<sup>319</sup> Entrevista a Nelson Morales, realizada por Tamara Gayol el 7 de febrero de 2022.

<sup>320</sup> Entrevista a Enrique Smithe, realizada por Tamara Gayol el 24 de enero de 2022.

<sup>321</sup> Entrevista a Diego Torres, *op. cit.*

<sup>322</sup> Entrevista a Clotilde Jeannot, realizada por Tamara Gayol el 8 de febrero de 2022

económicas alrededor del mundo, sino también los criterios con los que los artistas de diferentes latitudes las afrontan. Es un hecho que poder vivir de la creación artística es un verdadero reto dentro de un esquema precarizante, pero también es un hecho que, como lo puntualiza A. Fumagalli (2010), el esquema es global. En este apartado se resalta como parte del *habitus* artístico la necesidad de los creadores de trabajar desde edades tempranas y buscar medios de preparación profesional que les permitieran subsistir y apoyar a la economía familiar.

Paloma Contreras cuestionó esta necesidad preguntando “¿qué profesión conoces que tenga que trabajar para poder trabajar? Somos los únicos que tenemos que trabajar en miles de trabajos para poder, si quiera, pensar en empezar a trabajar en nuestra obra.”<sup>323</sup> Esta pregunta evidencia la postura que muchos artistas asumen respecto a la diferenciación entre su actividad y el resto de profesiones, misma que, si bien tiene múltiples derivaciones hacia lo político, lo existencial y lo endogámico, también alumbra aquello analizado en el capítulo anterior: el fenómeno de multitud; la imposibilidad de poner a dialogar distintas necesidades con similares características y soluciones. Aseverar que el artista es el único que tiene que trabajar para entonces desarrollar su profesión representa una de las muchas falsas concepciones que los creadores tienen respecto a la realidad socioeconómica del país, mismas que pueden interponerse en la búsqueda de soluciones reales y discursos sólidos ante el Estado.

Claro que lo anterior no desacredita el hecho de que gran parte de la muestra trabajó desde la universidad, creando en tiempos libres. Hugo Robledo fue profesor, Nelson Morales trabajó en una planta petrolera, Jimena Estíbaliz y Alfonso de Anda trabajaron en el mundo del diseño hasta poder asegurarse una estabilidad que les permitiera tener libertad creativa y hacer obra propia. La necesidad del multiempleo relega inevitablemente la labor artística a un segundo o tercer plano, incluso disuade a muchos aquellos que simplemente no logran continuar creando. Sin embargo, como apunta Enrique Minjares, trabajar también concede el beneficio de no depender del comercio de su obra y por lo tanto no involucrarse en dinámicas comerciales abusivas, “trabajar me permitió darme el lujo de prescindir de las galerías”.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Entrevista a Paloma Contreras, realizada por Tamara Gayol el 22 de octubre de 2020.

<sup>324</sup> Entrevista a Enrique Minjares, realizada por Tamara Gayol el 21 de septiembre del 2021.

Un siguiente punto importante es la educación artística y el hecho de que la mayoría de los artistas entrevistados consideraron haber salido de la carrera poco preparado para insertarse en el mercado y generar oportunidades laborales. Pese a que la muestra buscó la heterogeneidad, la Ciudad de México resaltó como principal punto de encuentro y posibilidades. De los 27 artistas entrevistados, 11 nacieron en la Ciudad de México y 10 viven y trabajan aun en ella.<sup>325</sup> Aquellos artistas que nacieron fuera de la capital decidieron, ya sea al momento de escoger Universidad o al salir, mudarse a la Ciudad de México en busca de oportunidades. Estas oportunidades en el mundo del arte se traducen en contactos, galerías, ferias y públicos diversos. Nelson Morales reconoció que su deseo de estar en la capital estaba impulsado por un tema aspiracional guiado por frases como *hay que lograrlo en la gran ciudad*. Yo estaba dispuesto a aguantar largas jornadas con poca paga y discriminación solo con tal de vivir aquí, expresó Morales durante su entrevista.<sup>326</sup> La historia de vida de Nelson es un caso que visibiliza la realidad educacional al interior de la república; al haber nacido en la región de Unión Hidalgo, Oaxaca, contó que su relación con la oferta cultural publica se limitaba a “una casa de cultura en la que no había cursos de arte, solo clases de zumba”.<sup>327</sup> Ante esta situación, Nelson salió en búsqueda de oportunidades, aplicó a becas sin entender el proceso burocrático, trabajó en un *call-center*, para después irse a una planta petrolera impulsado por los buenos sueldos, sopesando los largos periodos de trabajo con los largos periodos de descanso que le permitirían hacer fotografía. Él reconoció, desde muy pequeño, que la preparación es un privilegio, ya que no tomó talleres de fotografía hasta que tuvo como pagarlos, considerando que “con más estudios tienes más formas de defenderte”.<sup>328</sup> Las palabras utilizadas por Nelson no son casuísticas, revelan una sensación de lucha que habita en la mayoría de los entrevistados al tener que enfrentarse a la falta de oferta pública educativa de calidad. Álvaro Verduzco, por ejemplo, reconoce que la gran crisis del arte no está en el arte, sino en cómo se enseña arte;<sup>329</sup> Enya Alcántara habla de la estafa maestra de la Universidad;<sup>330</sup> Alfonso de Anda siente un *asco* por el Estado;<sup>331</sup>

---

<sup>325</sup> Consultar Anexo 2 y 3.

<sup>326</sup> Entrevista a Nelson Morales, realizada por Tamara Gayol el 7 de febrero de 2022.

<sup>327</sup> *Idem*.

<sup>328</sup> *Idem*.

<sup>329</sup> Entrevista a Alvaro Verduzco, realizada por Tamara Gayol el 4 de febrero de 2022.

<sup>330</sup> Entrevista a Enya Alcántara, realizada por Tamara Gayol el 9 de diciembre de 2021.

<sup>331</sup> Entrevista a Poncho de Anda, realizada por Tamara Gayol el 13 de enero de 2022.

Amanda Woolrich le tiene desconfianza y miedo al sistema. Desde un primer momento los artistas comienzan a comprender que están solos, que incluso las instituciones creadas para prepararlos y guiarlos los gradúan sin herramientas prácticas con las cuales enfrentarse a eso que le llaman místicamente Mercado, Estado o Sistema. Son ellos contra sus padres, el SAT, el FONCA, la aduana, la burocracia, la comisión de cultura de la Cámara de Diputados, el *high art*, el disfraz de artista, las universidades, la academia, la prensa, el silencio, la desinformación, el discurso hegemónico, las industrias culturales, el capitalismo, los galeristas y museos.

La forma en la que los artistas se refieren y relacionan con todo lo enumerado anteriormente, devela un *habitus* ostracista y, por lo tanto, profundamente precarizante. Solo aquellos que se familiarizaron o reconciliaron con el carácter comercial del arte tienen un discurso distinto. Nos referiremos, por nombrar a algunos ejemplos de la muestra, a Pedro Reyes, Helena Garza, Gibran Turón, Javier Marín, Julia Carrillo, Deborah Kruger y Fabian Cháirez. Quienes cuentan con esquemas de valuación de obra que contemplan la plusvalía a partir del crecimiento de su trayectoria artística, listado y calendarización de becas y premios a los cuales aplicar, un equipo y estrategia que fortalezca y expanda sus proyectos, entre otras características que permiten dilucidar una intención de profesionalización.

#### 4.2.2. *Artista a pesar de, a costa de*

Una pregunta clave que por sí sola explica mucho de la forma en la que los artistas se relacionan con su profesión es la siguiente:

¿Cómo determinas el valor de tu obra?

De esta pregunta se derivaron horas de conversación que permitieron complejizarla y posicionarla como un punto vital de la autopercepción creativa y de valor. La manera en la que un creador determina el valor de su obra está directamente relacionada con su capacidad para concebirse a sí mismos como artistas y a su obra como un objeto de comercio. Cuestión que podría parecer subjetiva y se materializa a través de respuestas igualmente subjetivas. De ahí que el abordaje más común al preguntar por sus mecanismos de valuación derive de la frase “según el sapo la pedrada”.<sup>332</sup> Para algunos, como Álvaro Verduzco, Fabián Cháirez

---

<sup>332</sup> Entrevista a David Rocha, realizada por Tamara Gayol el 11 de enero de 2022.

o Enrique Minjares, los materiales que ocupan (“p”) y el tiempo que tardan en realizar las piezas (“t”) son los rubros que sientan la base del precio:

$$p + t = \$$$

Otras, como Mariana de Alba, Clotilde y Alfonso de Anda, dividen sus gastos mensuales (“gm”) entre las horas laborales (“hm”) para obtener un punto de arranque:

$$gm/hm = \$$$

Este segundo método establece un mínimo de ingresos al mes que les permite delinear una estrategia financiera clara a mediano plazo y, si bien en un primer nivel de análisis, cuenta con fallas, parte de un reconocimiento de dignidad clave para esta investigación, ya que dialoga con la metodología propuesta por la Calculadora del Arte de Trabajadores de Arte.

Existen tantas formas de cobrar como hay artistas. Unos cobran por metro cuadrado (“m<sup>2</sup>”), como Deborah, quien estructuró una fórmula que le permite tener claro cuánto es el costo neto de la producción de una de sus plumas, para luego obtener el costo neto de cada m<sup>2</sup> que produce; “de esta forma, puedo saber cuánto cuesta producir exactamente cada pieza y luego agregarle el salario de las personas que me ayudan en el taller y un par de gastos más”.<sup>333</sup> En el caso de Kruger, la fórmula que contempla *gm* no le parece útil debido a que ella recibe una pensión por parte del gobierno de Estados Unidos con la cual cubre sus gastos personales. Por lo que su manera de cobrar está inclinada a cubrir los gastos de producción y empleo que su labor requiere sin contemplar conceptos básicos de subsistencia ya que ella pudo migrar a México y asegurarse una estabilidad económica que le permitiera producir.<sup>334</sup>

Por otro lado, tenemos a Julia Carrillo, que rechaza la especulación del precio de sus obras, por lo que delineó un esquema que contempla  $p + t + d$  + las dimensiones de la obra (“d”), para obtener una cantidad que va a multiplicar por un factor tabulado a partir de los logros y avances curriculares que vaya sumando a su trayectoria (“c”):

$$(p+t+d) * c = \$$$

---

<sup>333</sup> Entrevista a Deborah Kruger, realizada por Tamara Gayol el 02 de marzo de 2022.

<sup>334</sup> Si bien la calidad de extranjera de Deborah la posiciona en otro rubro económico, la realidad precarizante del artista en el país la ha llevado a enfrentarse a crisis económicas que le han impedido conservar a su equipo de trabajo de manera estable. Sus tres ayudantes de taller han tenido que asistirle de forma intermitente. Aquí ya no hablamos de la situación precaria de un artista, sino también a de las dificultades que enfrentan aquellos que buscan generar equipos de trabajo con condiciones dignas.

Una fórmula que, si bien parece precisa, resulta compleja y probablemente no sería pensada o si quiera implementada por artistas que no hayan tenido una preparación universitaria relacionada con las matemáticas –hay que recordar que Julia es matemática de formación–. En su gran mayoría pudimos detectar que el método de valuación preponderante dentro de la muestra hacía consideraciones más empíricas, contemplando el tipo de comprador, precios de obras similares y la opinión de colegas; “en la Universidad no nos enseñan a ponerle precio a nuestra obra, tenemos que ir aprendiendo sobre la marcha, las primeras veces en las que no sabía nada vendí mi obra por mucho menos dinero de lo que debí, pero echando a perder se aprende”.<sup>335</sup>

Hasta ahora podemos reconocer los métodos objetivos (con fórmulas claras) y aquellos subjetivos (sin formulas precisas) a los que apelan los artistas dependiendo de la naturaleza de su obra, su formación y su relación con el carácter comercial del arte. A los mecanismos anteriores se le suma una curva que casi siempre es de pérdida y que se normaliza o contempla como inversión gracias a la creencia de que al inicio de la trayectoria artística el creador debe sacrificar tiempo o dinero porque va empezando y entonces su trabajo (creatividad y tiempo) no tiene valor. Fabián Cháirez contó que al llegar a la Ciudad hizo murales y diseños que nunca le pagaron porque se estaba dando a conocer.<sup>336</sup>



Epílogo para un espacio de asueto, Hugo Robledo, 2021.

Como se citó anteriormente, el riesgo que el artista corre al no autogestionarse de manera estructurada y objetiva es que termina por enfrentarse a una decisión poco sencilla: renunciar a las lógicas comerciales del arte y crear desde una escena independiente poco retributiva o ceder la ponderación de sus precios y muchas veces su imagen ante la gestión de terceros que terminan cobrando altos porcentajes respecto a sus ganancias. Como ejemplo de lo anterior tenemos a Hugo Robledo, un artista que ha

<sup>335</sup> Entrevista a Helena Garza, realizada por Tamara Gayol el 16 de febrero de 2021.

<sup>336</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, realizada por Tamara Gayol el 06 de mayo de 2021.



llevado la exhibición y venta de su obra por un camino largo que revela dinámicas invisibilizadas de abuso comercial.

En principio, él contaba con un sistema de valuación subjetivo que fue potenciado o ajustado de acuerdo con las recomendaciones de su galerista, Daniela Elbahara, quien, lo asesoró al momento de determinar el precio de una de las obras más caras que había producido hasta el momento de la entrevista. La obra en cuestión fue realizada con el fin de ser expuesta dentro de Salón Cosa, en el marco Zona Maco 2021. “Tenía que producir un arte objeto, así que diseñé este biombo que resultó ser extremadamente costoso de producir. Fue un salto de fe, gasté de mi propio dinero sin saber si alguien lo iba a comprar”.<sup>337</sup> La obra está hecha con madera, lino y vidrio; su costo de elaboración fue de 35 mil pesos, mismos que Robledo absorbió completamente pese a que desde un principio se acordó un porcentaje para su galerista. El precio pactado para la muestra fue de 100 mil pesos ya que Elbahara detectaba que esa cantidad marcaba un límite psicológico para los compradores y toda vez que se iba a presentar la obra en un circuito medio, no recomendaba que los precios excedieran ciertos parámetros. Por otro lado, si la obra se hubiera presentado ante un circuito del arte que Daniela denominaba *alto*, la recomendación cambiaría, debido a que, para este circuito, los precios bajos causan desconfianza. Precios altos para la clase alta ya que estas cantidades les dan una especie de certeza, aprendió Hugo.<sup>338</sup>

Las negociaciones (en las que Hugo no fue parte) se cerraron con la venta de la obra en 80 mil pesos, de los cuales el 50% le correspondió a Daniela como galerista. Los porcentajes no fueron calculados una vez devuelto el costo de producción, sino sobre la cantidad total. Esto quiere decir que, de 80 mil pesos, Hugo recibió 40 mil, con los cuales recuperó la cantidad invertida en la producción (35 mil pesos) y 5 mil pesos de ganancia. Mientras que su galerista, sin asumir ningún costo de producción o riesgo, recibió su porcentaje íntegro. Son este tipo de acuerdos los que son aceptados con tal de tener visibilidad, y no dejar pasar la oportunidad de ser visto en la semana de arte.

Y no buscamos demeritar el trabajo de gestoría, reconocemos que, dentro de la compleja dinámica de legitimación del arte, el intermediario juega un papel importante en la negociación y compraventa de la obra. De hecho, Clotilde reconoce que no fue sino a partir

---

<sup>337</sup> Entrevista a Hugo Robledo, realizada por Tamara Gayol el 13 de agosto de 2021.

