



**El Colegio  
de la Frontera  
Norte**

**DESDE EL DESIERTO CULTURAL: PROCESOS DE  
COHESIÓN SOCIAL Y GRUPAL EN ESPACIOS DE  
GESTIÓN ARTÍSTICA INDEPENDIENTE DE MEXICALI,  
BAJA CALIFORNIA, MÉXICO**

Tesis presentada por

**Alejandra Guadalupe Cárdenas Briseño**

para obtener el grado de

**MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México  
2016

# CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director(a) de Tesis: \_\_\_\_\_  
Dra. Ana Lilia Nieto Camacho

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

## **Dedicatoria**

A mis padres, Rosalía Briseño y Rosendo Cárdenas.

Gracias por el amor y apoyo incondicional.

## **Agradecimientos**

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) y a El Colegio de la Frontera Norte A.C. (El Colef) por la oportunidad de realizar esta investigación a lo largo de dos intensos años de aprendizaje y desarrollo, tanto profesional como personal.

Con especial cariño, agradezco a mi madre y padre su preocupación, sus palabras de ánimo para continuar, y la singular alegría con que me recibían en Mexicali siempre que necesitaba escaparme de la academia. Por ustedes, sé que puedo hacer lo que me proponga. A mis hermanos Erika, Bebé y Pelón, que siempre están pendientes de la menor de todos, por las risas y bromas aseguradas. A mi sobrinitas Diony, Miros, Kay, Cuchi y Dayra, por alegrarme con su sola presencia. Gracias familia por su apoyo.

A mis compañeros de maestría Pao, Sarah, Adán, Janet, Jo, Pedro, Isa, César, Sofí, Vero, Chucho, Omar, Anabel, Edgardo y Lu, por compartir las aulas colefianas. Entre risas, estrés, discusiones teóricas y tertulias culturosas armamos dos años en un parpadeo. Mención honorífica para Fanny, Maya, Bene, Yael, Mike y Anibal, por las buenas charlas y reuniones, los viajes sandieguinos, las salidas por la Tía Juana y los ánimos en las noches de desvelo. Los quiero mucho. A Fanny, mi destinada *roomie* en Tijuana, ojalá hubieramos encontrado la casita de las plantas desde el día 1. Gracias por las pláticas nocturnas y la amistad.

A mis amigos dentro y fuera de Chicali Yanet, Brid, Cristina, Ceci, Yahaira, Jani, Elia, Tita, Inés, Ema, Karina, Fernando, Fausto, Andrea, Gina, Tania, Anni, Dulce y Rodo por las palabras de apoyo y buenos deseos durante estos dos años. Mi especial agradecimiento a Cota, Potter y Mony por acompañarme a buscar el primer depa y perdernos juntos por Tijuana. A César, por siempre darme el consejo atinado cuando más lo necesité. Con todo mi cariño a ustedes, por ser parte de mi vida.

Un agradecimiento especial a mi directora, Dra. Ana Lilia Nieto Camacho, por apoyar siempre mis ideas, ayudarme en cada paso de estos dos años y hacer que la distancia se sintiera muy corta. Mi admiración y cariño siempre. Igualmente, al Dr. Salvador Cruz Sierra y al Dr. Eduardo Nivón

Bolán por sus atinados consejos, recomendaciones y valiosa retroalimentación; la distancia nos significó poco.

A los profesor de El Colef quienes desde su experiencia ampliaron mi visión de los fenómenos culturales y sociales. Especial agradecimiento a la Dra. Sayak Valencia Triana y a la Lic. Irene Becerra por su apoyo en la coordinación de la MEC. Al Mtro. Humberto Félix Berumen y al personal de la biblioteca, por ayudarnos a encontrar nuestras referencias, libros y responder las mil y una dudas. Mención honorífica a Ángeles, Isabel, Carlos y Víctor, por siempre estar ahí y apoyarnos.

Por su disposición y sincero interés, a los gestores, colaboradores y participantes de los espacios artísticos y culturales de Mexicali. Gracias por darme la oportunidad de conocer sus proyectos y abrirme las puertas de sus espacios, permitirme escuchar sus experiencias y amor por el trabajo artístico de Chicali. Esto es para ustedes y para nuestra querida ciudad.

## RESUMEN

### **Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali, Baja California, México**

Esta tesis es un estudio de caso sobre tres espacios autogestivos de arte, de la ciudad de Mexicali, Baja California, México (Mexicali Rose – Centro de Arte/Medios, Escritorio de Procesos – Plataforma de creación, diálogo y promoción del arte actual y Espacio Cultural Artmósferas) y sobre las relaciones que se crean a partir del trabajo de gestión y animación sociocultural entre los jóvenes participantes, artistas, colaboradores y gestores que inciden en estos espacios. Está basado en entrevistas semiestructuradas, observación etnográfica de participación moderada, así como revisión documental y de archivo.

Se retoman las teorías de la cohesión social y grupal, la acción colectiva y las identidades para comprender los procesos de interacción de los participantes, desde su participación en talleres, exhibiciones y colaboraciones. Esta investigación muestra que cada espacio, desde su asociación colectiva, formas de gestión, visión estética del arte y objetivos específicos, crea diversas estrategias para la conformación de redes de colaboración internas (grupales) y externas (sociales), que hay un impacto en el desarrollo personal, social, profesional y de orden comunitario, a corto y largo plazo, entre quienes participan activamente en propuestas independientes y autogestivas del arte contemporáneo y la animación artística, así como las dificultades para la generación de públicos, independientemente de la propuesta de cada espacios, esto por las particularidades del entorno sociocultural mexicalense.

**PALABRAS CLAVE :** cohesión social, acción colectiva, arte, Mexicali, gestión cultural.

## ABSTRACT

### **From the cultural desert : processes of social and group cohesion in self-management art spaces in Mexicali, Baja California, Mexico**

This thesis is a case study of three self-managed art spaces in the city of Mexicali, Baja California, Mexico (Mexicali Rose – Centro de Arte/Medios, Escritorio de Procesos – Plataforma de creación, diálogo y promoción del arte actual y Espacio Artmósferas). It goes about the relationships that are created from the work of management and sociocultural animation among the young participants, artists, employees and managers that work in these spaces. It is based on semi-structured interviews, moderate participative ethnographic observation and document review. It is also based in theoretical approaches of social and group cohesion, collective action and identity, in order to understand the processes that are triggered in people, since their interaction in workshops, exhibitions and collaboration along the dynamics of these spaces. This research shows that every space, from their collective association, ways of management, aesthetic vision of arts and their objectives, creates different strategies in order to make networks of internal (group) and external collaboration (social). It also develops an impact on personal, social, professional and community way of view, in the persons that are actively engaged in this self-management spaces, sociocultural animation of arts and the aesthetics of contemporary art. At the end, the thesis discusses the difficulties of creating publics of arts and how, this problem has a relationship with the particularities of the socio-cultural environment in Mexicali.

**KEYWORDS:** social cohesion, collective action, arts, Mexicali, cultural management.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO CULTURAL EN MEXICALI: DE LA POLÍTICA CULTURAL A LA GESTIÓN INDEPENDIENTE.....</b>	<b>7</b>
1.1 Aspectos generales .....	7
1.2 Desarrollo cultural de las periferias nacionales: la política cultural en el norte de México.....	8
1.3 El contexto sociocultural mexicalense .....	12
1.4 Los artistas en su actividad individual y colectiva .....	16
1.5 El cambio en los campos artísticos del “desierto cultural” norteño .....	20
1.6 El arte desde la frontera norte de México.....	26
1.7 La actividad colectiva desde la sociología de la cultura y el arte.....	29
1.8 Síntesis de capítulo .....	35
<b>CAPITULO II. LA ACTIVIDAD COLECTIVA EN LAS ARTES: ACERCAMIENTOS TEÓRICOS DESDE LA GESTIÓN CULTURAL Y LA COHESIÓN SOCIAL .....</b>	<b>36</b>
2.1 Aspectos generales .....	36
2.2 Acción colectiva desde el arte: la sociedad civil en la autogestión.....	36
2.3 Las perspectivas contemporáneas: la cohesión en su estudio multidimensional.....	52
2.4 Síntesis del Capítulo .....	58
<b>APUNTE METODOLÓGICO .....</b>	<b>59</b>
<b>CAPÍTULO III. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y SUS PROCESOS DE COHESIÓN GRUPAL Y SOCIAL: DESDE LA GÉNESIS DEL IMPULSO COLECTIVO HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE LAS ARTES EN EL DESIERTO CULTURAL MEXICALENSE .....</b>	<b>66</b>
3.1 Aspectos generales .....	66
3.2 El impulso colectivo: génesis de los espacios independientes de arte y cultura en Mexicali .....	67
3.2.1 Proyección social de la actividad colectiva: la conformación y objetivos de tres espacios artísticos en Mexicali .....	72
3.3 Las vertientes multidimensionales de la cohesión social: relaciones de interacción grupal y social desde la participación en las artes .....	84
3.4 Los públicos en el desierto cultural: asimilación de proyectos artístico-independientes de Mexicali .....	106
3.5 Síntesis de Capítulo .....	114
<b>CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>134</b>