<sup>338</sup> *Idem.*

de que se decidió por contratar a una representante que llevara todo tipo de cuestión ajena a la creación, que ella no pudo concentrarse de lleno en su obra, pero más interesante aún, este intermediario terminó de construir este imaginario de artista serio y profesional que ella no lograba concretar, “a partir de eso todo cambió, a ella le pago el 10% de comisión, pero le puse un cero más a mis precios. Lo que antes no se vendía por 30 USD, hoy se vende por \$300.00, \$800.00 y hasta \$1,000.00 USD”.<sup>339</sup>

Claro que la cantidad de artistas que tienen la posibilidad de contratar a un representante o ser elegidos por un galerista es mínimo. Y ante la lucha por ser legitimado, el artista acude a la autogestión para resolver las necesidades más inmediatas hasta que, inevitablemente, lo urgente va desplazando a lo importante<sup>340</sup> y la informalidad se profundiza. Y entonces concebimos matizar lo que podría ser visto como autonomía e independencia laboral, para evidenciarlo como un elemento clave de autoexplotación, extractivismo y segregación dentro de los círculos del mercado del arte.

Dentro de la dinámica entre el artista y el valor de su obra se encuentra también un rubro que poco se visibiliza como costo de producción de obra y es el tener un estudio. El 100% de la muestra cuenta con un estudio, es decir, un espacio propio dedicado exclusivamente a crear, aunque no todos han logrado separarlo de su espacio habitacional. Son pocos los que son capaces de pagar un espacio extra, y entonces al no poder hacer esa distinción entre espacio de creación o laboral y espacio de descanso, hacen de su propia casa un área de creación. Esta imposibilidad es un punto clave para que el artista sienta que realmente es y puede presentarse como artista, por ello la mayoría busca formas de lograr escindir estos dos espacios, normalmente mediante la renta colectiva. El tema del estudio para un artista es importante por dos razones. La primera es que representa un gasto extra obligado, que separa al artista de muchas otras profesiones que quizá pueden desempeñarse desde una computadora o un escritorio; y que detona la pregunta de si este gasto necesariamente debe ser contemplado en el valor de la obra. Deborah Kruger abordó este tema apuntando que no es que un estudio haga que la obra valga más, sino que un estudio le permite sentir al comprador que está adquiriendo un trabajo serio.<sup>341</sup> El estudio suma, como diría Mercedes Gertz, al disfraz de un *buen artista* y valida el precio de su trabajo. No es el

---

<sup>339</sup> Entrevista con Clotilde Jeannot por Tamara Gayol el 8 de febrero de 2022

<sup>340</sup> Zaid, *op. cit.*, p. 27.

<sup>341</sup> Entrevista a Deborah Kruger, *op. cit.*

estudio el que justifica que un artista valúe su obra de tal o cual manera, sino que es parte crucial del disfraz que le permite al artista ocupar un espacio en el mundo como artista y al comprador —que se interesa en el coeficiente de *place*—<sup>342</sup> sentirse cómodo y seguro al adquirir una parte de ese imaginario. De esta consideración es que se desprende la siguiente razón de su importancia; el estudio es una promesa del artista consigo mismo. Promesa que por más personal que pueda parecer, sostiene gran parte de la motivación por desarrollar una trayectoria artística. Al hablar de este tema, Clotilde contó que rentó un espacio cuando vivía en el norte de Europa, mismo que tuvo que dejar al momento de decidir venir a vivir a México. Antes de tomar esta decisión la pregunta “¿seguiré siendo artista incluso si ya no tengo un estudio?” circulaba día y noche por su cabeza. “Yo soy artista, en tanto ocupo un espacio como artista”.<sup>343</sup>

Si bien sabemos que este no es un requisito primordial para nombrar a alguien o que alguien se autodenomine artista,<sup>344</sup> nos interesa considerar al estudio como uno de los elementos básicos para el desarrollo profesional del artista. Siendo una necesidad básica para la producción creativa y por lo tanto una razón más para normalizar y justificar situaciones precarizantes como el multiempleo.

Al respecto existieron discursos similares dentro de los artistas extranjeros entrevistados. Deborah K., Micheal Swank, Clotilde y Margaux de Penfentenyo alimentaron la narrativa de que México es un país muy barato para ser artista, no solamente por la falta de regulación que consideran benéfica,<sup>345</sup> sino por los costos que nuestra moneda les representa en comparación con el dólar o el euro. Micheal nunca hubiera podido crear la galería-residencia que tiene, debido a la enorme burocracia y costos que conlleva tener un espacio de esa clase en Michigan, Estados Unidos, de donde viene;<sup>346</sup> Clotilde no podría pagar el espacio en el que habita si viviera en Europa, tampoco podría costearse un estudio;<sup>347</sup> Deborah llegó al país cuando se quedó sin ahorros, “yo vine a México para salvar mi situación

---

<sup>342</sup> *Vid. supra*, p. 50.

<sup>343</sup> Entrevista con Clotilde Jeannot, *op. cit.*

<sup>344</sup> No tenemos la intención de profundizar en el debate conceptual de quién es o no es artista, para leer al respecto consultar Gragam Wallas (1926), Umberto Eco (1990), Larry Shinee (2004), Silvia Sauter (2006) o Joan Compàs Montaner (2018).

<sup>345</sup> *Vid infra* cal 3.3.2, p 123

<sup>346</sup> Conversación con Michael Swank en la PRPG.mx en abril de 2022.

<sup>347</sup> Entrevista con Clotilde Jeannot, *op. cit.*

económica, nunca podría ser artista en Estados Unidos, todo allá es carísimo”.<sup>348</sup> Esta situación la alumbró desde lo nacional Alfonso de Anda “el secreto es vivir en México y vender obra en EUA, para que rinda el dinero”.<sup>349</sup>

Lo anterior da cuenta de la distancia de posibilidades respecto a los artistas que trabajan y producen en y para México y aquellos que aprovechan las economías externas para procurarse un sustento ¿de qué hablamos entonces cuando nos referimos al valor justo de una obra?

Las entrevistas han confirmado la existencia de un *habitus* precarizante en los artistas que, si bien comparte características con el *habitus* post-obrero, tiene como particularidad respecto al desempeño creativo mediante la exteriorización de un lenguaje visual. Asimismo, confirmamos la posibilidad de un desempeño autónomo y un impulso vocacional que en la mayoría de los casos hace que los artistas justifiquen abusos importantes. A partir de lo anterior se identificaron características que permiten conformar un el *habitus* artístico mexicano, a saber:

- i) Una educación deficiente en contenido, centralizada, sin en posibilidades de acceso a aquellos que no habitan la capital.
- ii) Constructos rígidos de género al momento de elegir una carrera y construir una familia.
- iii) Una sensación de lucha constante contra el mercado, sistema y/o Estado, mitificando desde el miedo y el desconocimiento lo que estas figuras representan o alcanzan.
- iv) Una confrontación temprana a la desvalorización cultural del arte y la labor creativa
- v) Apatía política que dialoga con el sentido individualista del post-obrero.<sup>350</sup>

\*Dentro de los puntos enlistados no se encuentra el multiempleo debido a que este es un síntoma global, propio de economías cognitivo-capitalistas. Tampoco consideramos los métodos de valuación porque, como hemos visto, la problemática de valuación es de interés global y está siendo abordada

---

<sup>348</sup> Entrevista con Deborah Kruger, *op. cit.*

<sup>349</sup> Entrevista a Poncho de Anda, realizada por Tamara Gayol el 13 de enero de 2022.

<sup>350</sup> Esta apatía si bien parece ser incipiente en la generalidad, es cuestionada y vencida por algunos grupos, colectivos y movimientos que se han visto involucrados en luchas políticas en pro de la profesionalización artística.

teóricamente de manera global y prácticamente desde Latinoamérica y países de habla hispana como una búsqueda conjunta.

Consideramos que, si bien existen características intrínsecamente precarizantes en el *habitus* artístico mexicano, estas han incentivado nuevas formas de colectivización, diálogo y acción que abordaremos a la brevedad. No podemos dejar de lado tampoco una evidente necesidad de desmitificar la figura del artista. Si bien los artistas entrevistados crecieron con ciertos imaginarios que repercuten en su manera de dirigir su desarrollo profesional, son estos mismos artistas los que están reconstruyendo una nueva narrativa alrededor del arte. Contemplar el arte como una profesión digna pulsa desde el valor de admitir y hablar abiertamente de la situación precaria en la que muchos han existido y a su pesar, normalizado. Hacer visible la otra cara del arte para crear nuevas estrategias, discursos, mecanismos y estructuras que contemplen la complejidad que representa la labor artística también es resistencia.<sup>351</sup>

#### *4.2.3. Ser artista dentro de la política y la legislación*

Muchos de los temas abordados hasta el momento trastocan la legalidad y la administración pública a partir del lugar que ocupan las instituciones y el imaginario artístico en la conformación de los artistas. Para poder delinear con mayor claridad esta relación artista-mundo, nos interesa detenernos en un par de problemáticas abordadas durante las entrevistas. Uno de los puntos en común dentro de los testimonios fue la centralización de la educación, oportunidades y economía, pese a que desde finales de los ochenta se ha buscado extender la red de servicios culturales.<sup>352</sup>

Si bien la muestra contiene creadores de Chiapas, Baja California, Oaxaca, Estado de México, Guadalajara y Querétaro, todos han llegado tarde o temprano a la Ciudad de México buscando oportunidades de educación o exposición. Enrique Minjares vino a estudiar a la ENAP debido a la falta de oferta educativa en Ensenada, su lugar de nacimiento. Alfonso de Anda, Mariana de Alba y David Rocha estudiaron en Guadalajara, pero decidieron, en distintos momentos y de manera individual, mudarse a la Ciudad para comenzar una

---

<sup>351</sup> Entrevista a Deborah Kruger, *op. cit.*

<sup>352</sup> *Vid. Supra*, p. 19.

trayectoria artística activa. La Ciudad de México es una ciudad cosmopolita con mucha rotación de gente, dijo Poncho cuando se tocó el tema. Por otro lado, tenemos a Nelson Morales, que ante la falta de oferta académica estudió comunicación, y aunque hasta la fecha tiene una casa propia en su pueblo, siempre supo que para lograr resaltar en la fotografía tenía que llegar a la capital.

Pese a tener artistas de distintos orígenes, todos recurren a la Ciudad de México como un punto de ebullición profesional. Asimismo, pese a que gran parte de los artistas estudiaron en escuelas públicas, la mayoría que tomó cursos, diplomados, maestrías, talleres o especialidades lo hizo mediante programas privados pagados con apoyo de sus familiares o parejas. Derivado de esto, reconocemos dentro de la muestra una importante correlación entre aquellos que tuvieron un segundo nivel de preparación y los que han logrado construir una mayor visibilidad de su trabajo. No pretendemos aseverar que solo aquellos con las posibilidades económicas para costearse una educación privada y continua pueden construir una trayectoria artística ascendente –de hecho, reconocemos la enorme heterogeneidad en el tipo de formación por la que pasan los artistas, yendo desde aquellos con estudios especializados hasta aquellos con estudios básicos–, sino puntualizar que en el país no parecen haber muchas oportunidades públicas de preparación que generen redes de colaboración desde los Estados.<sup>353</sup> “Hay precariedad desde la escolaridad”,<sup>354</sup> puntualizó Paloma Contreras cuando compartió su experiencia estudiando en la Esmeralda, aclarando que el problema no nada más es de los artistas o de la realidad laboral mexicana *per se*, sino de las instituciones y las herramientas con las que se pretende preparar a la sociedad para enfrentar una economía extractivista.

Una de las pocas políticas públicas que sí ha logrado esta descentralización con mayor éxito relativo –desde el punto de vista de todos los entrevistados que fueron o son beneficiarios– es el FONCA.<sup>355</sup> Trece de los entrevistados han contado con beca FONCA y nueve de ellos la han ganado más de una vez. “Yo produzco más rápido cuando tengo beca”<sup>356</sup> comentó Nelson Morales, y su fraseo abre la puerta a múltiples preconcepciones

---

<sup>353</sup> Hugo Robledo contó que era profesor y ante la precariedad que se vive como educador prefirió ser un artista precarizado. Entrevista a Hugo Robledo, *op. cit.*

<sup>354</sup> Entrevista a Paloma Contreras, *op. cit.*

<sup>355</sup> Respecto a la operación del FONCA *Vid. supra*, p. 27.

<sup>356</sup> Entrevista a Nelson Morales, *op. cit.*

sobre lo que debe ser el proceso de creación. Al hablar de rapidez, Morales parece darle un valor particular al producir en poco tiempo, pero durante su entrevista fue posible matizar que, para él, producir rápido significa tener obra para vender y generar ingresos. Claro, las becas, en este caso el FONCA, no promueven o incentivan la rapidez, sino que otorgan la tranquilidad y estabilidad que el creador necesita para –idealmente– atender a sus propios procesos creativos, más allá del mercado del arte.

Artistas que han recibido beca del FONCA, como Julia Carrillo, Lorena Wolffer y Paloma Contreras, reconocen que es un sistema que funciona “con sus bemoles, pero funciona”.<sup>357</sup> Los puntos para aplaudir son los sistemas de asesorías, encuentros y exposiciones itinerantes. “Muchos de los amigos que tengo ahora, los conocí a través de los encuentros del FONCA [...] ahí el dinero que te dan es lo de menos, lo que realmente ofrece esa beca es legitimación y contactos [...] claro que funciona y funciona tan bien que no la pudieron tirar este sexenio”.<sup>358</sup> El FONCA parece ser ese vínculo con el resto del mundo que los artistas tanto necesitan.

Ahora, como cualquier sistema gubernamental, no es perfecto y los artistas lo saben. De hecho, los entrevistados tienen muy claras las áreas de oportunidad de esta beca, y para esta investigación las dividimos en cuatro ejes principales. El primero, la cantidad mensual que entregan. “Nadie puede vivir con 8 mil pesos y a parte pagar material [...] es muy frustrante no tener herramientas”,<sup>359</sup> comentó Paloma Contreras, quien fue beneficiaria FONCA (2018-1029). Puntualización que es tan válida como problemática debido a que en el país gran parte de la población vive con mucho menos que esa cantidad mensual. Sin embargo, justificar las bajas cantidades con las que la beca busca procurar un desarrollo creativo a los artistas a partir de comparar estos apoyos con el resto de los ingresos de un país con altos índices de pobreza resulta tendencioso y precarizante. La realidad es que nadie debería vivir con 8 mil, 6mil o 3 mil pesos al mes; y mucho menos debemos justificar los montos de esta beca a razón de la realidad de muchas otras profesiones, porque a lo largo de la presente investigación hemos buscado pugnar por un desarrollo digno de la labor artística como punto de referencia para otras ramas laborales precarizadas. El artista beneficiario

---

<sup>357</sup> Entrevista a Julia Carrillo, *op. cit.*

<sup>358</sup> Entrevista a Alvaro Verduzco, realizada por Tamara Gayol el 04 de febrero de 2022.

<sup>359</sup> Entrevista a Paloma Contreras, *op. cit.*

recibe 8 mil pesos que le ayudan a pagar la renta, quizá su estudio y un par de materiales, pero la mayoría debe seguir multiempleándose para lograr subsistir.

Como segunda crítica, está el hecho de que el apoyo dura un año y el resto del tiempo el artista está en un “desamparo total que afecta su producción”.<sup>360</sup> Paloma Contreras considera que la estructura cultural no es suficiente y que el fomento privado no puede sostener a los artistas, “todos estamos pidiendo becas sin tener otro tipo de oportunidades”,<sup>361</sup> “¿cuál es el punto de que las escuelas amplíen el cupo de las carreras en arte si no hay un sistema de profesionalización que logre insertar al artista en el mercado?”<sup>362</sup> Una beca no resuelve la inminente precarización en la que el artista está sumido debido a un sistema poco eficiente cuando de acompañar a los artistas en su preparación se trata. Los artistas entrevistados reconocieron que las becas les otorgan una entrada de dinero que no podrían obtener de ningún otro lado (hablando desde la creación y el ejercicio de su profesión), y de hecho más de la mitad de la muestra ha sido beneficiaria, sin embargo, es un salvavidas temporal en medio de un mar picado y, cuando el año termina, cada uno de ellos volvió a enfrentarse con la falta de regulación, la falta de dinámicas comerciales justas e inestabilidad económica.

El tercer eje apunta a la falta de estructura y correcta fundamentación en los distintos rubros que ofrece la beca, este fue un sistema creado por el sector cultural para el sector cultural, y refleja el *ethos* informal que tanto le caracteriza. Lorena Wolffer considera incongruente que se pida una retribución social a los becados “es casi como si nos dijeran que el intercambio artístico no es suficiente y nos están haciendo un favor”.<sup>363</sup> Lorena refiere a un servicio social que Paloma también reprobó por considerarlo violento y colonizador, “¿porque me van a mandar a mí a una comunidad en Tepito a hablar y dar talleres de cosas que ni les preocupan, ni les interesan?”<sup>364</sup> Tamara Ibarra considera que el punto nodal de esta falta de valorización del trabajo del artista está al considerar el pago mensual que el FONCA da a los artistas un *apoyo* en lugar de una *remuneración*. Sin embargo, considerarlo remuneración apareja múltiples complicaciones.

---

<sup>360</sup> *Idem.*

<sup>361</sup> *Idem.*

<sup>362</sup> Entrevista a Hugo Robledo, *op. cit.*

<sup>363</sup> Entrevista con Lorena Wolffer, realizada por Tamara Gayol el 12 de febrero de 2021.

<sup>364</sup> Entrevista a Paloma Contreras, *op. cit.*



De considerar el *apoyo* del FONCA como una remuneración, la Secretaría de Cultura se vería obligada a procurarle a los artista seguridad social durante el periodo de la beca, y aportar un porcentaje de los 8 mil pesos mensuales que se le dan al artista; incluso habría que ser considerada la posibilidad de que la obra producida se vendiera designando porcentajes las ganancias. Es decir, si bien la crítica de estas artistas es válida ya que se dirige al punto nodal de toda relación carente entre el Estado y la producción artística visual: la valorización del arte; FONCA otorga *apoyos* considerando la particularidad del arte en cuanto a su materialidad, valor y proceso creativo. Por ello, este es un cambio que debería exigirse desde su conceptualización; el FONCA claramente especifica que no es un remuneración, ya que, de serlo, probablemente la obra producida durante el tiempo del *apoyo* podría ser considerada propiedad del Estado o requerir un acuerdo respecto a sus derechos patrimoniales y condiciones de creación. Para poder considerar los *apoyos* remuneraciones sería necesario construir un nuevo modelo que establezca una relación laboral entre el artista y el Estado o entre el artista y alguna institución privada.<sup>365</sup>

Ante esta crítica queda establecida cierta expectativa por parte de los creadores de una figura que subsidie o financie de manera justa y responsable. Una búsqueda que Gabriel Zaíd refiere al hablar de las “cinco fuentes del financiamiento para la cultura: el sacrificio personal, la familia, los mecenas, el Estado y el mercado. Todas pueden liberar o esclavizar de distintas formas”.<sup>366</sup> El reto es construir nuevos mecanismos que eviten esclavizar, cooptar y precarizar el arte.

Ahora, aunado a la falta de consenso respecto a la naturaleza de la relación que debe de haber entre el Estado y el artista, las situaciones adversas no son manejadas con la formalidad y cuidado suficiente. Julia Carrillo contó que hace tres años, durante las giras expositivas que tienen las obras producidas durante el año de beca FONCA, se dieron por perdidos múltiples trabajos sin dar explicación o solución alguna más allá que un correo explicando que el seguro de la Secretaría de Cultura no cubriría el incidente.<sup>367</sup> Es decir, sin importar la fuente de financiamiento, debe de haber formalidad y responsabilidad respecto al trabajo del creador.

---

<sup>365</sup> Mismas que, estratégicamente, cuando existen, se nombran becas, apoyos o premios, nunca como remuneraciones.

<sup>366</sup> Gabriel Zaíd, *op. cit.*, p. 13.

<sup>367</sup> Entrevista a Julia Carrillo, realizada por Tamara Gayol el 26 de octubre de 2020.

Por último, la cuarta y, a nuestra consideración, más relevante crítica a esta beca, desde la experiencia de los artistas, es el carácter irregular respecto al proceso de selección. Muchos de los que no han sido ganadores de este *apoyo* consideran que es un beneficio que se queda *entre ellos*. Javier Marín, hizo hincapié en que él nunca ha ganado un FONCA y, pese a no haber contado con ese punto de legitimación, ha logrado construirse una trayectoria importante dentro del mundo del arte contemporáneo mexicano. Javier se pregunta cómo es que a él no le han dado ni una sola beca mientras que a otros artistas les han dado, por ejemplo, siete. “Las becas son para impulsar a los artistas, no para alimentar una estabilidad económica consolidada”.<sup>368</sup> ¿Las becas como reconocimiento desde el Estado, las becas como programa de apoyo e impulso? ¿Pueden ser ambas?

Muchas veces las becas representan para los artistas esas pocas oportunidades de producir con un ingreso seguro. Bob Schalwijk (1933), fotógrafo holandés que habita y produce obra en México desde 1965, dijo en una entrevista “un día espero tener otra beca FONCA para poder digitalizar mi archivo”.<sup>369</sup> Porque son estos incentivos los que permiten que gran parte del patrimonio cultural sea producido, digitalizado o archivado. Álvaro Verduzco ante esto puntualizó la incongruencia que existe detrás del discurso estatal “presumen que México es un país rico culturalmente y sin embargo es de los países que menos procuran a sus artistas”.<sup>370</sup>

Más allá del FONCA, pocos artistas hicieron referencia a otro tipo de política pública de la cual han podido beneficiarse y, en caso de hacerlo, las experiencias han sido negativas. Un contundente ejemplo de esto es el caso que enfrenta hasta la fecha (marzo de 2022) Foreman, quien, después de participar un par de ocasiones en exposiciones organizadas por una sede de PILARES<sup>371</sup> asistió a dejar 20 piezas para una siguiente exposición sin ser recibido por la directora del recinto, ni firmar ningún tipo de constancia de entrega. Al volver un par de semanas después por sus obras, solo encontró 17 de las 20 y en malas condiciones. El espacio no dio explicación ni solución al incidente y dirigió a Foreman directamente con la Secretaría de Cultura, misma que hasta la fecha no sabe cómo proceder, porque los recintos culturales

---

<sup>368</sup> Entrevista a Smithe, realizada por Tamara Gayol Massimi el 24 de enero de 2022.

<sup>369</sup> *LIGA-ARCHIVOS: Presentación online del archivo fotográfico de Bob Schalwijk*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KP3AP6l0sYw>.

<sup>370</sup> Entrevista a Alvaro Verduzco, *op. cit.*

<sup>371</sup> *Vid. supra* cap. 1.3, p. 25.

no cuentan con ningún tipo de seguro que pueda cubrir los daños ni el valor de las 3 obras desaparecidas. “Llevo meses entregándoles requisitos que me piden conforme se les van ocurriendo, ellos mismos me han dicho que no tienen un protocolo o proceso para estos casos y que no saben qué hacer. Pero de mientras, hasta donde yo sé, ya quitaron del plan del recinto las exposiciones de arte”.<sup>372</sup>

Este tipo de informalidades y repercusiones hacia los artistas sin ningún tipo de consecuencia se traduce en una sensación fundada de ausencia de soporte institucional, ante la cual los trabajadores se ven obligados a buscar otro tipo de soporte y apoyo económico. De ahí que solo aquellos artistas con experiencias positivas respecto a las pocas oportunidades estatales o aquellos que cuentan con una red familiar o social sólida y con posibilidades económicas medianamente posicionadas, puedan construir una trayectoria artística que no necesariamente los sostenga pero que sí se traduzca en tiempo para crear, tener un estudio y ser legitimado de forma convencional o no convencional. Resulta importante mencionar que incluso aquellos que cuentan con redes de apoyo evidencian que sus redes son estructuras sensibles a fenómenos como una crisis sanitaria. El artista no tiene forma de prepararse a una crisis de la magnitud que hubo, probablemente y pocos empleados la tuvieron, pero esta desprotección potencializó los motivos para seguir recurriendo a dinámicas precarizantes que impactan en todo el sector artístico como la migración, la venta en dólares de su obra, el multiempleo y la autoexplotación.

En general, la relación del artista con el Estado suele ser irregular. Por un lado, tenemos el testimonio de Pedro Reyes, quien reconoció, después de haber sido elegido para realizar el reemplazo de la figura del almirante en el Paseo de la Reforma,<sup>373</sup> que aceptar una comisión pública es mucho más caro y riesgoso que trabajar de forma privada. Refiriéndose al escrutinio por el que pasa el artista ante la sociedad y la presión que ejercen las distintas agendas políticas al momento de tomar una decisión creativa.<sup>374</sup> Por otro lado, está Javier Marín, quien cuenta como una grata experiencia el haber trabajado con el Estado de Zacatecas en la realización de un elemento de remate de la nave principal y el presbiterio de

---

<sup>372</sup> Entrevista a Foreman, *op. cit.*

<sup>373</sup> Beatriz Guillén, “Pedro Reyes y su escultura ‘Tlali’, más allá de la polémica de Colón: ‘Mi mayor reto es que sea hermosa’”, *El País México*, el 13 de septiembre de 2021, <https://elpais.com/mexico/2021-09-13/pedro-reyes-y-su-escultura-tlali-mas-alla-de-la-polemica-de-colon-mi-mayor-reto-es-que-sea-hermosa.html>.

<sup>374</sup> Entrevista a Pedro Reyes, *op. cit.*

la Catedral Basílica, localizada en el Centro Histórico de esta ciudad. El fin detrás de esta intervención fue el de dotar a la Catedral con una obra contemporánea importante, que se sumara a los atractivos existentes del edificio y de la ciudad. Fueron invitados 16 artistas mexicanos a proponer el remate de la nave principal y presbiterio de la Catedral, de los cuales se eligió ganador a Javier Marín.<sup>375</sup> Para este proyecto no le fue negado nada, ni tuvo límites en el presupuesto, contó el artista.<sup>376</sup>

Es inevitable detectar los intereses detrás de las comisiones públicas a artistas; “existe una clara instrumentalización del artista por parte del Gobierno”, apuntó Tamara Ibarra al hablar de la manera en la que los artistas han sido usados para sumar a campañas políticas, producir obra y generar un discurso determinado en la campaña presidencial pasada.<sup>377</sup> Esta instrumentalización impacta en todas las convocatorias, becas y proyectos emitidos desde la Secretaría de Cultura, buscando siempre beneficios políticos sin establecer estructuras que protejan al artista más allá de su obra. Y, pese a contar con buenas experiencias dentro de esta dinámica Estado-artista, la realidad es que son las menos.<sup>378</sup>

La falta de apoyos y prioridades culturales también la confirma Mercedes Gertz, quien, trabajando en la embajada mexicana en los Ángeles, fue testigo del poco presupuesto que se destinaba para actividades culturales. “Normalmente exponíamos a artistas sin presupuesto para ofrecerles una remuneración [...] nunca había dinero para el arte, era la comunidad la que recababa fondos para hacer suceder las cosas.”<sup>379</sup> Cuestión lamentable, ya que las prioridades presupuestales al interior del país repercutían también fuera de él, poniendo a artistas, normalmente chicanos, en la posición de aceptar condiciones precarias con tal de presentarse en un espacio legitimador como lo es una embajada mexicana.

En una competencia para acceder a oportunidades tanto públicas como privadas, el artista ha sido obligado a ceder ante la necesidad, la inmediatez, la negociación y la informalidad. Como hemos venido demostrando, los artistas normalizan muchas de las

---

<sup>375</sup> “Escultura Contemporánea de Javier Marín en la Catedral Basílica de Zacatecas”, *Arte al día Internacional*, s.f.,

[https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Novedades/Escultura\\_Contemporanea\\_de\\_Javier\\_Marin\\_en\\_la\\_Catedral\\_Basilica\\_de\\_Zacatecas](https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Novedades/Escultura_Contemporanea_de_Javier_Marin_en_la_Catedral_Basilica_de_Zacatecas).

<sup>376</sup> Entrevista a Javier Marín, *op. cit.*

<sup>377</sup> Entrevista a Tamara Ibarra, realizada por Tamara Gayol el 16 de junio de 2021.

<sup>378</sup> Para profundizar en las relaciones de poder entre el artista y el Estado véase Cuauhtémoc Medina, *Abuso Mutuo: ensayos e intervenciones sobre Arte postmexicano (1992-2013)* (Cubo blanco, 2017), p. 267.

<sup>379</sup> Entrevista a Mercedes Gertz, *op. cit.*

cuestiones que evidencian su precarización. Uno de los comportamientos más comunes y que a nuestra consideración deviene de este *habitus* tan particular, es el rechazo a la legalidad (contratos, acuerdos claros, facturas, transparencia). Los criterios ante esta situación son matizados según la posición de cada trayectoria artística, pero siempre apuntando al mismo fenómeno. Pedro Reyes, como artista consagrado, abiertamente comenta que “el mundo del arte funciona porque no está regulado”.<sup>380</sup> Hugo Robledo considera que es un campo tan pequeño que todo se maneja por la confianza y los pactos, “al final a nadie le conviene quedar mal” y a las controversias o pérdidas se les considera como un riesgo que aceptar porque son “parte de la chamba”.

Hablar de estos riesgos si bien podría parecer razón suficiente para buscar mecanismos de protección, en realidad suman a la falta de incentivos para seguir algún tipo de protocolo o estructura al momento de mostrar su obra y venderla, por considerarlos complejos, caros e inútiles “porque eso casi nunca pasa”.

La principal y más nociva de las dinámicas que ponen en riesgo a los artistas es la que se genera con las galerías, que se benefician de la falta de normativa y normalizan la informalidad al no firmar contratos, mantener los precios de las obras a discreción, y hasta cobrar altos porcentajes por la venta. Pese a que gran parte de los entrevistados comparte el miedo y desconfianza respecto a las galerías, muchos encuentran que ese riesgo vale la pena. La informalidad vale la pena porque genera ganancias que de otra forma los artistas creen que no recibirían.

Fabián Cháirez, considera riesgoso que sus precios sean públicos “la gente no entiende lo que cuesta producir una obra, y si ven el precio en un periódico van a pensar que soy rico y me van a querer secuestrar”.<sup>381</sup> Si bien no muchos artistas contemplan este riesgo, algo muy similar comentó Kerstin Erdmann, directora de la OMR, ante la pregunta de por qué los precios de las obras y reportes anuales no eran públicos. Su respuesta giró en torno al miedo de que se les considere con más poder económico del que en realidad tienen.<sup>382</sup> Ante esto, podemos relacionar directamente la apuesta de Lorena Wolffer hacia la transparencia como

---

<sup>380</sup> Entrevista a Pedro Reyes *op. cit.*

<sup>381</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, *op. cit.*

<sup>382</sup> Plática con Kerstin Erdmann en el marco de la asignatura de maestría Temas Selectos de Arte Mexicano de la Universidad Iberoamericana, dirigida por Daniel Montero Fayad el 15 de octubre de 2020.

requisito para lograr acortar distancias con el Estado, pero también con cada agente del campo del arte.<sup>383</sup>

Si los precios son discrecionales por un miedo fundado y el Estado obstaculiza todos sus procesos con “mucha burocracia”,<sup>384</sup> ¿cuáles son las propuestas que los artistas ponen sobre la mesa para apelar a una labor profesionalizada? Entendiendo que la profesionalización conlleva regulación.

Como citamos anteriormente, Pedro Reyes considera común e inevitable la falta de regulación dentro del mundo del arte. No es el único, Kerstin como directora aseguró que no hay mecanismos o acciones legales aplicables dentro de las dinámicas que se llevan a cabo en las galerías catalogando esto como común y entendible. Aseverar esto como directora de una de las galerías más relevantes de la historia de arte mexicano no es poca cosa y menos cuando tomamos en consideración que Erdmann es extranjera. Muchos extranjeros recurren a México por el tipo de divisa, pero también por la laxitud legal.