## ÍNDICE FIGURAS

Figura 1 Elementos de la Génesis del Impulso Colectivo .....	69
--	----

## ÍNDICE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 3. 1 Casa de Mexicali Rose – Foto: Marco Vera .....	72
Fotografía 3. 2 Símbolo de la estación - Foto: Archivo.....	74
Fotografía 3. 3 Casa de Escritorio de Procesos – Foto: Escritorio de Procesos .....	75
Fotografía 3. 4 Entrada Espacio Artmósferas – Foto: Alejandra C.....	77
Fotografía 3. 4 Entrada Pasaje Centro - Foto: E. Artmósferas .....	77



## INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la acción colectiva ha sido ampliamente explorado como elemento de movilización e involucramiento de la sociedad civil en proyectos de interés grupal y comunitario. En los entornos del arte, los colectivos han fungido como estrategia creativa y de colaboración entre los artistas para desligarse de las figuras hegemónicas y consagradas de dichos campos. Corrientes vanguardistas como el *Land-Art*, el *performance*, el arte conceptual, el arte propagandístico-político, el arte revolucionario, el arte sistemático, el Dadaísmo y el Fluxus han buscado crear una unión e impacto entre los públicos, la obra y los propios artistas.

Esta dinámica ha integrado el trabajo estético y el discurso artístico a problemáticas sociales, como el deterioro de los recursos naturales, la crítica política, la experimentación contemporánea, la movilización simbólica de recursos sociales y el interés de hacer al arte un elemento de intervención social. Los artistas, para socializar las narrativas del arte, tomaron como estrategia el acercamiento pedagógico a elementos simbólicos y culturales compartidos por grupos y colectivos, manifestando la intervención en espacios naturales y territorios cargados de significado.

Estas interacciones convergen en la gestión del arte y la cultura, donde los actores buscan integrar su trabajo en redes de colaboración independientes, pero también con las instituciones públicas, con el afán de crear puentes de capital social entre actores y sociedad civil.

En México, el arte como parte de la dinámica social ha pasado por las instancias de educación pública a todas las regiones del país, bajo la noción de democratización cultural. Este proceso se vio reflejado en el desarrollo pedagógico de las escuelas de educación básica, el crecimiento de la instrucción formal de las bellas artes y las bibliotecas. Asimismo, la época posrevolucionaria trajo consigo una de las intervenciones más destacadas y reconocidas del arte social: la consolidación del mural nacionalista, de la mano de artistas consagrados en los gremios nacionales e internacionales de las artes.

Con el paso del tiempo, el discurso centralista del arte y la cultura fue dando cabida a las expresiones y asociaciones colectivas de los artistas en la periferia. En Baja California, se cristalizó con la instauración de casas de la cultura, escuelas de artes y la asociación colectiva de artistas para dar a conocer su trabajo a los públicos, así como contar con el apoyo de sus pares. Actualmente, esta conformación colectiva sigue desarrollándose, pero en un escenario sociocultural mucho más plural, que suma la irrupción de artistas, así como entusiastas del arte y la cultura mucho más jóvenes.

En el espectro macrosocial, la creación del CONACULTA, la implementación de políticas culturales en las zonas norteadas del país como el Programa Cultural de las Fronteras y el cambio de gobernanza política partidista, impactó en el acercamiento de los artistas independientes a las instituciones culturales. Los conflictos surgidos en esta etapa, distanciaron a los actores y agentes de este campo, del discurso y la colaboración con los organismos públicos. La herencia de estos conflictos, el crecimiento demográfico y la profesionalización de las artes a nivel universitario, significó un contexto propicio para el surgimiento de asociaciones colectivas de jóvenes artistas, promotores y gestores culturales. La región bajacaliforniana se vio representada por las localidades de Mexicali y Tijuana, en donde se manifestaron los colectivos de artistas plásticos, músicos y literarios.

Para Mexicali, las dinámicas de colaboración e integración grupal tomaron espacios como casas y terrenos para llevar a cabo eventos, exhibiciones, talleres y reuniones artístico-culturales. Los objetivos de estos espacios, pasaban por el desarrollo del capital social y la recreación de las personas desde nociones de animación sociocultural, pero también en la experimentación, con la innovación de discursos y narrativas dentro de las artes contemporáneas, así como nuevas estrategias de comunicación para generar acercamientos a proyectos de otros espacios socioculturales de la localidad, la región y fuera de ésta.

Las dinámicas de estos espacios, pasaban por la conformación de colectivos abiertos, donde la integración de sus colaboradores desencadenaba procesos de cohesión grupal y social por medio de actitudes y comportamientos solidarios, de membresía, identificación colectiva e ideológica con los objetivos de cada proyecto.

De este amplio contexto nace la problemática de esta tesis, que busca estudiar la conformación de colectivos artísticos independientes, en su distinción con las acciones de las instancias públicas del sector cultural. El interés por este tipo de organización de la sociedad civil, surge a partir de las incursiones periodísticas de la autora en los campos artísticos de Mexicali. Asimismo, la identificación personal con la emergencia de proyectos gestados por jóvenes, motivó la investigación en pos de entender qué procesos repercuten en las relaciones de valor que ellos generan, bajo la mediación de entornos creativos.

En ese sentido, se toma la perspectiva que confiere la relación de cohesión social y grupal en la creación de redes, grupos y subgrupos interrelacionados por metas, objetivos, identificaciones, motivaciones y actitudes de los integrantes, que a su vez buscan una repercusión e impacto social en su realidad inmediata, o un bien para comunidades mayores.

Por lo tanto, esta tesis consideró llevar dos preguntas centrales que ayudaran a focalizar los objetivos a investigar: ¿cuáles son los procesos de cohesión social y grupal que se desarrollan a partir de o al interior de grupos de jóvenes y gestores que participan en proyectos de arte emergente y/o autogestivos, localizados en la ciudad de Mexicali, Baja California, México? Y aunado a esto ¿qué dinámicas sociales se generan a partir de las redes de colaboración de proyectos autogestivos?

Siguiendo el interés por reconocer las dinámicas de los jóvenes participantes en estos espacios, se previó cumplir con una serie de objetivos generales y específicos, particularmente 1) comprender los procesos que inciden en la generación de cohesión social y grupal (solidaridad, pertenencia, afiliación, membresía) desencadenados por la participación en proyectos del sector independiente de la gestión cultural artística; y de forma secundaria, 2) identificar las redes de colaboración, afiliación, comunicación, así como de unión y puentes grupales entre los participantes; 3) conocer la experiencia de participación de los jóvenes y de los gestores-artistas culturales, en los talleres/proyectos y exposiciones; 4) analizar la planeación y creación de objetivos de cada proyecto, y cómo se relacionan con los públicos a los que están dirigidos; 5) identificar las estrategias de comunicación y difusión de acciones que realizan los gestores-artistas e 6) identificar la relación de los gestores-artistas con las instituciones culturales a nivel

municipal y estatal, y su posicionamiento ante la actual política cultural del estado de Baja California.