Hemos hablado ya de Micheal Swank y su decisión de fundar su galería en México debido a que los procesos para hacerlo en Estados Unidos son eternos, complicados, caros e imposibles.<sup>385</sup> A partir de esto tenemos dos perspectivas opuestas respecto a la protección legal y normativa mexicana en el arte: accidentada y crítica desde la visión mexicana, laxa y accesible desde la visión extranjera.

Recurriendo al análisis realizado en el primer capítulo de la presente investigación, podemos reforzar el argumento de que las leyes y políticas públicas no comprenden las necesidades artísticas, y facilitan las dinámicas extractivistas para aquellos con recursos. De igual manera, las instituciones educativas no preparan a los artistas para una de las dinámicas principales que conlleva su quehacer: la comercial. Ante esta realidad, “la informalidad no es una elección”, argumentó Lorena Wolffer.

Un ejemplo grave respecto a la informalidad en las relaciones artísticas privadas es el caso de Alberto Oderiz y Luis Adelantado.

“La inexplicable roca” del arquitecto y artista Alberto Odériz fue cancelada de manera unilateral por la Galería Luis Adelantado horas antes de su inauguración. Tras un año de trabajo, producto de una residencia artística (sin remuneración alguna), el galerista decidió desmontar las obras al no estar dispuesto a firmar una carta compromiso por el precio de

---

<sup>383</sup> Entrevista a Lorena Wolffer, *op. cit.*

<sup>384</sup> Entrevista a Fabián Cháirez, *op. cit.*

<sup>385</sup> Platica personal con Micheal Swank el 9 de marzo de 2022.

venta de las piezas producidas para la muestra. La práctica informal o el escepticismo especulativo reafirman el abuso unívoco.

Este caso, que se volvió mediático por la prontitud de respuesta y acción del artista en las redes sociales, provocó más ruido que, posiblemente, la propia muestra [...] ¿Cómo se dan las relaciones entre galeristas y artistas? ¿Qué tan mutuo es el abuso? Al final, la roca del artista ha tenido más exposición de la que habría tenido dentro de la galería. No como un monumento o pieza estática, sino como interpretación del despojo y su vuelta a la calle como instalación.<sup>386</sup>

El incidente surgió del intento, a todas luces fallido, por parte del artista de acordar por escrito el precio de las obras que serían expuestas en la galería de Luis Adelantado. De acuerdo con testimonios de Alberto Oderíz, anteriormente el galerista Luis Adelantado había vendido por encima del precio acordado algunas de sus obras expuestas en Zona Maco, sin informarle al artista y pese a haber pactado en un inicio el reparto de ganancias en partes iguales.<sup>387</sup> La informalidad no es una elección, es una *modus operandi* de abuso hacia el artista.

A lo largo de las entrevistas, muchos artistas compartieron experiencias negativas al momento de buscar, con representantes, ferias o galerías, la firma de acuerdos claros y, ante esta falta de formalidad fue que los abusos se hicieron posibles y no tuvieron mayores consecuencias. Smithe contó que una galería se quedó con obra suya sin pagarle; Gibran Turón se enfrentó a que, después de ganar una beca que le financiaría la producción de una obra, la Institución que se la entregó pidió a cambio diversas obras en retribución por su *apoyo*;<sup>388</sup> Margaux participó en un abierto de diseño en la Ciudad de México, lugar en el que dañaron su obra y, al momento de pedir la reparación del daño, los organizadores explicaron que su seguro no cubría estos percances y que no pagarían.<sup>389</sup> *Echando a perder se aprende*, es la frase con la que muchos cierran su relato y que los devuelve a una posición de resignación y normalización de esta clase de dinámicas.<sup>390</sup>

---

<sup>386</sup> Juan José Kochen, “Columna: Abuso (mutuo)”, *Revista Código*, el 2 de agosto de 2017, <https://revistacodigo.com/columna-abuso-mutuo/>.

<sup>387</sup> “Echan a la calle a artista con su obra”, *Reforma*, el 14 de julio de 2017, <https://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=1162264>.

<sup>388</sup> Conversación con Gibran Turón el 17 de diciembre 2022 en su openstudio, colonia Condesa, Ciudad de México.

<sup>389</sup> Entrevista a Margaux de Penfentenyo, realizada por Tamara Gayol el 7 de febrero de 2022.

<sup>390</sup> “Si cuestionamos la relación entre arte y cultura, las estructuras de poder y relaciones laborales, pareciera que el abuso tiende a inclinarse a su lado mercenario: el *capitalismo artístico* del que habla Lipovetsky”. Juan José Kochen, *op. cit.*

Desde el eje legal, la pregunta siempre estuvo punzante en cada entrevista fue la de ¿cómo se puede proteger al artista y regular al campo del arte? Las respuestas siempre compartían un argumento en común: “el artista no quiere ser regulado.

Se encontró un ejemplo de este paradójico posicionamiento al platicar con Tamara Ibarra respecto a la Ley de Espacios Culturales Independientes de la Ciudad de México. La Ley mencionada fue una propuesta e impulsada para favorecer a los espacios independientes, sin embargo Tamara Ibarra apunta que la ley, al exigir calendarización anual de las exposiciones, intenta regular los espacios yendo en contra de su naturaleza; “nos pedían que sacáramos licencias, permisos y calendarios anuales, cuando el punto de un espacio independiente es apelar a la constante reestructuración de ideales y manifiestos para ir comprendiendo y creando desde un sentido crítico [...] exigir calendarización de exposiciones y cooptar las presentaciones emergentes es querer regular al sector sin comprender su naturaleza y sus necesidades”.<sup>391</sup> Los artistas, de acuerdo con lo que Tamara contó, consideran que la Ley sería más efectiva si otorgaran espacios en comodato, “casas abandonadas que se pongan a disposición de estos espacios, dándoles concesiones en los servicios básicos”.<sup>392</sup> Soluciones que parecen simples pero que al ser realmente puestas bajo escrutinio legal resultan más que problemáticas, verdaderamente inviables. Una de las cuestiones más conflictivas es que, ante la falta de regulación del quehacer artístico, el lavado de dinero y la falta de delimitación de obligaciones y responsabilidades pareciera inminente.

La realidad es que, este *no querer*, pareciera ser la representación idiosincrática de un *habitus* artístico precario. Más allá de la apatía o la incompreensión legal, el artista emprende esfuerzos para irse desligando de dinámicas abusivas que van vaciando los mecanismos que se han pensado para el adecuamiento de las leyes a la realidad.

Al respecto se tuvo la siguiente conversación con el abogado Beto Bremermann, especialista en derecho de arte y propiedad intelectual:

—¿Por qué no regular el campo artístico?

BB: La cultura en México se administra verbalmente y por medio de la costumbre. Llevando los casos a los Juzgados de Distrito y creando jurisprudencia es que yo puedo hacer patria.

—¿Lo has hecho?

BB: No, siempre que he estado cerca de hacerlo le llegan al precio a mis clientes.

—¿Dirías que la precarización (la necesidad de dinero) lleva a negociaciones que inciden en la no jurisprudencia y no modificación de la Ley?

---

<sup>391</sup> Entrevista a Tamara Ibarra, *op. cit.*

<sup>392</sup> *Idem.*



BB: Claro, pero eso es así en todas partes ¿A quién no le caería bien un poco de dinerito? En el arte no hay cultura del litigio o contractual. Si te dijera que he armado aproximadamente 150 contratos entre artistas y galerías, artistas y compradores de los que he logrado llevar a firma solo dos.

La gente termina arreglándose por medio de un correo, una plática, unas chelas. Y, al ser un mundo tan pequeño, a nadie le conviene quedar mal.<sup>393</sup>

Desde el derecho el problema se deja ver claro, más no sencillo. A partir de un sistema precarizante la labor de profesionalización resulta mucho más compleja, ya que iniciar ese proceso implicaría rechazar acuerdos leoninos, poco claros e informales y muy pocos artistas pueden darse el lujo de ello. Actuar de forma distinta a lo normalizado por el campo del arte muchas veces implica cerrarse las puertas, parecer conflictivo o poner en riesgo una venta.

Aunado a lo anterior, se suma el vértice fiscal, uno de los más mitificados por parte de los entrevistados. Y, si bien no resulta un punto a profundizar en esta investigación, consideramos importante dejar por sentada la relación que se logró asentar entre los artistas y la tributación. En principio, el acercamiento más inmediato que los artistas tienen con este flanco gubernamental es principalmente impulsado por compradores que soliciten factura, algún empleo que les requiera tener un régimen ajeno al de artista y la tentadora figura de pago en especie. Si no existe la necesidad, muchos artistas optan por comercializar su obra en efectivo. Si son ilustradores, o realizan otra actividad para subsistir aparte del arte, están registrados como personas físicas con actividad empresarial o prestadores de servicios, cuestión es la más común de entre los entrevistados. Álvaro Verduzco está dado de alta como prestador de servicios pese a que vive de su arte, debido a que reconoce en el régimen fiscal de artista una enorme limitante respecto a la posibilidad de facturar respecto a otros servicios que no sean obra, cuando ante una inestabilidad económica casi inevitable a lo largo de la trayectoria de cada creador, la necesidad de desempeñar empleos ajenos al arte es imperante. La reflexión ante la incompatibilidad entre el régimen de artista y las verdaderas necesidades de uno deja evidenciado que el artista no tiene ningún tipo de prestación o protección como productor de cultura, trabajador de la cultura, constructor del imaginario nacional, pero sí tienen todas las obligaciones fiscales de un contribuyente. Y como contribuyente muchas veces requiere estrategizar sus actividades fiscales para hacerse frente a un sistema legal que no lo considera trabajador, pero sí generador de ingresos. Dentro de la muestra, aparte de

---

<sup>393</sup> Conversación con Beto Bremermann el 20 de septiembre de 2021, Colonia Roma, Ciudad de México.

*prestador de servicios y persona física con actividad empresarial*, algunos artistas jóvenes están dentro del Régimen de Incorporación Fiscal (RIF), y solo un par pertenecen al programa de pago en especie.

La relación del Servicio de Administración Tributaria (SAT), con los artista es poco eficiente. Muy pocos están dados de alta como artistas –régimen que les resulta limitante–, y la motivación principal para hacerlo es poder aplicar al programa de pago en especie.<sup>394</sup> La relación de los artistas con el SAT está llena de miedo, confusión, desconfianza y apatía. “Quiero entrar a pago en especie para que vean mi obra y no pague impuestos con dinero que se va siempre a la corrupción”,<sup>395</sup> “yo le debo al SAT, pero no me dan seguridad social, así que mejor dejo esa deuda ahí pendiente y me preocupo por lo más inmediato, porque en este país pareciera que está prohibido enfermarse.”<sup>396</sup> La postura ante el sistema tributario puede ser generalizada a gran parte de la población trabajadora del país, la informalidad fiscal es un problema que inicia con la falta de educación financiera pero que se perpetúa con un sistema de segregación e inequidad. En nuestro caso concreto de estudio, el artista al no ser considerado por el Estado como trabajador, no se considera a sí mismo como tal y por consecuencia aspira a modalidades comerciales y financieras distintas, utópicas. Las cuales al confrontarse con la realidad entran en conflicto y generan un rechazo.

Derivadas de esta desarticulación entre lo fiscal y la realidad artística, nacen preocupaciones clave que impiden a los artistas considerarse parte de un sistema tributario, en principio porque la tributación se finca sobre los ingresos económicos de trabajadores y comerciantes, y los artistas no son considerados bajo el primer rubro y no se consideran a sí mismos comerciantes. En ese sentido, los artistas condicionan la obligación de pertenecer a un régimen fiscal con la necesidad de que su labor sea lo suficientemente particularizado y les asegure tanto seguridad social, como un sistema de crédito para artistas. La primera preocupación es clara (y general), tan lo es que desde los esfuerzos de #NVDA se ha buscado avanzar aprovechando las estructuras creadas para impulsar el régimen de seguridad social para trabajadoras del hogar, con el fin de abarcar dentro de este tipo de labores a los

---

<sup>394</sup> Programa que, como analizamos anteriormente, tiene numerosas limitaciones también. *Vid. infra*, cap. 1.2, p. 16.

<sup>395</sup> Entrevista a Foreman, *op. cit.*

<sup>396</sup> La madre de Hugo murió de cáncer siendo afiliada a los beneficios de seguridad social de su esposo, sin embargo, desde entonces, Hugo comprendió el enorme estado de indefensión en el que todos los artistas se encuentran respecto a la salud. Entrevista a Hugo Robledo, *op. cit.*

trabajadores de la cultura.<sup>397</sup> La segunda preocupación deviene de la dificultad que para muchos artistas representa tener historial crediticio presentándose como creadores ante las instituciones. Los fondos de ahorro, créditos hipotecarios o planes de retiro se tornan ajenos. Lorena Wolffer, Paloma Contreras, y Tamara Ibarra buscan llamar la atención sobre la realidad que viven muchos artistas mayores, consagrados por el Estado y el mercado, pero sin las posibilidades económicas de enfrentar el retiro y la vejez; “el sistema del arte se beneficia de la obra de los artistas, pero se olvidan de que ellos muchas veces se quedan desahuciados”.<sup>398</sup> Este extractivismo es muy particular dentro del campo del arte, como dice Alvaro Verduzco “México presume de su arte pero no cuida a sus artistas”. Tan es así que normalmente dentro de las agendas curatoriales de las instituciones museísticas suelen existir las retrospectivas, la recuperación u otorgamiento de valor a obras o trayectorias que en su momento no fueron apoyadas, apreciadas o procuradas pese a que con el paso de la historia demostraron aportar gran valor simbólico e histórico al país.

¿Por qué acatar un régimen fiscal si el presente y el futuro como artistas contribuyentes no ofrece ningún tipo de certeza y protección?

Esta falta de apoyo impacta también en la producción y materialidad de las obras ya que, muchas veces, estas son transportadas dentro y fuera del país en maletas, sin ser documentadas debido a los altos costos y burocracia que esto conlleva. Hugo Robledo, Helena Garza, Mercedes Gertz, entre otros, apuntaron que en múltiples ocasiones han procurado producir obra que “quepa en una maleta”. Han volado con lienzos doblados en mochilas para montarlos en bastidores al llegar a la exposición, han viajado a los países de sus compradores para producir la obra o, incluso, han dejado piezas en galerías e instituciones porque “perderlas es más barato que transportarlas”.<sup>399</sup> Ante esta situación que parece global, pero resulta imperante abordar de forma local, surge la pregunta: ¿qué pasaría con la producción artística si el transporte de piezas no representara un enorme costo y reto para los artistas?

---

<sup>397</sup> Entrevista con el comité de #NVDA, realizada por Tamara Gayol el 30 de junio de 2021.

<sup>398</sup> Un ejemplo de este olvido ante el retiro es el de Ana Victoria Jiménez, reconocida fotógrafa y feminista de 80 años, que enfrentó el desahucio y actualmente vive en la Ciudad de México gracias al apoyo de la comunidad artística.

<sup>399</sup> Entrevista a Micheal Swank, *op. cit.*

El sistema legislativo no contempla las particularidades de la labor artística y debido a la falta de comunicación y mecanismos de colaboración política el problema cobra mayor complejidad. Resulta importante identificar que la desarticulación es asumida conscientemente por algunos artistas como posicionamiento político, al no considera justo dialogar y compartir las resoluciones, necesidades o estudios logrados por colectivos o contingentes (FRENTA, Casa Wabi, YEI) con el Gobierno (en específico legisladores) para construir soluciones; “no les vamos a hacer el trabajo a esos que ganan mucho más que nosotras al mes [...] que nos llamen y paguen por compartir con ellos nuestra información y trabajo de investigación, sino qué cómodos, recibiendo un *sueldazo* y aparte la medalla por una chamba que los artistas hemos venido haciendo”.<sup>400</sup>

Claramente el vacío normativo, la ambigüedad y la falta de adecuamiento legal respecto a la labor artística se refleja en los instrumentos legales o desarrollo de instituciones culturales sin dirección clara. Esta es una problemática que excede la administración cultural y repercute en la materialidad, la temática y la calidad del arte mexicano, así como en la conceptualización del Estado, la autopercepción artística, las estructuras de colectivización y los mecanismos de colaboración. Podemos hablar de una desvalorización idiosincrática del arte, un rezago regulatorio y una desarticulación entre el artista y la administración estatal, realidades que construyen un *habitus* específico que favorece a la segregación y a la precariedad laboral artística.