La posibilidad de entender estas formas de interacción desde la conformación colectiva, llevaron a proponer conjeturas e hipótesis sobre las relaciones de los actores dentro del campo emergente. Una de estas, que a opinión de la autora complejiza más fielmente el contexto sociocultural de donde se parte, prevé que:

El establecimiento de proyectos artísticos dirigidos a jóvenes de Mexicali, Baja California, gestionados por actores sociales que han insertado sus espacios creativos en diversas colonias populares, así como en zonas de gran centralidad dentro de la localidad, y que retoman sus modelos de gestión e intervención desde un enfoque participativo y democrático en planificación, promoción, ejecución y difusión de actividades, inciden en la generación de procesos simbólicos de participación, arraigo ideológico, desarrollo personal y profesional, así como involucramiento, dentro de los campos sociales del arte, en una de las localidades de la zona norte de México. Dicha participación, ha incidido en la conformación paulatina de una identidad cultural y artística, que se expresa a partir de las innovaciones que los jóvenes crean en su participación activa desde la gestión independiente del arte.

Lo anterior, parte de la generación de relaciones de solidaridad, apoyo, valores compartidos, metas en común e identificaciones, dentro de los procesos de interacción mediados por la realización de actividades y proyectos del orden artístico, como una forma de expresión, creación y recreación continua del actor y su mundo de vida, en relación con otros actores. Asimismo, el impacto de las estrategias de comunicación y difusión que implantan los líderes de los proyectos, incide en nuevas redes de acción colectiva entre artistas, participantes, gestores y público en general, creando así nuevos vínculos de colaboración entre los diversos actores (individuales o colectivos).

Estas aseveraciones, encuentran su justificación e importancia social por medio de una postura teórica. De acuerdo a los planteamientos anteriores, se toma como fundamento el fenómeno de la cohesión social y grupal, sus perspectivas teóricas y su implicación con la cultura como medio para el desarrollo social. Para lograr comprender un concepto tan amplio y con tan diversas artistas, se plantea conceptualizarlo desde sus diversos procesos constitutivos y

vincular dichos procesos a un nivel macro y micro social. Este fenómeno es entendido como una meta o vehículo de desarrollo y la estabilidad social (UNESCO, 2010; Peña, 2010; Cox, 2008; Molina, 2011, Friedkin, 2004; Carron y Brawley, 2012).

La importancia del presente análisis es comprender, a mayor profundidad, las diversas dinámicas del desarrollo cultural y social que parten de la movilización de la animación sociocultural y las propuestas del arte contemporáneo colaborativo, desde los sectores de la sociedad civil y la gestión independiente..

Se retoma la discusión de las zonas norte de México como un “desierto cultural”<sup>1</sup>, siendo este sinónimo de “carencia, no de singularidad” (Zúñiga, 1997). Esta idea, difundida por las descripciones de José Vasconcelos sobre la falta de una cultura de la franja norte del país, trata de problematizarse hacia el extremo opuesto. El desierto cultural como punto de singularidades, dinámicas sociales y procesos simbólicos de orden innovador, analizado desde la emergencia de los actores más jóvenes dentro del campo del quehacer artístico y cultural. La tesis toma prestado ese concepto en su título, para además aludir a la realidad geográfica de Mexicali, un desierto natural con particularidades culturales que necesitan ser ampliamente analizadas bajo sus propios términos.

La selección de estudios de caso múltiple, responde a la generación de conocimiento, de similitudes y contrastaciones que el análisis social bajo esta metodología permite. A nivel local, la importancia de conocer las formas de organización y trabajo de la sociedad civil en la cultura, permite profundizar en las dinámicas, problemas y soluciones que los agentes independientes desarrollan en sus actividades cotidianas como gestores, desde un enfoque de democracia participativa (Martinell, 1999; 2000, 2001; García Canclini, 1987; Brunner, 1987; Ander-Egg, 2006).

La elección de los estudios de caso particulares (los espacios de Mexicali Rose, Escritorio de Procesos y Espacio Cultural Artmósferas) darán luz a las diversas estrategias que gestores y centros culturales independientes implantan para generar un impacto a largo plazo, permanecer

---

<sup>1</sup> Frase ampliamente utilizada y, por consiguiente, incorporada en la literatura sobre política cultural en el norte de México. Se rescata esta acepción de las reflexiones de Víctor Zúñiga (1997) en su análisis del discurso político sobre el Programa Cultural de las Fronteras de 1986.

insertos en las localidades donde realizan su trabajo, y la forma en que se relacionan y vinculan con otros proyectos de colaboración, sean estos institucionales o independientes.

Para desarrollar este análisis, son considerados tres ejes de estudio, aquí presentados de manera más extensa: 1) la propuesta cultural de cada espacio, que está ligada a los tipos de públicos a los que se dirigen, quienes asisten o quienes podrían formar parte de sus grupos de trabajo a corto, mediano y largo plazo, así como a la génesis del proyecto, que los gestores fueron creando y evolucionando con respecto a sus experiencias profesionales y de vida; 2) la interacción que se crea a nivel grupal entre sus integrantes, y cómo esto ha incidido en un desarrollo colectivo del proyecto, en la apropiación identitaria de las personas hacia el espacio de relación simbólica que crea, y por ende, los diversos momentos de pertenencia y comportamiento solidario y 3) la relación que se mantiene con los públicos, como es que la propuesta impacta en mayor o menor medida a los espacios (físicos o simbólicos) en donde están situados los proyectos, así como su posición social y política con respecto al desarrollo cultural de la localidad y la región, y las relaciones de conflicto que han permitido que subsistan o no dichos espacios. El reto es llegar a analizar cómo es que todos estos factores han incidido, en la creación de colectivos de apoyo, solidaridad, membresía y pertenencia a estos espacios, o en su caso al proyecto cultural en sí; esto se plantea a partir de la experiencia participativa de artistas, talleristas y el acercamiento a públicos jóvenes que cada uno de estos espacios ha tenido, con relación a sus objetivos particulares.

El desarrollo de estas precisiones dará parte en los apartados contextual, teórico y resultados, poniendo siempre en tensión las particularidades socioculturales de los campos artísticos de la ciudad de Mexicali. Por último, se entablará una discusión en las conclusiones generales sobre las dificultades, oportunidades y dinámicas de la actividad artística colectiva, en correspondencia a la posibilidad de crear redes de cohesión reducidas y ampliadas en los campos del arte, así como la necesidad de crear otras vetas de análisis para comprender este amplio fenómeno.

# **CAPÍTULO I. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO CULTURAL EN MEXICALI: DE LA POLÍTICA CULTURAL A LA GESTIÓN INDEPENDIENTE**

## 1.1 Aspectos generales

En el presente apartado se desarrolla el contexto socio-histórico que ha posibilitado la aparición de proyectos y espacios de gestión artística independientes en la localidad de Mexicali, Baja California, México. Para tales propósitos, se comienza explicando el surgimiento de la política cultural en el país, su impacto en la conformación de institutos y programas del quehacer artístico-cultural, y la negociación que ha existido entre las instancias públicas y los agentes que estructuran los campos artísticos.

Posteriormente, se plantean las realidades sociales en las que se ha constituido el campo artístico de Mexicali, debido a su 1) posición geográfica y desarrollo social, 2) cambio político y 3) el interés de la sociedad civil por proponer acciones desde la emergencia. Aunado a esto, se describen las particularidades con las que se piensa la intervención de la política cultural en las zonas norte de México donde confluye un imaginario de la falta de cultura, entendiendo estas regiones como un “desierto cultural”.

Además, se sitúan dos perspectivas de estudio para entender la actividad colectiva de los agentes dentro de los campos del arte: la que se centra en la obra y su discurso desde la estética, y la que se sitúa en la sociología de la cultura y el arte, donde es posible estudiar las disposiciones y relaciones que se forjan a partir de proyectos independientes en el interior de los frentes de dicha disciplina.

Por último, se hace una breve revisión de los espacios que han estado encaminados en crear procesos de cohesión a nivel grupal y social a partir de la intervención del arte y la animación sociocultural, tomando en cuenta la iniciativa pública y también las propuestas del sector civil organizado. En estos últimos se centra el análisis para continuar la disertación en el marco teórico-conceptual.