#### 4.2.4. *El artista algorítmico*

Como bien analizamos en el capítulo dos, desde los años 90 se detectó que la profesionalización del trabajo artístico estaba dialécticamente conectada con el mercado y los diferentes espacios en donde este sucedía, haciéndose necesarios espacios independientes y autogestivos.<sup>401</sup> Estos espacios al enfrentarse al siglo XXI se han extendido inevitablemente a lo digital, involucrando inevitablemente a las redes sociales en todas las dinámicas, incluyendo las comerciales.

---

<sup>400</sup> Entrevista a Lorena Wolffer, *op. cit.*

<sup>401</sup> Vid supra, p. 55.

Reconocer la utilidad de las redes sociales en el campo del arte lleva a reconocer también la tensión que estas generan respecto a la vigencia de ciertos espacios y agentes en particular. Directamente hablamos del papel que las galerías y los gestores culturales pueden ocupar alrededor de la Web 3.0. Muchos artistas algorítmicos reconocen que “las galería no son un lugar de protección, son un lugar de abusos”<sup>402</sup> que, como pudimos ver en párrafos anteriores, se mantienen debido a la falta de formalidad entre las partes involucradas y a la falta de opciones y oportunidades. Sin embargo, la digitalidad ha incentivado la creación de nuevas dinámicas que puedan permitir el rechazo de estos pilares del campo del arte.

Las dinámicas existentes dentro y fuera de la galería son parte importante de las relaciones que conforman el campo del arte, ese que Pedro Reyes explicó, funcionaba por no estar regulado. Hacia adentro detectamos que los artistas que están dispuestos a pactar un porcentaje de comisión con alguna galería, buscan que esta justifique su ganancia con servicios de promoción, organización de exposiciones, gestión de venta, apoyo en la producción de la obra o transporte de esta. Sin embargo, mientras el capitalismo exige una mayor rapidez e inmediatez, y más galerías abren sus puertas sin necesariamente estar dirigidas por especialistas en el arte, los servicios que estos espacios ofrecen son menos, de menor calidad y con menor eficiencia. Hay artistas que pagan la producción, el montaje y el transporte de su obra para ser parte de una exposición en donde no venden nada y durante la cual su obra, la mayoría de las veces, no está protegida ante daño o robo. La necesidad de prestarse a estas relaciones abusivas cada vez es menor entre los artistas y, pese a que algunos aún consideran que no se puede mostrar obra en los altos círculos de arte sin una buena galería, muchos otros ven en las redes sociales una plataforma de autogestión llena de oportunidades para ser visto. Solo 12 de los 27 artistas de la muestra cuentan con su obra en alguna galería dentro o fuera del país, y los que cuentan con una, no tienen firmado contrato de representación o comisión mercantil alguno. Pedro Reyes justifica la informalidad que mantiene con sus galerías a partir del prestigio y la confianza; “yo trabajo con las galerías que tienen todo ordenado y son puntuales en los pagos [...] pero como en todo, también ando persiguiendo una que otra [galería] con la que estoy por el renombre que tiene [...] y si me preguntas, es mejor no tener galería que tener una galería chafa”.<sup>403</sup> Reyes afirma lo anterior

---

<sup>402</sup> Entrevista a Paloma Contreras, *op. cit.*

<sup>403</sup> Entrevista a Pedro Reyes, *op. cit.*

desde una posición que él mismo reconoce como privilegiada, sin embargo, este privilegio le ha permitido distanciarse del sistema precario –sin esto significar que está exento de él– a partir de una estabilidad económica, cuestión que probablemente no le habría sido posible bajo circunstancias distintas.

Ismael Senties, considera a las redes sociales dinamizadoras de una necesaria reconfiguración del papel de las galerías; “la galería antes te acercaba al público y te metían en la conversación, pero ahora para ser mediático ya no se necesita más que un perfil de Instagram.”<sup>404</sup> Esta aseveración necesita ser matizada, ya que para convertir a las redes sociales en verdaderas puertas de escape o caminos de legitimación paralelos se requiere de habilidad, disposición y apertura por parte del artista. Hugo Robledo contó que desde que tiene redes sociales no ha tenido “suerte”<sup>405</sup> en que lo contacten; ante eso es que ha confiado su movimiento comercial a Daniela Elbahara, con quien ha tenido considerable éxito. Con base en su experiencia, Hugo reconoció que al hablar de gestión existen dos tipos de artistas: i) aquel que se autogestiona y desarrolla habilidades multidisciplinarias para mostrar, comercializar y posicionar su obra y; ii) aquel que acude a estructuras preexistentes. Podríamos relacionar esto con el gráfico mostrado en páginas anteriores<sup>406</sup> y contemplar la posibilidad de que el primer tipo de artista se inserte en el globo de la digitalidad y el segundo ingrese en el embudo de mecanismos preexistentes, habiendo efectivamente dinámicas y caminos distintos entre cada uno.

Aquellos que aprovechan todos los beneficios de las redes sociales, confirman que las principales plataformas en donde su obra tiene un alcance importante son Facebook e Instagram. Considerando principalmente a la segunda como un portafolio de su obra en línea. Mediante esta herramienta los artistas tienen la facilidad de presentar su trabajo sin pagar comisiones o transporte y tener presencia fuera del país. “Thank god we have Instagram.”<sup>407</sup> El proceso comienza creando perfiles profesionales para mostrar su obra “crear un personaje, alimentar al algoritmo”,<sup>408</sup> “es necesario aprender cómo funcionan las redes sociales si

---

<sup>404</sup> Entrevista a Ismael Senties, *op. cit.*

<sup>405</sup> El uso de la palabra *suerte* al hablar de redes sociales es similar al uso que se le da a la palabra al hablar de estabilidad económica, y parece representar un desconocimiento de los sistemas en los que el artista se inserta.

<sup>406</sup> *Vid supra* p. 104.

<sup>407</sup> Entrevista a Clotilde Jeannot, *op. cit.*

<sup>408</sup> Entrevista a Poncho de Anda, *op. cit.*

queremos ser artistas, no son una opción, son una nueva herramienta”,<sup>409</sup> respondió Deborah Kruger al preguntarle sobre el papel y utilidad que tenían las redes en su carrera artística. Deborah es una de las pocas que, perteneciendo a una generación análoga, se acercó a la digitalidad como a una herramienta necesaria para crecer y profesionalizarse.

Por otro lado, si bien muchos artistas logran tener visibilidad e ingresos mediante autogestionarse únicamente en la digitalidad, aquellos artistas que buscan construir una trayectoria artística duradera deben recurrir a espacios físicos para que ellos y sus obras sean vistos, fotografiados y puestos en contexto dentro del mercado de arte. Pedro Reyes puntualizó que para ser artista hay que estar en las fiestas adecuadas, consejo que sigue vigente sin importar la viralidad de cada artista dentro de las redes sociales. “La ilusión del éxito, se sostiene al tener seguidores y ser visto en los lugares adecuados”, comentó Alfonso de Anda.<sup>410</sup>

Según Daniel Montero, para ser artista en los 90 se requería “...ser joven, tener un local, pedir una beca, realizar fiestas para aglutinar gente, vender cerveza”,<sup>411</sup> actualmente podríamos conservar a esa lista solo agregando el tener Instagram y/o Facebook. La legitimación digital es posible y común, sin por ello poder ser categorizada como sencilla.

Muchos artistas ya no quieren ser representados. Fabián Cháirez, por ejemplo, considera innecesario tener una galería, debido a que él ya cuenta con un público desde que su obra se volvió mediática, y ese justamente es uno de los principales trabajos por los que le pagaría a un representante.<sup>412</sup> Las galerías son retadas por las plataformas digitales respecto a la gestión, exposición y legitimación, conservando –con mucho trabajo– la función de ser espacios de encuentro físico “pese a lo que digan, presentar tu obra en un espacio físico te da formalidad como artista”.<sup>413</sup> No consideramos que se pueda hablar de una sustitución de espacios, hablamos de una reconfiguración, de un reagenciamiento por parte del artista respecto a su relación con el mercado y los públicos. Es posible reconocer la potencial complementación que puede existir entre la digitalidad y los mecanismos de legitimación convencionales. Estando los primeros en un nivel epidérmico del campo, pero materializando

---

<sup>409</sup> Entrevista a Deborah Kruger *op. cit.*

<sup>410</sup> Entrevista a Poncho de Anda, *op. cit.*

<sup>411</sup> Montero Fayad, *op. cit.*, p. 136.

<sup>412</sup> *Vid. supra*, p. 70.

<sup>413</sup> Entrevista a Ismael Sentías, *op. cit.*

tejidos sociales profundos que de otra forma quedaban solo dentro del conocimiento de ciertos círculos sociales. Es decir, reconocemos dos niveles de utilidad digital: el primero como plataforma de exposición de obra y reducción de distancias; el segundo como representación visual de tejidos y dinámicas sociales que habían quedado relegadas a la información de boca en boca. Al hablar de tejidos sociales englobamos amistades (quién sigue a quién, quién comparte el contenido de quién), influencias (quién asiste a qué eventos) y conflictos (quien reprueba, critica o celebra qué obras). Al hacer públicas estas dinámicas ante gente ajena a los círculos cerrados del campo del arte, se amplía la posibilidad de instrumentalizar ese conocimiento en forma de legitimación dentro y fuera del mercado del arte. Incluso la crítica se ha reconfigurado tomando estas plataformas como herramienta de divulgación en donde es posible compartir opiniones diluidas y accesibles para todo público.

Las redes sociales posibilitan nuevas rutas de ascenso al campo del arte. Dicha apertura configura nuevos retos para los artistas, ya que se enfrentan a la diferencia que existe entre la viralización de su trabajo y el valor y prestigio de su obra; “las personas no entienden el valor de una obra hasta que se vuelve mainstream”.<sup>414</sup> El “éxito” en Instagram no está asociado con una mejor o menor trayectoria artística, sino solo evidencia nuevas maneras de ser artista. Tres artistas de la muestra vendieron su primera obra al publicarla en Myspace, antes, siquiera, de entrar a la universidad. Pedro Reyes conoció la obra de Amanda Martínez<sup>415</sup> por Instagram y al ser designado como curador de la trienal de Aichi 2019,<sup>416</sup> la invitó a participar contactándola por dicha red social. Jimena Estíbaliz se convirtió en asistente de Juan Palomino<sup>417</sup> por un anuncio de Facebook, y terminaron colaborando para posteriormente ganar el primer lugar del XXVII Concurso Nacional de Cartel *Invitemos a Leer*, convocado por el CONACULTA.<sup>418</sup> Mariana de Alba fue contactada por Instagram para ser parte de una residencia artística en Alemania que duró tres meses.<sup>419</sup> Una galería en Francia contactó por Instagram a Helena Garza para exponer su trabajo.<sup>420</sup> Ismael Sentés

---

<sup>414</sup> Resultaría interesante analizar en otro momento si la viralización de un artista impacta directamente en el valor y trayectoria de su obra a largo plazo.

<sup>415</sup> Amanda Martínez (Greenville, 1988), artista visual, egresada de Kansas City Art Institute.

<sup>416</sup> “Artistas mexicanos en Japón: Trienal de Aichi 2019”, consultado el 21 de noviembre de 2022, <https://revistacodigo.com/artistas-mexicanos-trienal-aichi-2019/>.

<sup>417</sup> Juan Palomino (Ciudad de México, 1984) es un ilustrador y artista visual, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ganador del Premio de Ilustración Feria de Bolonia en 2016.

<sup>418</sup> Entrevista a Jimena Estíbaliz, realizada por Tamara Gayol el 28 de enero de 2022.

<sup>419</sup> Entrevista a Mariana de Alba, realizada por Tamara Gayol el 29 de enero de 2022.

<sup>420</sup> Entrevista a Helena Garza, *op. cit.*



contactó por Instagram al curador Daniel Garza para preparar el proyecto con el que la Nao abrió sus puertas.<sup>421</sup>

Así como hay beneficios en la digitalidad, también hay retos y preguntas por responder. Por ejemplo, cuando la costumbre por no registrar obras ante el INDAUTOR es confrontada con la digitalidad, el plagio comienza a ser un tema que preocupa a algunos y sorprendentemente no a otros. Aquellos entrevistados que no mostraron conflicto con propiedad intelectual evidenciaron un cambio de idiosincrasia respecto a la autoría dentro de la generación algorítmica. Al surgir el tema de robo de diseños, plagio o piratería, muchos expresaron su confianza en la lealtad de su público y la particularidad de sus diseños; “a mí me han plagiado un montón de veces, pero yo ya mejor me desapego en lugar de andarme peleando, así como ese que me copiaron puedo hacer más y mejores”.<sup>422</sup> David Rocha comentó que antes que pelearse por alguna obra plagiada, siente que tiene la opción de “quemar” a la gente en redes sociales, porque eso “ahí se queda para siempre”.<sup>423</sup> El mismo recurso de escarmiento social al que nos enfrentamos hace unas páginas al hablar de la informalidad: la confianza, la cercanía dentro del campo del arte.<sup>424</sup> Sin embargo, el mundo del arte es pequeño y las redes sociales son enormes, por lo que la impresión de tener un respaldo comunitario puede llegar a ser equivocada y estéril.

Esta sensación de protección ante las posibilidades de exponer abusos en redes sociales, dialoga con la manera en la que los artistas consideran relevante o necesaria la colectivización. Muchos de los movimientos, organizaciones, conversatorios o pláticas relacionados con temas de profesionalización de su quehacer han sido virtuales. Y, si bien, este formato ha sido impulsado por la crisis sanitaria del 2020, se ha mantenido vigente debido a la accesibilidad de que conlleva, requiriendo mucho menor esfuerzo de los participantes para estar presentes. Paradójicamente, la existencia de estos espacios de diálogo ha repercutido mínimamente en la concientización del campo, debido a la falta de disposición para entablar y formalizar negociaciones con las instituciones de forma organizada y conjunta. Muchos artistas consideran suficiente la autogestión digital con todos los nuevos pros y contras que esta conlleva. Es decir, el artista invierte tiempo y esfuerzo en construir

---

<sup>421</sup> Entrevista a Ismael Sentíes, *op. cit.*

<sup>422</sup> Entrevista a Smithe, *op. cit.*

<sup>423</sup> Entrevista a David Rocha, *op. cit.*

<sup>424</sup> *Vid supra*, p. 122.

redes digitales que lo protejan públicamente a partir de su visibilidad virtual, sin embargo, no ha optado por trasladar esas redes a lo presencial, manteniendo las relaciones entabladas en las redes sociales, sin generar impacto en las instituciones y mecanismos que lo han llevado a buscar resguardo en la Web 3.0.

Derivado de esto podemos considerar que las redes sociales presentan nuevas posibilidades para los artistas de reagenciamiento, colectivización y resistencia ante dinámicas abusivas dentro del campo del arte y la precarización de su quehacer. Sin embargo, no por reconfigurar las dinámicas de legitimación y comercialización, o dinamizar la denuncia, quiere decir que en la digitalidad no se reproduzcan los modelos meritocráticos y capitalistas de producción cultural. La única diferencia que puede rescatarse es que es el artista el que ahora activa, reproduce o se desvincula de dichos abusos con tal de lograr su inserción en el campo del arte.

## Conclusiones

A lo largo de la investigación fuimos construyendo un marco legal y cultural que permitiera comprender si la autogestión de artistas visuales mediante redes sociales ha fungido o puede fungir como un mecanismo de resistencia ante la precarización que indiscutiblemente permea en el campo artístico mexicano. Para estructurar este cuestionamiento comenzamos con un recuento de políticas públicas que buscaran generar dinámicas dignas de desempeño artístico en el país. No encontramos muchas, y las que más destacaron fueron los centros educativos que tienen una larga trayectoria preparando artistas. Sin embargo, los datos estadísticos federales mostraron que, pese al alto nivel de preparación académica que pueda tener un artista visual, su nivel de ingresos, estabilidad económica y posicionamiento en el mercado del arte no le permiten escapar de lo que en esta investigación hemos analizado como *precarización*.

Las políticas públicas en materia cultural abarcan tantos temas como lo amplia que puede ser la definición de *cultura*, por lo que, otro punto destacable fue la necesidad de acotar los esfuerzos legislativos y destinar presupuesto, normatividad e instituciones específicamente a las artes visuales. Si bien en su momento se separó la educación de la cultura, dentro de la Secretaría de Cultura se continúan atendiendo temas de indigenismo, patrimonio nacional tangible e intangible, museos de todo tipo, arqueología, entre muchos otros. Las artes visuales y los mecanismos que las hacen parte del patrimonio nacional como el Pago en Especie o los concursos como el extinto FONCA, o los PECDA, fungen como escasos programas de apoyo para impulsar trayectorias artísticas. Asimismo, no hay normatividad clara para la comercialización de obras de arte, ni condiciones mínimas que permitan al artista visual reconocerse como trabajador.

El estudio realizado a lo largo del capítulo uno, hizo evidente la falta de correlación entre leyes, academia y mecanismos estadísticos. Si bien ha habido, a lo largo de la última década, esfuerzos por graficar, analizar y materializar la situación laboral del sector cultural, los rubros con los cuales se realizan estas estadísticas y censos no están unificados, por lo que se han reportado porcentajes y cantidades que no representan fielmente la realidad del artista visual como un sector específico. Ante estas fallas tan estructurales, el diagnóstico de la situación laboral de los artistas visuales no es claro –pese a que se asevere lo contrario–,

generando una brecha entre el campo del arte y el poder legislativo que impide la confianza, la comprensión y la comunicación entre gobernante y gobernados.

Por parte de la certeza jurídica a la que puedan o no acceder los artistas, se hizo evidente una relación directamente proporcional entre la falta de regulación y la situación precaria que enfrentan los artistas visuales. Es decir, la precarización alimenta la falta de regulación ya que, por necesidad, los artistas concilian aceptando acuerdos monetarios a cambio de no iniciar procedimientos jurídicos que aparte de durar años, suponen que pueden no serles favorables las sentencias. Esta situación impide crear antecedentes legales que evidencien las verdaderas necesidades y conflictos dentro del campo del arte. Por su parte, la falta de regulación alimenta la precarización ya que solo existe normatividad respecto a los derechos de autor (morales y patrimoniales), pero no una que regule o contemple la comercialización de arte, el patronaje, mecenazgo o representación más allá de la genérica. Esto le dificulta al artista la comprensión y exigibilidad de sus derechos, impactando directamente en una trayectoria incierta, es decir, sin profesionalización.

Durante el desarrollo de esta primera etapa de la investigación se hizo evidente la necesidad de profundizar dentro de las dinámicas comerciales en las que se involucra actualmente el artista visual. Contemplando los estudios al respecto, contextualizamos la comercialización de arte visual dentro del capitalismo cognitivo, con el fin de enfocarnos en la naturaleza inmaterial de dicho trabajo creativo. De esta forma, ciertos fenómenos detectados dentro del *habitus* post-obrero de Fumagalli (2010), fueron también identificados dentro de las dinámicas tanto creativas como comerciales de los artistas visuales, permitiéndonos utilizar las categorías que delimitan dicho *habitus* post-obrero para demarcar un *habitus* del artista visual mexicano en un contexto de capitalismo cognitivo. Esto hizo notar que muchas de las posibilidades planteadas dentro de la teoría bioeconómica respecto al manejo de capital intangible y remuneración laboral, podrían ser pensadas y aplicadas a microescala dentro del campo del arte. Teniendo como limitante que los modelos económicos no son factibles a microescala si el campo de aplicación es global, por lo que lo rescatable de biocapitalismo es un diagnóstico que alumbra caminos tanto legales como sociales a los que aspirar y por los que trabajar.

Como principales características del *habitus* artístico mexicano detectamos: idealización de la labor creativa, educación temprana dentro de sociedades con constructos

rígidos y estereotípicos del éxito, el género y la sexualidad, individualismo y mitificación de conceptos como “estado”, “sistema” y “mercado”.

La categoría de *habitus*, posteriormente, fue enriquecida con los testimonios recabados en las entrevistas realizadas, pero, antes de vaciar las conclusiones al respecto, es importante agregar que dentro del capítulo dos pudimos localizar ciertas características de la autogestión como respuesta a la falta de espacios aptos para la práctica artística. Desmitificando que solo dichos espacios pueden proporcionar un lugar de exposición y legitimación; esto debido a que el campo del arte se construye a través de la comunicación y el contacto, por lo que muchas veces la comercialización se puede dar en cualquier espacio en el que haya interacción entre los pertenecientes al campo del arte, ya sea digital o presencial. Es decir, dentro de este capítulo se localizaron puntos de inflexión que convierten un lugar común en uno apto y nutritivo al que trasladar o replicar ciertas dinámicas comerciales; el lugar elegido en esta investigación fue la Web 3.0, específicamente las redes sociales de Instagram y Facebook. Estos espacios virtuales no solo permiten la autogestión del artista, sino que construyen caminos alternos de legitimación que, si bien no desembocan en el mismo tipo de mercado del arte, confirman los postulados que sugieren una reconfiguración del campo del arte.

Posteriormente nos detuvimos en las dinámicas de autogestión y autolegitimación que iniciaron a finales del siglo pasado y buscamos alumbrarlas a través de conceptos propios del comportamiento del post-obrero. Fueron el fenómeno de *multitud* y el *tiempo de trabajo* que se invierte en producción *inmaterial*, las dos categorías que sirvieron como catalizadoras para abordar el existente rezago regulatorio y la desarticulación de colectivos artísticos. Con ello se tuvo un panorama claro respecto a las prácticas convencionales de autogestión que los artistas desempeñan mientras construían ciertos imaginarios del arte, la cultura y el Estado, como la normalización de la informalidad mientras se critica al Estado de ello, la aceptación de condiciones abusivas de representación, mientras se critica a los mecenas, a las becas y al mercado. Ante esto se buscó integrar a la problemática las redes sociales, con el fin de dinamitar narrativas distintas mediante dinámicas que por su digitalidad ofrecen una horizontalidad completamente nueva para el campo. Propusimos una relación directa y sin intermediarios entre los *espectacreadores*, similar a la que ocurría en los espacios independientes de los 90, sin embargo, conforme fuimos profundizando en las teorías

algorítmicas, se hizo necesario contemplar un intermediario: el algoritmo de cada plataforma. Es la domesticación mutua entre el espectacreador y el algoritmo la que posibilita una relación distinta de consumo y, por lo tanto, de autogestión, potencial que no lleva a un verdadero cambio ya que dichas redes sociales son activadas por un *habitus* precario dentro de un contexto no regulado, que replica condiciones inestables e informales. Pese a lo anterior, no todo es negativo. Gran parte de la muestra ha sido beneficiada por sus contactos y visibilidad en las redes sociales, llevándolos a ferias, bienales, residencias, becas y exposiciones que, de otra forma, no hubieran sucedido y hubieran sido repartidas entre los contactos de los círculos internos que las ofrecían.

A lo largo de este trabajo hemos podido sostener que las redes sociales sí le presentan al artista una alternativa de agenciamiento de su trayectoria e imagen pública, sin embargo, al no delimitar el uso de estas redes a partir de elementos de profesionalización como tasaciones de obra claras o acuerdos por escrito, la precarización se traslada a la digitalidad provocando incluso que se agudice debido a la difuminación entre el tiempo laboral y el tiempo personal que las TICS ocasionan.

Como soluciones contingentes que pueden sumar a una labor artística profesionalizada se ofrecen las siguientes:

- La impartición gratuita por parte de cada Estado, dentro de sus complejos culturales, de talleres de autogestión artística que incluyan temas legales, administrativos y fiscales. Estos talleres deberán de dar herramientas prácticas y claras que le permitan a cada artista visual: revisar, elaborar o proponer contratos y convenios para cada relación comercial que celebren; valorar y cobrar por su trabajo, así como declarar impuestos y mantener en orden sus obligaciones fiscales; hacer comunidad, colaborar y organizarse de formas claras y productivas para generar diálogos con las autoridades gubernamentales respecto a sus necesidades.

- Campañas de concientización para *espectacreadores* que pugnen por la dignificación del trabajo inmaterial.

- La inclusión de materias administrativas, políticas y legales dentro de los planes de estudio de carreras con líneas creativas como artes visuales o diseño.

Consideramos importante establecer que muchas de las problemáticas y propuestas analizadas dentro de la presente investigación pueden ser trasladadas a casi cualquier sector laboral precarizado.

## Fuentes.

- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones AKAL, 2007.
- “Agenda 21 de la Cultura”. Barcelona: Ciudades y Gobiernos Locales Unidos - Comisión de cultura, 2008.  
[http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21\\_es\\_ok.pdf](http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_es_ok.pdf).
- Agostina Dolcemáscolo y Victoria Rusconi. “La plataformización de la cultura. Reseña de Cultural Crowdfunding: Platform Capitalism, Labour and Globalization, editado por Vincent Rouzé (2019)”. *Revista Hipertextos* 9, núm. 15 (2021): 183–94.  
<https://doi.org/10.24215/23143924e034>.
- Alejandro Pizzi y Ignasi Brunet. “La composición de clase en el capitalismo actual. El enfoque del post-obrerismo.” *Revista Izquierdas* 14 (diciembre de 2012): 67–85.
- Altamirano, Andrés Díaz-Guerrero. “Sumisión y Libertad Creativa, al mercado lo que es del mercado y al arte lo que es del arte.” Tesis de Maestría, UNAM, 2009.
- Álvaro Díaz. *América Latina y el Caribe: La propiedad intelectual después de los tratados de libre comercio*. Chile: CEPAL, 2008.
- . *TLC y Propiedad Intelectual: Desafíos de Política Pública - en 9 países de América Latina y el Caribe*. Brasil: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2006.
- Alvin Toffler. *La tercera ola*. Estados Unidos de América: Bantam books, 1979.
- Ana Karina Timm Hidalgo. “Antiformalismo jurídico, aproximaciones básicas”. *Revista de Derechos Fundamentales*, núm. 11 (2014): 195–226.
- Andrea Fumagalli. *Bioeconomía y capitalismo cognitivo. Hacia un nuevo paradigma de acumulación*. Traducido por Antonio Antón Hernández, Emmanuel Rodríguez López, y Joan Miquel Gual Vergas. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.
- Andrea Raspi. *Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea. Il caso del quadro*. Italia: Artemide, 1997.
- Andrew W. Lo. “The Adaptive Markets Hypothesis: Market Efficiency from an Evolutionary Perspective”. *Journal of Portfolio Management*, núm. Edición de 30 Aniversario (2004): 15–29. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=602222](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=602222).
- Aparici, Roberto, y David García-Marín. “Prosumidores y emirecs: Análisis de dos teorías enfrentadas”. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación* 26, núm. 55 (2018): 71–79. <https://doi.org/10.3916/C55-2018-07>.
- Appadurai, Arjun, y Argelia Castillo Cano. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo, 1991.
- Aquiles Chihu Amparán. “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu.” *Revista Polis México* 1998 (1999): 179–200. <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345/340>.
- “Artistas mexicanos en Japón: Trienal de Aichi 2019”. Consultado el 21 de noviembre de 2022. <https://revistacodigo.com/artistas-mexicanos-trienal-aichi-2019/>.
- Artprice by Art Market. “The Art Market in 2020”. Paris, 2021.
- Barquera, Fernando Mejía, y Raúl Trejo Delarbre. *Televisa: el quinto poder*. Claves Latinoamericanas, 1987.
- Bellota, Luis Ángel. “La Secretaria de Cultura: el último eslabón de las políticas culturales del Estado mexicano”. *Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública*, núm. 227 (2016): 28.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot, 2019.

- Bolán, Eduardo Nivón. "Cultura e integración económica: México a siete años del Tratado de Libre Comercio." *Pensar Iberoamérica: Revista de cultura*, núm. 2 (2002): 2.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1221340>.
- Bruno Frey. *La economía del arte*. Vol. 18 de la Colección de Estudios Económicos. Colección de Estudios Económicos. Barcelona: la Caixa, 2000.
- Busto, Ernesto Hernández. "¿Qué es el Decreto 349 y por qué los artistas cubanos están en contra?" *Letras Libres* (blog), el 10 de diciembre de 2018.  
<https://letraslibres.com/cultura/que-es-el-decreto-349-y-por-que-los-artistas-cubanos-estan-en-contra/>.
- Cámara de Diputado del Congreso de la Unión y José Martín López Cisneros. "Que adiciona diversas disposiciones de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales." *Gaceta Parlamentaria*. el 21 de abril de 2020, sec. año XXII, número 5502-I-2.
- Cámara de Diputados. "El diputado Sergio Mayer Bretón presenta Paquete Legislativo de Recuperación del Sector Cultura". *Boletín 3564*, el 12 de abril de 2020.  
<http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Comunicacion/Boletines/2020/Abril/12/3564-El-diputado-Sergio-Mayer-Breton-presenta-Paquete-Legislativo-de-Recuperacion-del-Sector-Cultura>.
- Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. Ley del Mercado de Valores (2019).  
[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMV\\_090119.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LMV_090119.pdf).
- . Ley Federal del Derecho de Autor (2020).  
[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122\\_010720.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf).
- Canclini, Néstor García, Ernesto Piedras Feria. "Las industrias culturales y el desarrollo de México". *Comunicación y Sociedad*, núm. 7 (el 18 de septiembre de 2015): 227–32.  
<https://doi.org/10.32870/cys.v0i7.3917>.
- Carlos Basualdo et al. *VOTI. Union of the Imaginary. A curators Forum*. Editado por Susan Hapgood, Vasif Kortun, y November Paynter. Estambul: Koenig Books, 2013.
- Carlos Paul. "La Jornada: A 30 años del Fonca: controversia y reflexión", el 3 de enero de 2019.  
<https://www.jornada.com.mx/2019/01/03/cultura/a03n1cul>.
- Carrasco Jiménez, Edison. "Relación cronológica entre la ley y la realidad social: Mención particular sobre la "elasticidad de la ley". *Ius et Praxis* 23, núm. 1 (septiembre de 2017): 555–78.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-00122017000100015>.
- Carrasco-Campos, Ángel y Saperas, Enric. "La institucionalización de la cultura (1967- 1972): la operacionalización del concepto de «cultura» en la Unesco y el Consejo de Europa." Tenerife: Universidad de La Laguna, 2011.
- Cátedra Internacional Inés Amor. *Para salir de terapia intensiva Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. Ciudad de México: Cultura UNAM, 2020.
- Chris Bilton. *Towards Cultural Democracy: Contradiction and crisis in British and U.S. Cultural Policy 1970-1990*. Warwick: University of Warwick, 1997.  
<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.263656>.
- Comisión Nacional de Derechos Humanos. *Presupuesto Público y Derechos Humanos: por una agenda para el rediseño del gasto público en México*. Ciudad de México: UNAM, 2018.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*. Sección Observatorio Cultural., 2012.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de México 2010*. México: CONACULTA, 2010.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917).  
[http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf\\_mov/Constitucion\\_Politica.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf).