## 1.2 Desarrollo cultural de las periferias nacionales: la política cultural en el norte de México

En México, la visión de la cultura como una de las dimensiones del desarrollo social nació a la par de la formación de la Secretaría de Educación Pública en los años veinte del siglo XX, bajo la administración de José Vasconcelos. Él veía en la educación una manera de salir de la barbarie, y buscaba una forma de civilizar a la nación desde un proyecto donde el arte y la lectura fuesen los principales ejes para dejar atrás las vivencias violentas de la época revolucionaria (Nivón, 2006: 35-36). La perspectiva de la cual partía el proyecto era nacionalista, enfocándose en una gestión que viniera desde el centro del país hacia el resto de la nación. La reforma educativa, dividida en los sectores de Escuela, Bibliotecas y Bellas artes (Vasconcelos, 2011) contemplaba la educación artística desde los cimientos públicos para: “[...] la enseñanza del canto, el dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura artística superior, tal como la antigua Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los Conservatorios de Música” (Vasconcelos, 2011: 76). Una perspectiva ligada a las formas de entender la cultura como parte de una democratización cultural (García Canclini, 1987).

Con el pasar de los años, la crítica por parte de los intelectuales a la visión nacional-centralista se exacerbó, aunando a factores como la diversificación de la sociedad mexicana y la aparición de movimientos sociales que “hicieron ver que la utopía unificadora no sólo era imposible, sino contraproducente” (Nivón, 2006: 36). En un país con pluralismo cultural como México, las carencias estructurales en la reforma educativa daban la oportunidad a que más agentes de diversas regiones del país desarrollaran proyectos de acuerdo a las necesidades culturales específicas de cada población (Ibíd.).

Como parte de esta revolución cultural mexicana, por los años cincuenta del siglo XX se dio paso a la formalización de las instituciones de arte y cultura en Baja California, con los esfuerzos de artistas y gestores deseosos de activar estos procesos sociales en la región. En un principio, estas acciones se encontraron mayormente organizadas en la ciudad capital de Mexicali, ya que es allí donde confluyeron gran parte de los artistas plásticos y escritores que



migraron de otras regiones del país, y actualmente son reconocidos por la comunidad como los creadores consagrados. Esta movilización comenzó con la fundación de la Escuela de Artes Plásticas “José Clemente Orozco”, primera en su tipo en la región, era dependiente del entonces Instituto de Ciencias y Artes del Estado, que por los años setenta sería conocido como Instituto Estatal de Bellas Artes y que, tras varios cambios en las administraciones políticas, es conocido en la actualidad como el Instituto de Cultura de Baja California (Trujillo, 2003).

A la par de los institutos culturales del Estado, nace en el año de 1957 la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). En su afán por “poner al alcance del pueblo los conocimientos humanos” y “dar a conocer la labor cultural que la Universidad realice” (Alcántar, 1997: 389) se crea en el año de 1961 el Departamento de Difusión Cultural (hoy Dirección General de Extensión Universitaria). Esta unidad ha servido como puente para la integración de los artistas de Baja California, la gestión de recursos y la legitimación en el campo artístico del estado. De acuerdo a las afirmaciones de Alcántar y Trujillo, el papel de la UABC es tal que “[...]fue el factor clave de maduración cultural de la sociedad bajacaliforniana” (Ibíd.).

Después del despegue de los años setenta y con los cambios administrativos en la universidad, proliferaron departamentos que se vincularon al desarrollo del quehacer cultural de Baja California, tales como el Departamento de Editorial y Diseño Gráfico, Departamento de Tecnología Audiovisual, Departamento de Educación Continua y Departamento de Difusión Cultural, que han ido cambiando de nombre con el paso de los años.

Si bien la creación de estos organismos se da en respuesta a las proyecciones de desarrollo del Estado mexicano en su etapa posrevolucionaria, el auge de las políticas culturales y sociales se vio menguado a partir de los años setenta. Con respecto a esto, Lucina Jiménez (2006) plantea el difícil escenario que se vivía en las instituciones con el presupuesto en cultura:

En México, la disminución de los presupuestos para la educación y la cultura, la suspensión del crecimiento de la infraestructura cultural, la caída de la inversión para la investigación científico-técnica, la masificación del sistema educativo, entre otras secuelas, se convirtieron en una avalancha difícil de frenar. A su paso, la crisis dejó, en los ámbitos de la cultura, un creciente deterioro de los esquemas de operación y de relación social de los aparatos gubernamentales abocados a la aplicación de las políticas culturales (Jiménez, 2006: 24).

A pesar de las carencias a nivel nacional, la década de los ochenta fue importante para el desarrollo cultural de Baja California. Para las regiones fronterizas, el proyecto nacional de integración cultural había llegado a su cúspide con la ambiciosa política del Programa Cultural de las Fronteras, que encontraba justificación en las aparentes carencias que estos límites territoriales tenían en comparación con la noción de cultura entendida desde el centro del país. Su intención era “[...] fortalecer nuestra identidad y solidaridad nacionales” (Diario Oficial de la Federación, 14 de febrero de 1985: 50), así como “[...] alentar nuestras tradiciones y valores culturales en las zonas fronterizas” (Ibíd.), esto en correspondencia a la diversidad cultural de estos espacios. Las instituciones, los artistas, gestores y promotores culturales, llevaron a cabo una transformación en el ejercicio de la acción cultural, mientras que los cambios políticos antes citados marcaron una segunda etapa en la dinámica estructural del campo cultural en Baja California.

Con respecto a esto, Cuauhtémoc Ochoa (2011) plantea que esta segunda etapa inicia con la propuesta política de atender las necesidades de las zonas fronterizas de México, sobre todo del norte, a partir del Programa Cultural de las Fronteras. De acuerdo con el autor, el eje era la descentralización cultural:

El Programa impulsó la realización de diversas actividades de carácter regional y hasta internacional. Las temáticas, los participantes y las áreas de esas actividades eran muestra de la diversidad y riqueza cultural de los estados fronterizos, en particular, de la frontera norte. La idea de desierto cultural se desvanecía y se empezaron a conocer otros perfiles de aquellos territorios socio-culturales lejanos al centro del poder y la “cultura nacional” (Ochoa, 2011: 65).

Por otra parte, a finales de los años ochenta se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como organismo administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, para llevar a cabo las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes (Diario Oficial de la Federación, 7 de diciembre de 1988), así como el Fondo Nacional para la Cultural y las artes, que es la “[...] entidad canalizadora de recursos públicos y privados para financiar proyectos individuales y colectivos a través de estímulos a la creación y becas, así como la

adquisición de obras de arte y acervos” (Jiménez, 2006: 24). Esto representó un cambio importante para la dirección de los centros culturales regionales y locales, de igual modo para los promotores y gestores que estaban ya acostumbrados a ciertos presupuestos, privilegios y formas de trabajo.

En Baja California, con respecto a las reformas nacionales y la creación de una subsecretaría enfocada al quehacer artístico y cultural, nace el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) en 1989, sustituyendo a la Dirección de Asuntos Culturales. Hoy en día, es el organismo encargado del arte y la cultura en la región, y de éste dependen los institutos de cultura municipales, bibliotecas, los Centros Estatales de las Artes (CEART) y galerías, entre otros espacios y disposiciones; además, bajo su jurisdicción se encuentran los apoyos y becas para la creación y difusión de la cultura y las artes, entre las que destacan el Programa de Apoyo para las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y el Programa de Estímulos para la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) a través del Fondo Especial para la Cultural y las Artes de Baja California, así como el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California (FOECA BC), todos estos en sus diversas modalidades. Entre sus objetivos principales se perciben el de preservar el patrimonio histórico y cultural del estado, fortalecer el vínculo entre la ciudadanía y la creación desde las Bellas Artes, el desarrollo integral de los habitantes, fomentar el quehacer cultural, la investigación cultural y el rescate de las tradiciones populares (Decreto de Ley que Crea al ICBC, 1989).

Dependientes de esta institución fueron fundados los CEART en los diversos municipios de Baja California, siendo primero el de la ciudad capital del estado. Dedicados a la formación de artistas a partir de cursos culturales, la actual administración ha pugnado por la profesionalización de las artes desde la juventud. Actualmente son cuna del Programa de Orquestas Redes 2025, como lo es en Mexicali la Orquesta Red Río Nuevo y la Orquesta Sinfónica El Centinela. Además, en el 2015 se inauguró la Escuela de Música del ICBC localizada en las inmediaciones del CEART Mexicali.

Para finalizar este apartado, cabe destacar un hecho importante para la profesionalización de las artes en la región. A principios del siglo XXI se inaugura la Escuela de Artes de la UABC,

comenzando con la Licenciatura de Artes Plásticas y posteriormente, en Danza y Medios Audiovisuales (UABC, 2012). Este es uno de los proyectos educativos del estado que ha incidido de manera directa en la conformación de espacio para la creación, discusión, difusión, diálogos e investigación del arte y la cultura, así como una de las referencias institucionales cruciales que se han podido observar en las diversas manifestaciones de los artistas independientes de Baja California. El vínculo entre los artistas, la comunidad y la Facultad de Artes, se explorará a mayor detalle en el desarrollo del tercer capítulo de esta tesis a partir de la interpretación de los datos recabados en campo. Para continuar esta problematización, se expondrán las particularidades socioculturales de la capital del estado, Mexicali, ciudad donde se desarrolla el análisis para la investigación.

### 1.3 El contexto sociocultural mexicalense

A partir de la primera mitad del siglo XX, Baja California ha visto cristalizado su desarrollo social y económico por las relaciones de cercanía territorial y cultural con los Estados Unidos, las migraciones pertenecientes de otros estados de México, el auge de la industria agrícola y maquiladora, así como los diversos procesos culturales que estas interacciones desencadenaron en la región (Ranfla, 1991). Por consiguiente, las ciudades que conforman el territorio del noroeste se ven envueltas en diversas dinámicas de acción social que, a pesar de la juventud del estado fronterizo, evolucionan constantemente.

En ese sentido, ciudades como Mexicali y Tijuana se vieron ampliamente influenciadas por procesos políticos que se desarrollaban al mismo tiempo entre México y Estados Unidos. Uno de éstos fue la implantación de la Ley Seca de los Estados Unidos, que tuvo como resultado el aumento de casinos, bares y prostíbulos en ambas ciudades dando paso a una gran derrama económica en la región, estableciendo un precedente para hacer visible al estado, y sobre todo, las dos ciudades fronterizas (González, 2002).

Por su parte, Mexicali se nutrió cultural y económicamente de la industria agrícola, en donde proliferó la pesca de algodón como resultado de las necesidades sociales que planteaba la Segunda Guerra Mundial. Las migraciones por trabajo de otras regiones del país, así como de la comunidad china, le dieron a Mexicali el crecimiento poblacional que necesitaba para seguir

desarrollándose en el aspecto social y cultural (Ranfla, 1991; Mungaray y Samaniego, 2006). De esta manera, fue que Mexicali comenzó a forjar su identidad en correspondencia a los procesos socioculturales desencadenados por las condiciones climatológicas extremas del Desierto del Colorado, su posición geopolítica, las migraciones y la derrama económica proveniente de la actividad agrícola.

A pesar de este dinamismo multicultural, llega hasta hoy en día una fuerte crítica por parte de actores tanto mexicalenses, bajacalifornianos y de otras regiones de la zona norte de México, que señalan una carencia identitaria y una falta de cultura –entendida con mayúsculas- en las localidades norteadas (Zúñiga, 1997).

De acuerdo con Luz María Ortega (2004), hacer referencia a una identidad cultural en Mexicali es algo realmente complicado si se trata de ir más allá de sus elementos esencializantes:

Aquí, hablar de identidad cultural es difícil; más allá de la comida china y de la carne asada, del fútbol (americano, por supuesto), de la cerveza Tecate y de los innumerables autos usados, amén del insoportable calor del verano cachanilla (que es un factor medioambiental), la tradición local señala pocos elementos que pudieran distinguir a los mexicalenses, ya que, debido a la amplia expansión y alcance de los medios de comunicación, no parece haber muchas diferencias respecto de otras ciudades del país (Ortega, 2004: 127).

Si bien el análisis de Ortega se centra en el consumo de bienes culturales en Mexicali, esta perspectiva ayuda a situar temporalmente una idea que prevalece sobre las ciudades norteadas: la falta de una identidad, tradiciones y costumbres culturales. Mexicali es una ciudad joven que ha visto un auge (sobre todo económico), en gran parte debido a su posición geográfica. A pesar del dinamismo de estas zonas, hay una visión centralista que se sigue reproduciendo inclusive por los habitantes de la región: el norte entendido como un desierto cultural. La cercanía y el consumo de industrias culturales estadounidenses, así como la aculturación a una sociedad con usos y costumbres distintas a las que se consideran como mexicanas<sup>2</sup>, plantea la

---

<sup>2</sup> En Impecable y Diamantina, José Manuel Valenzuela Arce (1999) habla sobre la conformación del discurso legitimador nacionalista en México que ha ido cambiando conforme a diversos procesos sociales: el mestizo y el criollo, la asimilación del indio, los ideales de la revolución del sentido patriótico, las figuras héroes de la nación, y la amplia influencia de la educación como modelo unificador de la identidad nacional, en las que el arte, la estética, la lectura y el muralismo formaron una parte importante de la noción que llega hasta nuestros días de lo que se entiende por “mexicano”. Esto último, de la mano de José Vasconcelos y el Ateneo de la Juventud. Como se puede ver, el discurso nacional de la identidad no es estático. Lo interesante es que se problematiza la alteridad

identidad cultural de las ciudades nortteñas, no sólo de Mexicali, como algo que es inconcluso y, aparentemente, necesitado de una dirección de lo que se entiende verdaderamente por cultura en México.

Estas aseveraciones son ampliamente discutidas, revisadas y refutadas en propuestas que tratan sobre las identidades culturales del norte del país y los diversos movimientos sociales y juveniles que los detonan, la aculturación y el preponderante papel de fenómenos como las migraciones y las dinámicas de la globalización en los diversos procesos socioculturales que la conforman, así como de los procesos de hibridación cultural que se suscitan en las zonas de contacto (Valenzuela Arce, 2012; Giménez, 2007; García Canclini, 2001).

En ese sentido, ciudades como Mexicali son parte de esta compleja dinámica que, aunque comparte similitudes regionales, sí se ve diferenciada de ciudad a ciudad. Un buen ejemplo de esto se vive con la cercana Tijuana. Si bien Mexicali es la capital del estado, Tijuana es reconocida mundialmente y en ocasiones, confundida como la capital de la entidad. Fuera de su leyenda negra, Tijuana ha sido una de las ciudades con mayores propuestas en lo que respecta a la creación cultural, sobre todo en el desarrollo de expresiones artísticas: el escaparate del rock nacional en los sesenta, la influencia del arte chicano, la propuesta de arte contemporáneo *InSite* de los noventa hasta la segunda década del siglo XXI y, más en la actualidad, la incidencia de proyectos autogestivos con la ocupación de locales para la creación y difusión artística en los pasajes del centro turístico, así como en casas de diversas colonias de la ciudad (Meza, 2012; Valenzuela, 2012; Sandoval, 2004, Bojórquez, 2015).

Esto es algo que no pasa desapercibido para los diversos grupos de artistas, creadores y gestores culturales del desierto mexicalense. Sin embargo, ellos plantean un punto de comparación interesante en referencia a la cercanía territorial con los Estados Unidos. Si bien Tijuana es una ciudad más grande y con mayor oferta cultural, ésta voltea a San Diego para formar parte de sus innovaciones, a diferencia de Mexicali, al ser la ciudad más grande en correspondencia

---

de la zona norte de México como algo que representa una diferencia sustancial para un imaginario cultural del centro-sur del país, y que esta idea o “problema” llega hasta hoy en día, pensándose como un rezago cultural e identitario de estas regiones en comparación con otras de México.

con su homóloga estadounidense, Calexico, la segunda voltea a ver a la primera para crear redes de colaboración y de participación entre los diversos sectores de artistas y gestores culturales que conforman la región (Vera, Marco, Entrevista 2015; Hernández, Luis, Entrevista, 2016). Las dinámicas macro y microsociales se comportan de una forma distinta: por un lado, el del imaginario del primer y tercer mundo que son divididos por una parte de metal fronterizo; y por otro, el de la afluencia de propuestas, innovaciones y públicos en donde existe más población.