- Cuauhtémoc Medina. *Abuso Mutuo: ensayos e intervenciones sobre Arte postmexicano (1992-2013)*. Cubo blanco, 2017.
- Amnistía Internacional. “Cuba: El Decreto 349 de la nueva administración augura un mundo artístico distópico en Cuba”, el 24 de agosto de 2018. <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2018/08/cuba-new-administrations-decree-349-is-a-dystopian-prospect-for-cubas-artists/>.
- Cultura UNAM. “Encuesta Nacional Sobre Hábitos y Consumo Cultural 2020.” Análisis cualitativo y estadístico. Ciudad de México, 2020. [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fm.blob.core.windows.net%2Fdocs%2FEncuestaConsumoCultural%2F1\\_4963111740213559559.pdf&clen=2758620](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fm.blob.core.windows.net%2Fdocs%2FEncuestaConsumoCultural%2F1_4963111740213559559.pdf&clen=2758620).
- . “Estudio de opinión para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México”. Resultados de encuesta realizada a 4,168 personas. s.p.i, s/f.
- Cuny Laurence. *Libertad y creatividad. Defender el arte, defender la diversidad*. Paris: UNESCO, 2020.
- C.V, DEMOS, Desarrollo de Medios, S. A. de. “La Jornada: Se adhiere el Gobierno del Distrito Federal a La Agenda 21 de la Cultura”, el 14 de noviembre de 2011. <https://www.jornada.com.mx/2011/11/14/cultura/a11n2cul>.
- Daniel Enrique Montero Fayad. “El cubo de Rubik: arte mexicano en los años 90”. Tesis de Doctorado, UNAM, 2012.
- David Caldevilla Domínguez. “Democracia 2.0: La política se introduce en las redes sociales”. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias* 3, núm. 2 (2010): 31–48. <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/PEPU0909220031A>.
- Díaz, Francisco Javier Dorantes. “Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones”. *Revista Alegatos* 85 (2013): 845–61.
- Dirección de Partidos Políticos. “El impacto de las redes sociales en la democracia”. *Agenda Mexiquense* (blog), 19 de enero de 2020. <http://agendamexiquense.com.mx/impacto-las-redes-sociales-en-la-democracia/>.
- Reforma. “Echan a la calle a artista con su obra”. el 14 de julio de 2017. <https://www.reforma.com/aplicaciones/articulo/default.aspx?id=1162264>.
- Eduardo Nivón Bolán. “El Programa Sectorial de Cultura 2020-2024. Notas para su entendimiento y evaluación (2 de 5)”. *Periodismo cultural*. <https://pasolibre.grecu.mx/el-programa-sectorial-de-cultura-2020-2024-notas-para-su-entendimiento-y-evaluacion-2-de-5/>, el 25 de agosto de 2020. <https://pasolibre.grecu.mx/el-programa-sectorial-de-cultura-2020-2024-notas-para-su-entendimiento-y-evaluacion-2-de-5/>.
- Eduardo Nivón Bolán, Rafael Mesa Iturbide, Carmen Pérez Camacho, y Andrés López Ojeda. *Libro verde para la institucionalización del sistema de fomento y desarrollo cultural de la Ciudad de México*. Ediciones Corunda, 2012. [https://www.academia.edu/5529674/Libro\\_verde\\_para\\_la\\_institucionalizaci%C3%B3n\\_de\\_l\\_sistema\\_de\\_fomento\\_y\\_desarrollo\\_cultural\\_de\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico](https://www.academia.edu/5529674/Libro_verde_para_la_institucionalizaci%C3%B3n_de_l_sistema_de_fomento_y_desarrollo_cultural_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico).
- Eduardo Villanueva. “Brecha Digital: Descartando un Término Equívoco”. *Razón y Palabra*, núm. 51 (2006).
- Ejea Mendoza, Tomás. “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”. *Sociológica (México)* 24, núm. 71 (diciembre de 2009): 17–46. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0187-01732009000300003&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-01732009000300003&lng=es&nrm=iso&tlng=es).
- Arte al día Internacional. “Escultura Contemporánea de Javier Marín en la Catedral Basílica de Zacatecas”, s.f.

- [https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Novedades/Escultura\\_Contemporanea\\_de\\_Javier\\_Marin\\_en\\_la\\_Catedral\\_Basilica\\_de\\_Zacatecas](https://es.arteldia.com/International/Contenidos/Novedades/Escultura_Contemporanea_de_Javier_Marin_en_la_Catedral_Basilica_de_Zacatecas).
- El Universal. “Fabián Cháirez, el artista que pintó a Zapata feminizado”, el 10 de diciembre de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/fabian-chairez-el-artista-que-pinto-zapata-feminizado>.
- Federico Rubli Kaiser. “¿Debe el Gobierno subsidiar las artes?” *El Economista*. el 9 de julio de 2019. <https://www.eleconomista.com.mx/opinion/Debe-el-gobierno-subsidiar-las-artes-20190709-0035.html>.
- Francisco Reyes Palma. *El curador, figura de fusiones, silencios y saturaciones*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de las Artes. México: Abrevian, 2005.
- El Universal. “Funcionarios de Secretaría de la Cultura confabulan contra colectivos de creadores”, el 2 de diciembre de 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/funcionarios-de-secretaria-de-la-cultura-confabulan-contra-colectivos-de-creadores>.
- Fundación UNAM. “Facultad de Artes y Diseño cumple 40 años en Xochimilco | Fundación UNAM”. *Gaceta UNAM* (blog), mayo de 2021. <https://www.fundacionunam.org.mx/auriazul/facultad-de-artes-y-diseno-cumple-40-anos-en-xochimilco/>.
- Garduño, Ana. “Pago en Especie: a 55 años de un convenio patrimonializador”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34, núm. 100 (el 23 de agosto de 2012): 231. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2012.100.2332>.
- Gobierno de la República. “Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000”. *Diario Oficial de la Federación*. el 31 de mayo de 1995. [http://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=4874791&fecha=31/05/1995](http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4874791&fecha=31/05/1995).
- . “Plan Nacional de Desarrollo 2019 -2024”. *Diario Oficial de la Federación*, el 12 de julio de 2019. [https://www.dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019](https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5565599&fecha=12/07/2019).
- Guillén, Beatriz. “Pedro Reyes y su escultura ‘Tlali’, más allá de la polémica de Colón: ‘Mi mayor reto es que sea hermosa’”. *El País México*, el 13 de septiembre de 2021. <https://elpais.com/mexico/2021-09-13/pedro-reyes-y-su-escultura-tlali-mas-alla-de-la-polemica-de-colon-mi-mayor-reto-es-que-sea-hermosa.html>.
- Guillermo Sunkel y Heidi Ullmann. “Las personas mayores de América Latina en la era digital: superación de la brecha digital”. *Revista de la CEPAL*, núm. 127 (2019): 243–67.
- Hans-Georg Gadamer. *La actualidad en lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Ignacio Siles, Johan Espinoza-Rojas, Adrián Naranjo, y María Fernanda Tristán. “The Mutual Domestication of Users and Algorithmic Recommendations on Netflix”. *Communication, Culture & Critique*, 2019, 499–518. <https://doi.org/doi:10.1093/ccc/tcz025>.
- INEGI. “Glosario ENOE”. Consultado el 12 de abril de 2021. <https://www.inegi.org.mx/app/glosario/default.html?p=ENOE15>.
- Inés Küster Boluda y Asunción Hernández Fernández. “De la Web 2.0 a la Web 3.0: antecedentes y consecuencias de la actitud e intención de uso de las redes sociales en la web semántica”. *Universia Business Review*, núm. 37 (2013): 104–19.
- Inés Moreno. *La justificación del valor. Un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Uruguay: Universidad de la República (UCUR), 2012.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (México). “Sistema de Cuentas Nacionales de México: cuenta satélite de la cultura de México 2019: año base 2013”. INEGI, 2019.
- Isabelle Graw. *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celeridad*. Traducido por Cecilia Pavón. Buenos Aires: Mardulce, 2013.

- Isidro Montero. "Narrativa Hipermedia y Treansmedia". En *Creatividad y discursos hipermedia*, de (co.), Verónica Perales Blanco, 21–40. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- Itzkuauhtli Zamora Saenz. "Proyecto de decreto de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales." *Mirada Legislativa*, núm. 129 (el 14 de junio de 2017). <http://bibliodigitalibd.senado.gob.mx/handle/123456789/3504>.
- Javier L. Cristiano. "Habitus e imaginación". *Revista Mexicana de Sociología* 73, núm. 1 (marzo de 2011): 47–72.
- Jean Cloutier. *L'Ère d'Emerrec ( la Communication audio-scripto-visuelle à l'heure des self-média )*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Jessica Evans y Stuart Hall. "¿Qué es la cultura visual?" En *Cuadernos de teoría y crítica #2 El giro visual de la teoría*, editado por Raúl Rodríguez Freire, traducido por Rodrigo Zamorano. Daserna: Valparaíso, s/f.
- John Perry Barlow. "Declaración de Independencia del Ciberespacio". Davos, Suiza, el 8 de febrero de 1996.
- Jordy Micheli Thirión y José Eduardo Valle Zárate. "La brecha digital y la importancia de las tecnologías de la información y la comunicación en las economías regionales de México". *Realidad, Datos y Espacio. Revista Internacional de Estadística y Geografía* 9, núm. 2 (el 7 de noviembre de 2018): 38–53. <https://rde.inegi.org.mx/index.php/2018/11/07/la-brecha-digital-la-importancia-las-tecnologias-la-informacion-la-comunicacion-en-las-economias-regionales-mexico/>.
- Jorge A. Sánchez Cordero, y Jorge A. Sanchez Cordero. "El derecho a la cultura: los grandes avances, los desafíos..." En *Patrimonio Cultural. Ensayos de Cultura y derecho*, UNAM., 151–84. México, 2013. <http://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/12138>.
- Jorge Morales Moreno. "Notas para una historia crítica de 'La Esmeralda': la cuestión de sus orígenes (1927, 1943)". *Discurso Visual*, núm. 36 (diciembre de 2015): 7–42.
- Jorge Ruiz Dueñas. *Cultura, Para Qué?/Culture, What For?: UN Examen Comparado/a Comparative Analysis (El Ojo Infallible)*. México: Océano, 2000.
- Juan José Kochen. "Columna: Abuso (mutuo)". *Revista Código*, el 2 de agosto de 2017. <https://revistacodigo.com/columna-abuso-mutuo/>.
- Karla Zanabria. "Enseñanza a través del arte". El Universal, el 13 de octubre de 1999. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/1663.html>.
- Ley Federal de Protección a la Propiedad Industrial (2020). [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPI\\_010720.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPI_010720.pdf).
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales, Pub. L. No. Diario Oficial de la Federación (2017). *LIGA-ARCHIVOS: Presentación online del archivo fotográfico de Bob Schalwijk*, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=KP3AP6l0sYw>.
- Lovink, Geert. *Fibra oscura: rastreando la cultura crítica de internet*. Tecnos, 2004.
- Luis Norberto Cacho Pérez. *Derecho cultural*. México: Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 2017.
- Macarena Cuenca Amigo. "Democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales". <http://quadernsanimacio.net>, núm. 9 (2014).
- María C. Rodríguez P. y Hermelinda Mendoza A. "Sistemas productivos y organización del trabajo: Una visión desde Latinoamérica". *Gaceta Laboral* 13, núm. 2 (agosto de 2007): 218–41.
- María Noel Bulloni. "Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina". *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4, núm. 8 (2020). <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737>.

- Marina Vishmidt. *La especulación como modo de producción: formas de valor subjetivo en el arte y el capital*. Vol. 176. Materialismo Histórico, Serie de Libros. Leiden, Boston: Brill, 2018.
- . “Speculation as a Mode of Production in Art and Capital”. Tesis de Doctoral, Queen Mary School of Business and Management, 2012.
- Marion Lloyd. “Desigualdades educativas y la brecha digital en tiempos de COVID-19”. En *Educación y pandemia: una visión académica*, 115–21. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2020.
- Marshall McLuhan. *Understanding the Media: Extensions of the man*. Edición Reprint (24 octubre 1994). Londres: The MIT Press, 1964.
- Mejía, Rodrigo Esteban Corrales. “Impacto de las redes sociales sobre la participación ciudadana en procesos electorales y la democracia. El caso de Costa Rica\*”. *Crítica y Emancipación* VIII, núm. 15: 315–77. Consultado el 31 de octubre de 2022. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/18/184012/html/>.
- México, Sonia Ávila | El Sol de. “Revelan chat de funcionarios de Cultura para desaparecer colectivos”. El Sol de México | Noticias, Deportes, Gossip, Columnas. Consultado el 10 de octubre de 2021. <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/chat-whatsapp-desactivacion-colectivos-funcionarios-secretaria-cultura-buscan-desaparecer-colectivos-creadores-6088926.html>.
- Minerva Rojas Ruiz. “La Secretaría de Cultura federal mexicana: tensiones entre dos modelos de administración cultural”. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural* 2, núm. 3 (diciembre de 2017). <https://doi.org/10.32870/cor.a2n3.6576>.
- Mónica Garduño. “Covid-19 lleva a más personas a las redes sociales; registro crece 13%”. Consultado el 1 de febrero de 2022. <https://www.forbes.com.mx/negocios-covid-19-personas-redes-sociales-registro-13/>.
- Nallely Zetina Nava. “Carta de Friburgo: Los Derechos Culturales.” *Patrimonio: economía cultural y educación para la paz (MEC-EDUPAZ) y cosechado de Revistas UNAM* 2, núm. 6 (2015).
- Néstor García Canclini. “Problemas teóricos y metodológicos de la investigación”. En *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte.*, 39–64. México: Siglo Veintiuno, 1979.
- Néstor García Canclini, Nelly Richard, y Susana T. Levalm y otros. “Redefiniciones: Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales”. En *Visión del Arte Latinoamericano en la Década de 1980*, 53–61. Lima: Centro Wilfredo Lam y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, 1994. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/redefiniciones-arte-e-identidad-en-la-poca-de-las-culturas-postnacionales>.
- Pablo Navazo Ostúa. “Procesos de legitimación en el arte contemporáneo análisis del fenómeno mediático, comercial e institucional del colectivo de los Jóvenes artistas británicos durante las décadas de cambio de los siglos XX-XXI”. Tesis de Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Paul, Carlos. “La Jornada - Cháirez lleva a Londres su arte andrógino”. Consultado el 24 de octubre de 2021. <https://www.jornada.com.mx>.
- piratería, Sociedad fomenta la. “Sociedad fomenta la piratería”. Reporte Índigo. Consultado el 25 de octubre de 2021. <https://www.reporteindigo.com/indigonomics/sociedad-fomenta-la-pirateria/>.
- RAE. “Diccionario de la lengua española”. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Consultado el 4 de abril de 2022. <https://dle.rae.es/precariedad>.
- Animal Político. “Recorte de 75% compromete pagos de servicios básicos del gobierno y arriesga inversiones en salud y ciencia”, el 1 de junio de 2020.