Con respeto a esto, en su análisis sobre colectivos literarios de San Diego/Tijuana, Aurelio Meza (2012) encuentra esta relación de la acción colectiva entre las ciudades fronterizas como una forma de crear vínculos y redes de colaboración:

En el contexto de ciudades fronterizas, el factor personal se vuelve todavía más importante, ya que es el potencial origen de toda interacción. El impulso colectivo les permite establecer, por lo menos a nivel individual, los contactos y la interacción que buscan fomentar. Sin embargo, esto sólo es el producto del empoderamiento selectivo de algunos individuos debido a su desempeño particular en la interacción con miembros de un campo artístico/literario análogo en otra ciudad o cultura, no tanto por la plataforma inicial de presentación que implica la “identidad” colectiva (Meza, 2012: 39).

Para Meza, estas interacciones representan en primera instancia una inversión personal dentro de diversas lógicas (de capital social, simbólico o económico), no una búsqueda identitaria o de acción colectiva *per se*. Bajo esta premisa, las interacciones que se dan en las zonas fronterizas no son representadas como algo alejado de la cotidianidad para los agentes dentro de los campos del arte, pues la frontera influye como: “intersticio o ámbito de relaciones humanas intensas que participa en la definición de identificaciones, diferencias y alteridades y, por lo tanto, ayuda a entender los procesos de estructuración de nuevas formas de construirnos desde los otros” (Valenzuela, 2012: 68). De acuerdo con Giménez (2007), esto forma parte de un “proceso de cambios culturales resultantes de los contactos entre grupos de cultura diferente” (Giménez, 2007: 196), y que más allá de ser las culturas las que se ponen en contacto, son las acciones e interacciones que “individuos o grupos dotados de una determinada identidad cultural a través de su pertenencia a determinado grupos y colectivos sociales” (Ibíd.) ya que en ellos se comparte “parcialmente, su repertorio simbólico-cultural” (Ibíd.).

Estas formas de construcción de la conciencia y de actividad colectiva parecen ser desencadenadas por procesos de memoria y de relaciones políticas hegemónicas; pero también bilaterales a partir de apropiaciones culturales que exacerban identidades nacionales y de otras que se convierten desde la transculturación (Giménez, 2000). En estos procesos, la actividad colectiva a través del arte en ciudades fronterizas ha estado presente como: modelo de significación desde el arte chicano (Malagamba, 2003), de la adjudicación territorial e identitaria sobre lo que se entiende por arte fronterizo (Suárez, 2013), de experimentación contemporánea (Valenzuela Arce, 2012), de colaboración binacional (Meza, 2012), de reapropiación espacial por el resquebrajamiento del tejido social (Bueno, 2014) y de procesos de hibridación desde las industrias culturales y la actividad colectiva de la música (Sandoval, 2004).

Históricamente, estas relaciones confluyen en mayor o menor medida en la capital de Baja California o en las ciudades limítrofes de la región. Se destacarán puntualmente los aportes en investigación que han existido para llevar a mayor término esta problematización. Con el afán de finalizar este apartado sólo queda señalar que, para efectos teóricos y empíricos de esta tesis, se sitúa la perspectiva de José Manuel Valenzuela (2012) y Gilberto Giménez (2007, 2000) sobre los procesos de aculturación e identificación de las particularidades de cada ciudad o región de la frontera ya que permite, en mayor medida, problematizar las redes de colaboración entre artistas, gestores y públicos de la región creada entre Mexicali y California.

#### 1.4 Los artistas en su actividad individual y colectiva

A partir de la revisión histórico-periodística del escritor Gabriel Trujillo (2003), se observa que la actividad artística en Mexicali, desde su ámbito colectivo, siempre buscó plataformas para la manifestación. Si bien este movimiento se remonta hacia los años cuarenta, es a partir de los setenta que la cultura —entendida en sus dimensiones del arte y la difusión— comienza a ser una prioridad para las instituciones de gobierno y la sociedad civil. En ese entonces los artistas bajacalifornianos, indistintamente de su disciplina, buscaban hacerse de un espacio y nombre propios entre el público y en la región.



A la par de estos organismos públicos, los artistas emergentes pugnaron por espacios de creación y desarrollo propios. El análisis de Trujillo puede situarse en varios momentos de la actividad artística en Mexicali; sin embargo, es imperativo rescatar el cambio de organización que se realizó sobre el arte y la cultura en la comunidad.

El autor puntualiza la plenitud de la actividad cultural y artística en la década de los setenta, sobre todo en la plástica, en donde proyectos como el Círculo de Escultores y Pintores A.C. (CEPAC) contaban con más de sesenta artistas participando en diversas exhibiciones. Trujillo (2002) refiere que las artes plásticas fueron las disciplinas con mayor apogeo y que recibieron más apoyo del Estado, sobre todo con las Bienales Plásticas de la entidad.

En los años ochenta, propuestas como los Profesionales de las Artes visuales A.C., en el muralismo y la Cooperativa José García Arroyo A.C, que se hizo de un espacio de exhibición para las diversas disciplinas del arte en el Mercado Municipal de Mexicali, fueron algunos de las asociaciones colectivas que destacaron (Trujillo, 2002). En la fotografía, el emblemático Grupo Imágenes seguía consolidándose con la organización de los Salones Anuales de la Fotografía (Silva, s.f.) y hasta la fecha continúa su actividad colectiva, a pesar que muchos de sus integrantes originales ya han fallecido.

Por la época de los noventa, la literatura, enmarcada en un trabajo creativo individual, vio sus esfuerzos colectivos en publicaciones periódicas como las revistas *Trazaduras* y *Aquilón*; y las publicaciones que organizaba el departamento editorial de la UABC, como *Divulgare*, *Semillero de ideas*, *Paradigmas* y *Yubai*. Otros proyectos independientes fueron el Museo Pioneros de Baja California, el Centro Cultural Nana Chela A.C., agrupaciones de teatro como La Bicicleta, la Editorial On Line, el Seminario de Escritores de Mexicali, A.C., Cinexcepciones, y el *Fanzine Sintética*, así como diversos cafés que hicieron su cuna en las letras, entre los que destaca El Café Literario del Teatro del Estado, todavía en función (Trujillo, 2003: 158-159).

A partir del nuevo milenio surgieron proyectos vinculados a espacios específicos de la ciudad que fueron liderados por artistas jóvenes provenientes de una nueva generación todavía no consagrada por sus pares mayores. Su trabajo se encuentra inscrito en memorias de quienes

han asistido a sus eventos; mas también en notas periodísticas y, hoy en día, en eventos organizados a través de las redes sociales y galerías fotográficas que pueden ser compartidas por todo el mundo.

Propuestas como El Centro Cultural Nana Chela A.C., La Casa de la Tía Tina, Mexicali Rose, Espacio Cultural Artmósferas, Hostal Arte Contemporáneo, Sin Título, El Pasaje del Arte A.C., Cineclub Yaqui, Escritorio de Procesos, Santuario, y colectivos como Lucy y sus Amigos, Grupo Fotográfico Imágenes, Colectivo Quadricomia se han hecho presentes en la realidad mexicalenses. Algunos cesaron de actividades y otros prevalecen a pesar de las dificultades que representan la autogestión y la independencia desde espacios emergentes en el desierto cultural norteño.

Los apoyos gubernamentales a través de becas, programas de desarrollo social para aquellos que se concibieron como asociaciones civiles, ayudas particulares de gestores dentro de las instituciones de arte y cultura, premios correspondientes a concursos, avalo de las instituciones educativas, financiamientos propios y familiares, así como de personajes políticos, fueron los aportes de capital económico que permitieron concretar las ideas instauradas en espacios y colectivos.