- <https://www.animalpolitico.com/2020/06/recorte-75-gasto-corriente-pago-servicios-gobierno/>.
- Trabajadores de Arte Contemporáneo - América Latina. “Resultados 2do Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo., Trabajadores de Arte Contemporáneo - América Latina”. Consultado el 28 de febrero de 2022.  
<http://www.trabajadoresdearte.org/sitio/resultados-2do-censo-latinoamericano-de-arte-contemporaneo/>.
- Rocío Guadarrama, Alfredo Hualde, y Silvia López. *La Precariedad Laboral en México. Dimensiones, Dinámicas y Significados*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte, México; D.f. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa, 2014.
- Rojas Ruiz, Minerva. “The Federal Ministry of Culture of Mexico: tensions between two models of cultural administration”. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural* 2, núm. 3 (el 1 de julio de 2017). <https://doi.org/10.32870/cor.a2n3.6576>.
- Rosa Brun Jaén. “Arte contextual estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo: tesis doctoral”. Tesis de Doctoral, Universidad de Granada, 2008.
- Rosanna Cedeño Méndez. “Artistas y Políticas Culturales en México: el fomento a la creación en tiempos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-2000)”. Tesis de Maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2016.  
[http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB\\_UMICH/2447/II-H-M-2016-0682.pdf?sequence=1](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/bitstream/handle/DGB_UMICH/2447/II-H-M-2016-0682.pdf?sequence=1).
- Rosenstein, Leon. “The End of Art Theory”. *Humanitas* 15, núm. 1 (2002): 32–58.
- Sánchez Daza, Germán, Jorge Romero Amado, y Juan Reyes Álvarez. “Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México”. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 7, núm. 21 (el 29 de noviembre de 2019).  
<https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>.
- Secretaría de Cultura. “Casas y centros culturales en México : Sistema de Información Cultural-Secretaría de Cultura”. Sistema de Información Cultural. Consultado el 30 de abril de 2021.  
[http://sic.gob.mx/index.php?table=centro\\_cultural#%20\(%C3%BAltimo%20acceso:%2021%20de%20marzo%20de%202021\)](http://sic.gob.mx/index.php?table=centro_cultural#%20(%C3%BAltimo%20acceso:%2021%20de%20marzo%20de%202021)).
- . “Lineamientos de Operación del Programa Presupuestario U-282 ‘Estímulos a la creación artística, reconocimientos a las trayectorias y apoyo al desarrollo de proyectos culturales’ para el ejercicio fiscal 2021”, el 22 de enero de 2021.  
[https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/608082/2021-\\_LINEAMIENTOS-PP-U282.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/608082/2021-_LINEAMIENTOS-PP-U282.pdf).
- . “Presentan ante la comisión legislativa el Programa Anual de Proyectos Culturales”. Prensa. México: Secretaría de Cultura, el 2 de febrero de 2016.  
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/presentan-ante-la-comision-legislativa-el-programa-anual-de-proyectos-culturales>.
- . “Total de Unidades Culturales”. Sistema Nacional de Información Cultural. Consultado el 30 de abril de 2021.  
[https://snic.cultura.gob.mx/recurso.php?e\\_id=0&t=ldenu\\_e\\_estados&v=total&ti=v%20\(%C3%BAltimo%20acceso:%2011%20de%2003%20de%202020\)](https://snic.cultura.gob.mx/recurso.php?e_id=0&t=ldenu_e_estados&v=total&ti=v%20(%C3%BAltimo%20acceso:%2011%20de%2003%20de%202020)).
- Sergio Villalba Giménez. “La profesionalización en las artes: proximidad al mito”. *Arte, individuo y sociedad*, 1999, 83–89.
- Shifra Goldman. “Metropolitan Splendors. The Buying and Selling of Nations”. *New Art Examiner*, abril de 1991.
- Stuart Hall. “Estudios culturales: dos paradigmas”. *Revista Colombiana de Sociología*, núm. 27 (2006): 233–54.

- Stuart Hall y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. 1a ed. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu editores, 2003. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fantorrecursos.files.wordpress.com%2F2009%2F03%2Fhall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf&clen=15616124&chunk=true.
- Teresa Eckmann. *Neo-Mexicanism. Mexican Figurative Painting and patronage in the 1980s*. Ilustrada. Nuevo México: University of New Mexico Press, 2010.
- The Social Intelligence Unit. “Índice de Desarrollo TIC para México y Brecha Digital”, sin datos. <https://mailchi.mp/theciu.com/distro001-86908>.
- Tim O’Reilly. “Qué es Web 2.0. Patrones del Diseño y Modelos del Negocio para la Siguiete Generación del Software”. Boletín de la Sociedad de la Información, 2004. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Ffiles.malaveleonor.webnode.es%2F200000008-76c5077bf6%2FQU%25C3%2589%2520ES%2520WEB%25202.0.%2520PATRONES%2520DEL%2520DISE%25C3%2591O%2520Y%2520MODELOS%2520DEL%2520NEGOCIO.pdf&clen=115197&chunk=true.
- Tomás Ejea Mendoza. *Poder y creación artística en México Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: UNAM, 2011.
- Tovar y de Teresa, Rafael. *Modernización y política cultural*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Trabajadores de Arte. “¿Cuánto vale mi trabajo en arte? - Una herramienta de los trabajadores.” La Calculadora de Presupuesto en Arte. Consultado el 7 de noviembre de 2022. <http://cuantovalemitrabajoenarte.org/main/update-profile/>.
- UNESCO. “Conferencia intergubernamental sobre políticas públicas culturales para el desarrollo.” Final. Estocolmo: UNESCO, el 31 de agosto de 1998. [http://www.lacult.unesco.org/docc/1998\\_Conf\\_Intergub\\_sobre\\_pol\\_cult\\_para\\_des.pdf](http://www.lacult.unesco.org/docc/1998_Conf_Intergub_sobre_pol_cult_para_des.pdf).
- . *La cultura en crisis. Guía de políticas para un sector creativo resiliente*. París, 2020.
- . “La UNESCO Avanza La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible”. París, 2017. [https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/247785sp\\_1\\_1\\_1.compressed.pdf](https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/247785sp_1_1_1.compressed.pdf).
- . “Recomendación relativa a la Condición del Artista”. Resoluciones - UNESCO Biblioteca Digital, el 27 de octubre de 1980. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).
- Valencia, Juan Diego Parra. “Virtualidad: persistencias e insistencias de un nuevo viejo problema”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 25 (febrero de 2016): 259–85. <https://doi.org/10.14482/eidos.25.7973>.
- Valeria Macías Rodríguez. “La Participación de la Iniciativa Privada en la Exposiciones Internacionales de Arte: el caso Televisa”. Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 2015.
- Virginia Díaz Gorriti y Patricia Insúa Cerretani. “Discursos sobre la precariedad: consecuencias en la identidad y en la obra del artista”. *REVISTA de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 39, núm. 135 (junio de 2019): 111–32. <https://doi.org/10.4321/S0211-57352019000100007>.
- Vivian Romeu Aldaya. “La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte?” *Andamios* 14, núm. 34 (agosto de 2017): 13–33.
- William D. Grampp. *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. Ontario: Broadview Press, 2001.
- Wischmeyer, Thomas. “Making Social Media an Instrument of Democracy”. *European Law Journal* 25, núm. 2 (2019): 169–81. <https://doi.org/10.1111/eulj.12312>.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Zaid, Gabriel. *Dinero para la cultura*. México: Debate, 2013.

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México  
**Anexo 1**

Tesis de Maestría: La autogestión digital de los artistas visuales en México como mecanismo de resistencia a la precarización laboral y reconfiguración del campo del arte (2015-2021)

Astrid Tamara Gayol Massimi

**Marco Normativo considerado en los programas de cultural sexenales**

	1990	1994	2001	2007	2014	2020
<b>Leyes y Decretos Nacionales</b>						
Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos		x		x		x
Decreto de creación del CONACULTA (7-12-1988)	x			x		
Plan Nacional de Desarrollo	x	x	x	x	x	x
Ley General de Educación		x				
Ley de Planeación				x	x	
Ley de Fomento para la Lectura y el Libro						x
Ley de Premios, Estímulos y Recompensas Civiles						x
Ley del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas						x
Ley Federal de Cinematografía						x
Ley Federal de Derechos						x
Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión						x
Ley Federal del Derecho de Autor						x
Ley Federal para el Fomento de la Microindustria y la Actividad Artesanal						x
Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas						x
Ley General de Bibliotecas						x
Ley General de Bienes Nacionales						x
Ley General de Cultura y Derechos Culturales						x
Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas						x
Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia						x
Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura						x
Ley sobre Delitos de Imprenta						x
<b>Marco jurídico internacional</b>						
Carta de la Organización de los Estados Americanos						x
Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia						x
Convención Americana sobre Derechos Humanos, "Pacto de San José de Costa Rica"						x
Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado						x
Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural						x
Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial						x
Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático						x
Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales						x
Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales						x
Convención Universal sobre Derecho de Autor						x
Declaración Universal de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura sobre la Diversidad Cultural						x
Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas						x
Declaración Universal de los Derechos Humanos						x
Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo						x
Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos						x
Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales						x
Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos						x
<b>TOTAL DE LEYES, DECRETOS Y CONVENCIONES INTERNACIONALES CONSIDERADOS EN EL PROGRAMA</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>37</b>

Fuente: Elaboración por Eduardo Nivón Bolán, a partir de los programas sectoriales de cultura. <https://pasolibre.grecu.mx>



Universidad Iberoamericana, Ciudad de México  
**Anexo 1**

Tesis de Maestría: La autogestión digital de los artistas visuales en México como mecanismo de resistencia a la precarización laboral y reconfiguración del campo del arte (2015-2021)

Astrid Tamara Gayol Massimi

**Organismos e Instancias institucionales de cultura considerados cada sexenio**

	1990	1994	2001	2007	2013	2020
<b>Órganos Desconcentrados</b>						
Instituto Nacional de Antropología e Historia		x	x	x	x	
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura		x	x	x	x	
Radio Educación		x	x	x	x	x
<b>Órganos Descentralizados</b>						
Fondo de Cultura Económica	x	x			x	
Instituto Mexicano de Cinematografía	x	x	x	x	x	
Cineteca Nacional			x	x	x	
<b>Empresas de Participación Estatal Mayoritaria</b>						
Compañía Operadora del Centro Cultural y Turístico de Tijuana, S.A. de C.V.	x	x	x	x		
Educal, S.A. de C.V.	x	x	x	x	x	
Televisión Metropolitana S.A. de C.V. (Canal 22)		x	x	x	x	
Estudios Churubusco Azteca S.A.		x	x	x	x	
Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V. (IEPSA)					x	
<b>Fideicomisos</b>						
Fideicomiso para la Conservación de la Casa del Risco y Pinacoteca Isidro Fabela		x				
Fideicomiso para los museos Diego Rivera y Frida Kahlo		x				
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes		x	x	x		x
Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías	x					x
<b>Asociaciones Civiles</b>						
Centro de Capacitación Cinematográfica A.C.		x	x	x	x	
<b>Direcciones Generales</b>						
Bibliotecas	x	x	x	x		
Publicaciones	x	x	x	x		
Culturas Populares	x	x	x	x		
Vinculación Cultural y Ciudadanización/ Vinculación Cultural			x	x		
Sitios y Monumentos			x	x		
Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural			x			
Promoción Cultural	x					
Programa Cultural de las Fronteras	x					
Administración	x			x		
Jurídica				x		
Coordinación de Asuntos Internacionales/ Dirección General de Asuntos Internacionales			x	x		
Unidad de Comunicación Social/ Dirección General de Comunicación Social	x			x		
Centro Nacional de las Artes		x	x	x		
Festival Internacional Cervantino	x	x	x			
Biblioteca de México		x				
Biblioteca Vasconcelos				x		
Centro Cultural Helénico			x	x		
Fonoteca Nacional				x		
Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil				x		
Coordinación Nacional de Estrategia y Prospectiva				x		
Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo				x		

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

**Anexo 1**

Tesis de Maestría: La autogestión digital de los artistas visuales en México como mecanismo de resistencia a la precarización laboral y reconfiguración del campo del arte (2015-2021)

Astrid Tamara Gayol Massimi

	1990	1994	2001	2007	2013	2020
<b>Proyectos Especiales</b>						
Centro de la Imagen		x	x			
Orquestas y Coros Juveniles de México		x				
Sistema Nacional de Fomento Musical/ Coordinación Nacional de Fomento Musical			x	x		
Antiguo Colegio de San Ildefonso			x	x		
Centro Cultural Santo Domingo			x			
Auditorio Nacional			x	x		
Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero				x		
<b>TOTAL DE ORGANISMOS E INSTANCIAS INSTITUCIONALES CONSIDERADAS EN EL PROGRAMA</b>	<b>13</b>	<b>21</b>	<b>25</b>	<b>31</b>	<b>11</b>	<b>3</b>

Fuente: Elaboración por Eduardo Nivón Bolán, a partir de los programas sectoriales de cultura. <https://pasolibre.grecu.mx>

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Tesis de Maestría: La autogestión digital de los artistas visuales en México como mecanismo de resistencia a la precarización laboral y reconfiguración del campo del arte (2015-2021)

Astrid Tamara Gayol Massimi

**ANEXO 2**

<b>Nombre</b>	<b>Fecha de entrevista</b>	<b>Profesión</b>	<b>Lugar de origen</b>	<b>Habita</b>	<b>Edad</b>	<b>Conjunto</b>
Smithe (Enrique Pérez)	24 de enero de 2022	Artista visual	Cdmx	Cdmx	25 (1997)	Artistas algorítmicos
Mariana de Alba	29 de enero de 2022	Artista visual / Ilustradora	Guadalajara	Cdmx	28 (1993)	
Enya Alcantara	9 de diciembre de 2021	Artista visual	Edo de Mex	Edo. Mex.	29 (1992)	
Clotilde Jeannot	8 de febrero de 2022	Artista visual / Diseñadora	Lion, Francia	Cdmx	29 (1992)	
Ismael Sentíes	22 de febrero de 2022	Artista visual/ Gestor	Cdmx	Cdmx	29 (1992)	
Paloma Contreras	1 y 22 de noviembre de 2020	Artista visual	Cdmx	Cdmx	31 (1991)	
Foreman (Marcos González)	7 de febrero de 2022	Artista visual	Cdmx	Cdmx	31 (1991)	
Amanda Woolrich	19 de octubre de 2020	Artista visual	Cdmx	Cdmx	32 (1990)	
Helena Garza	16 de febrero de 2021	Artista visual	Tlaxcala	Cdmx	32 (1990)	
Jimena Estíbaliz	28 de enero de 2022	Artista visual / Ilustradora	Cdmx	Cdmx	32 (1990)	
Margaux de Penfentenyo	7 de febrero de 2022	Artista plástico / Diseñadora	Paris, Francia	Cdmx	32 (1990)	

Hugo Robledo	13 de agosto de 2021	Artista visual	Edo de Mex	Cdmx	32 (1990)	Artistas algorítmicos
Gibrán Turón	16 de julio de 2021	Artista visual / Gestor	Villahermosa, Tabasco	Cdmx	33 (1989)	
Fabián Cháirez	6 de mayo de 2021	Artista visual	Chiapas	Cdmx	34 (1987)	
Julia Carrillo	26 de octubre de 2020	Artista visual	Tepoztlán	Cdmx	35 (1987)	
Alfonso de Anda	13 de enero de 2022	Artista visual / Ilustrador	Guadalajara	Cdmx	35 (1988)	
David Rocha	11 de enero de 2022	Artista visual ilustrador	Guadalajara	Cdmx	35 (1988)	
Diego Torres	11 de febrero de 2022	Tatuador	Cdmx	Cdmx	35 (1988)	
Tamara Ibarra Ruizra	16 de junio de 2021	Artista visual / Investigadora	Veracruz	Cdmx	40 (1982)	
Nelson Morales	7 de enero de 2022	Fotógrafo	Oaxaca (Unión Hidalgo)	Oaxaca (Unión Hidalgo)	40 (1982)	
Enrique Minjares	21 de septiembre de 2021	Artista visual	Ensenada B.C.	Cdmx	45 (1977)	Artistas análogos
Álvaro Verduzco	4 de febrero de 2022	Artista visual	Cdmx	Cdmx	45 (1977)	
Pedro Reyes	22 de febrero de 2022	Escultor	Cdmx	Cdmx	50 (1972)	
Lorena Wolffer	09 y 12 de febrero de 2021	Artivista visual	Cdmx	Cdmx	51 (1971)	
Mercedes Gertz	12 de enero de 2022	Artista visual / Terapeuta	Cdmx	Los Ángeles	57 (1965)	
Javier Marín	20 de enero de 2022	Artista visual	Uruapan, Michoacán	Cdmx	60 (1962)	
Deborah Kruger	1 de marzo de 2022	Artista visual	NY, EUA	Chapala	69 (1953)	
No vivimos del aplauso	30 de junio de 2021	Colectivo de trabajadores culturales				

---

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Tesis de Maestría: La autogestión digital de los artistas visuales en México como mecanismo de resistencia a la precarización laboral y reconfiguración del campo del arte (2015-2021)

Astrid Tamara Gayol Massimi

## ANEXO 2

Nombre	Fecha de plática	Profesión
Paula Duarte	7 de octubre de 2020	Curadora
Kerstin Erdman	15 de octubre de 2020	Directora de OMR
Bárbara Hernández	12 de noviembre de 2020	Directora de PAC
Beto Bremerman	20 de septiembre de 2021	Abogado del arte
Cuauhtémoc Medina	27 de noviembre de 2020	Curador