La obtención de recursos económicos, a pesar de contar con diversas fuentes, depende directamente de los objetivos de los proyectos. Estos estímulos suelen ser limitados y en su mayoría escasos, por lo tanto se puede afirmar que el recurso económico es uno de los tantos obstáculos que limita la permanencia e incluso el nacimiento de proyectos artísticos y quehacer cultural emergentes. Otro factor que, además de prolongar la vida de una propuesta de esta disciplina, repercute en la moral de los gestores, es la acogida por parte de los públicos. Sea positiva, negativa, escasa, masiva o nula, puede motivar a los artistas-gestores a replantear su actividad, organización y objetivos, y continuar con el trabajo en las diversas comunidades en donde se insertan, ya sea que lo hagan comunitariamente o hacia públicos específicos.

A partir del siglo XXI ha existido una mayor apertura para la obtención de estos recursos. Los artistas consagrados ya no son los únicos que pueden aspirar a ganar una Bienal o ser

beneficiados por apoyos PECDA, así como de instancias políticas específicas. Esto es en gran parte porque la profesionalización de las artes ha permitido que nuevos actores se integren a los distintos campos de esta disciplina que conforman la realidad bajacaliforniana. La apertura al uso de nuevos medios de comunicación, como las redes sociales, es otro factor clave a considerar. El dar a conocer obra, talleres, exhibiciones y trabajo a partir de la interacción de plataformas virtuales les da un lugar en el campo artístico a los proyectos emergentes, que en el pasado sólo se ostentaba en medios de comunicación tradicionales a los que no todos los artistas tenían acceso.

Aunque ya se ha señalado anteriormente, cada proyecto, colectivo o espacio, está situado en diversas realidades físicas y sociales de una ciudad –en este caso particular, de Mexicali-, y en idealizaciones muy particulares de cada líder, influidas por sus experiencias de vida, oficio, alcances y por la facilidad y apoyos que ha encontrado con otros artistas, gestores, públicos, y también por parte de las instituciones.

Con respecto a estas particularidades creativas se pueden ver que espacios como Mexicali Rose, Sin Título, El Centro Cultural Nana Chela A.C., El Pasaje del Arte A.C. y también Espacio Cultural Artmósferas, han incidido y creado un puente de relación entre el desarrollo de la comunidad en donde están insertos y el trabajo artístico, mientras que espacios como Escritorio de Procesos, La Casa de la Tía Tina, Hostal, enfocaron su trabajo hacia la experimentación de los artistas y las relaciones de colaboración entre la comunidad que integra este campo, tanto en Mexicali como en otras ciudades dentro y fuera de la región.

Establecer estas distinciones ayuda a centrar los puntos de análisis, de contraste y similitud de diversas trayectorias que han marcado pautas en el campo cultural de Mexicali. Algunos proyectos permanecen en el imaginario más que otros con vínculos que se generan más allá de la lógica del espacio.

Antes de seguir con las reflexiones, es necesario establecer la dinámica social en la cual se lograron desarrollar estos espacios. Se retomará el análisis de Víctor Zúñiga (1997) sobre la implantación de programas con sesgos de mecenazgo cultural que permearon el norte,

nuevamente los razonamientos de Trujillo sobre la actividad política y social de finales de los años ochenta hasta el siglo XXI en Baja California, siguiendo con los aportes de Paulina Sánchez (2013) y Paola Suárez (2009) sobre el discurso del arte en la frontera que permitirá conectar la visión de la independencia artística con los espacios emergentes en Mexicali.

### 1.5 El cambio en los campos artísticos del “desierto cultural” norteco

Los artistas, al igual que los gestores y promotores culturales, han estado en una constante mediación de espacios, recursos y oportunidades por parte de diversas instituciones, tanto federales como estatales, de acercamientos más localistas e incluso comunitarios. El ejercicio autogestivo ha permitido crear una brecha relativa entre los artistas y las instituciones, ya sea por la independencia ideológica y en algunos casos también económica. La interacción de ambas instancias permite analizar las controversias y las decisiones efectuadas en el campo cultural, desde una perspectiva donde se observan los dos polos de acción. Para comenzar esta discusión, se plantean las reflexiones sobre las políticas culturales desde un enfoque nacionalista y clásico para el desarrollo social.

En su análisis sobre la política cultural de los años ochenta, Víctor Zúñiga (1997) centra su atención en un programa ambicioso operado en el centro de la república y pensado específicamente para las poblaciones que habitaban la zona norte de México: el Programa Cultural de las Fronteras. Además de recordar sus objetivos generales, el autor plantea su estudio a partir del discurso en el que se centró esta intervención política. Para esto, Zúñiga se sirve del “Primer foro de cultura contemporánea de la frontera norte de México”, cuyo compilado recaba opiniones de actores, promotores y artistas ampliamente reconocidos en el campo cultural del México fronterizo de la época.

De estos discursos rescata tres ideas a partir de las cuales crea una reflexión: 1) la noción del espacio fronterizo como trinchera de guerra, como 2) desierto cultural y como 3) orilla por su lejanía con el centro de México. La trinchera fronteriza, evoca al “peligro” que representa para México la cercanía con los Estados Unidos, con una imposibilidad de crear su propia cultura por la gran influencia de las industrias culturales estadounidenses. Bajo esta idea, no se concibe la posibilidad de una colaboración entre artistas, promotores y gestores de ambos países. El

desierto cultural, como carencia de todo aquellos que se cultiva, da paso a una comparación constante con las expresiones culturales del centro y sur de México, en la búsqueda de aquellos símbolos faltantes que doten de significado las acciones de estas ciudades. Por último, la orilla cultural trae al escenario la relación desde los centros de poder político e ideológico, donde las provincias norteadas, como la orilla más alejada de las decisiones centralistas, tienen que retomar un discurso cultural en armonía con la hegemonía y no con sus necesidades particulares (Zúñiga, 1997).

Una conclusión de esto es que, desde el centro del país, se piensa a las ciudades fronterizas en una indefensión por crear su propia cultura y sus nociones de identidad, ya que la influencia de los “hábitos de consumo, pautas de conducta, valores culturales, tradiciones, historia e identidades nacionales, así como patrones culturales” (Zúñiga, 1997: 195) de los Estados Unidos es de tal fuerza y magnitud que sólo queda tiempo para resistirse a ella; pero no para proponer, conjuntar esfuerzos, generar influencias ni mucho menos para innovar. Lo interesante de las reflexiones del autor es que gestores, artistas y promotores de las zonas fronterizas, aceptan en su discurso esta opinión fatalista sobre el mismo espacio social en el que se desempeñan.

¿Dónde quedan todas estas nociones de cooperación que los actores, dentro del campo cultural, pueden tener como relación inherente con los Estados Unidos por su cercanía y por los procesos socioculturales que, indudablemente, afectan a la conformación de las ciudades del norte de México? Ante estas interrogantes, Zúñiga plantea que la noción de desierto cultural circunscribe las tres perspectivas que justifican la creación de una política cultural centralista: “Mientras se considere y se defina a la frontera norte como un desierto, la conjunción de estas tres categorías analógicas seguirá teniendo efectos político-prácticos indeseables para los emisores de discursos y promotores culturales” (Zúñiga, 1997: 208). Por lo tanto, la actividad real de los gestores, artistas y promotores, no podrá ser puesta en un verdadero análisis en el espacio de incidencia.

Sin duda, y como concluye el autor, lo que plantean los discursos con respecto a una relación entre la interculturalidad de los Estados Unidos y México, debe de ser comprendido más allá

de una inapelable hegemonía cultural entre las dos californias. Si bien no es lo mismo pensar que Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez (por citar algunos ejemplos) funcionan de la misma forma, sí comparten elementos que se sitúan en el plano espacial de la multicolorida realidad fronteriza. Ésta se matiza por sus particularidades atribuidas a generalidades sociales, económicas, del territorio, la apropiación, el despojo y el espacio simbólico de un desierto por su aridez y porque, aparentemente, es fácil dilucidar que no se puede encontrar nada (y con este nada, se puede referir inclusive, y más allá de cualquier obviedad, a nada nuevo ni distintivo que genera una noción de identidad).

Siguiendo con esta pauta, en su estudio sobre la influencia artística, cultural y de construcción identitaria en las ciudades fronterizas, Valenzuela Arce (2012) cita una de las participaciones más grandes que ha existido en la región en la época actual: el proyecto *InSite* de arte contemporáneo que permitió exponer globalmente diversas propuestas de intervención en las calles y en espacios legitimados del arte y la cultura desde el año de 1992 hasta el 2012.

Algunas de las propuestas permitieron ver las dinámicas de movilidad en los cruces fronterizos (*Caballo de Troya*, de Mario Martínez R.) de los habitantes de una ciudad perdida, como monumentos a la lucha constante de su cotidianidad (*Proyección de Tijuana*, de Krzysztof Wodiczko), la memoria de los caídos en el tránsito migratorio (*The Cloud*, de Alfredo Jaar) o la influencia de las industrias culturales en la cultura de una región que sobrevive con una herida abierta en sus tierras (*Where the Fuck are you Going?* – Roberto Rosique) (Valenzuela Arce, 2012).

Por su parte, en respuesta a la violencia que se había suscitado en Ciudad Juárez, Chihuahua, se creó la estrategia de política pública “*Todos Somos Juárez, Reconstruyamos la Ciudad*”, en donde confluyeron los gobiernos federales, estatales y municipales, así como la sociedad civil. En ella se buscaba el cumplimiento de 160 acciones concretas para obtener una mayor 1) participación ciudadana, 2) integralidad de las políticas públicas y 3) corresponsabilidad y participación de los tres niveles de gobierno (Todos Somos Juárez, 2010).

La participación de la comunidad artística también se vio involucrada en dicho plan con su inclusión en proyectos específicos para dar promoción a artistas emergentes en eventos de

intervención cultural comunitaria, de difusión de creadores juarenses por convocatoria y de actividades artísticas en general (Miker y Arrecillas, 2015: 341). A pesar de esto, y como lo estipula Oscar Bueno (2014), algunos de los colectivos artístico-culturales que trabajan en Cd. Juárez no sintieron del todo el apoyo de esta estrategia, ya que si bien han sido partícipes de las actividades, el destino de la ayuda económica y la visión hegemónica de lo que debe de ser la cultura aún siguen siendo un obstáculo para los grupos de la sociedad civil.

Otra iniciativa que apareció por parte de la academia, los artistas y la sociedad civil de ambos lados de la frontera, fue la conferencia “Conectarte: Diez Años de Colectivos y Comunidad en Ciudad Juárez”, en el año 2010 con el afán de “comprender mejor a los colectivos, generar conexiones [...] y el desarrollo de un sistema de apoyo para artistas jóvenes, sus actividades y producción artística” (Doyle y Durán, 2015: 348). Esta es una propuesta que, fuera de las iniciativas gubernamentales, permitió crear puntos de confluencia y observación de la labor colectiva y autogestiva, que estaba concurrendo en la zona fronteriza de Cd. Juárez en esa época.

Situar las propuestas de Mexicali, siendo el punto focal del análisis, lleva a profundizar un poco más en la relación macrosocial y política que se vivía a finales de los años ochenta. En esta época, la restructuración política de Baja California cambió la manera en que ciertas actividades eran realizadas. Por una parte, la administración del arte y la cultura mutó drásticamente de una noción difusionista a una más conservadora. Aunado a esto, la relación con los actores dentro del campo artístico creó ciertos roces y conflictos, por lo que se dieron demandas públicas por parte de la comunidad artística, afectando directamente en la forma en que los artistas, colectivos y gestores se acercarían a los organismos de gobierno.

Por otro lado, la creación del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes y el Instituto de Cultural de Baja California, también llegarían a modificar las relaciones de los espacios de exhibición de la obra artística, los lugares legitimados para la presentación y los recursos para dar a conocer y concretar diversos proyectos.

Siguiendo esta línea de cambio político en las instituciones, en el año de 1989 el Partido Acción Nacional (PAN) ganaba por primera vez una gubernatura en México, y Baja California se

consolidó como bastión panista, siendo Ernesto Ruffo Appel el primer gobernador. El PAN se basaba en una estructura ideológica que, como lo menciona Tania Hernández (2000), había sido creada desde los espacios empresariales de otros estados fronterizos, fórmula que parecía repetirse en la entidad.

Con respecto a estos cambios políticos y su impacto en el campo cultural, Trujillo sentencia la visión que influyó desde entonces en las instituciones:

La llegada del PAN al poder estatal en 1989, hecho inédito en el ámbito nacional, trajo consigo, a partir de noviembre de ese año, una nueva forma de percibir la cultura: desde una perspectiva a la vez empresarial y moralista (en contraposición a la perspectiva propagandística y, en ocasiones, decorativa de la administración priísta) (Trujillo, 2003: 148).

La ideología conservadora a la que está ligada el PAN repercutió en las formas en que se pensaba y ejecutaba la política cultural. A partir de esta reflexión, es que Trujillo (2003) sitúa las diferencias que surgieron en el campo artístico de Baja California, especialmente en Mexicali, como la capital donde se instauraron los organismos de administración del quehacer cultural.

Los artistas, en contraposición a la forma en que se estaban administrando los recursos culturales del estado, se manifestaron con una carta dirigida al entonces gobernador Ruffo Appel, en la que se pedía que se destinaran mayores recursos al quehacer artístico y cultural, esto debido a la sensación de abandono generalizado de parte de las instituciones. En ese sentido, los artistas y gestores tenían que ingeniárselas (en el aspecto monetario) para poder desarrollar sus propios proyectos (Ibíd.). Cuauhtémoc Ochoa (2011) plantea una situación similar para la cultura, que a su vez se extendía a todas las propuestas de la organización civil:

En términos generales, los gobiernos panistas han mantenido una distancia, cercana a la indiferencia. No la consideran como un aspecto de acción pública, de intervención estatal, sino de una cuestión de carácter individual y que se centra en las tradiciones del pueblo, las actividades cívicas y de entretenimiento. La orientación que han tenido sus acciones, tanto a nivel estatal y municipal son una mezcla entre tradicionalismo patrimonialista y privatización neoconservadora (Ochoa, 2011: 130-131).



El cambio político repercutió en la forma de efectuar la política cultural, la incidencia de los espacios y el trabajo de los artistas. Con respecto a esto, Trujillo plantea un escenario poco alentador:

La cultura, así, de ser un apostolado (como en los años sesenta) o una comuna contracultural (como en los setenta) o un trabajo colectivo y con oficio (como en los ochenta), se volvió una arena pública donde se pasaban en un parpadeo, de la oposición al poder, de la independencia al protectorado, con una facilidad inusitada y sin que nadie cuestionara semejantes cambios, tal vez porque todo lo anterior se daba en el momento en que las nuevas coordenadas políticas (el resquebrajamiento del sistema político mexicano en la entidad) no otorgaba puntos de orientación confiables para nadie (promotores desplazados, creadores en búsqueda de presupuesto oficial, nuevos funcionarios) y provocaban, en los más conspicuos integrantes de la comunidad cultural, un vivir bajo el imperativo único de los intereses personales y del maniqueísmo de la más pura cepa (Trujillo, 2003: 147).

La resolución del autor es que las instituciones de gobierno buscaban que los mismos artistas se hicieran cargo de la cultura y de su inversión creativa y monetaria, sobre todo para destinar ese dinero a otras cuestiones que se consideraban más urgentes como: seguridad pública, servicios, alimentación, vivienda y educación. Esto repercutió en dos sexenios de administración panista en los que el recurso para arte y cultura era destinado a los rubros “más urgentes”. Ante esto, la comunidad artística se organizó y conformó el “Primer Foro Estatal para la Defensa de la Cultura Bajacaliforniana”, de este evento surgió el compromiso de establecer el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California para financiar los proyectos de los artistas regionales por parte de la administración estatal.

De acuerdo a este escenario, el autor establece que: “lo autofinanciable no equivale a lo mejor en calidad artística, donde se debe sembrar con paciencia para poder cosechar (Trujillo, 2003: 148).

En este panorama sombrío, la UABC surge nuevamente como un espacio en donde galerías, productos editoriales, la difusión en sus medios, museos, cursos y talleres para los públicos de la entidad, fueron el espacio decisivo que rescató este dejo por parte de los institutos encargados de catalizar la cultura en todo Baja California.

Asimismo, y más allá de la institución educativa como tal, destaca que esta labor se dio en principal medida por la motivación de gestores culturales que estaban dentro de las

instituciones, para generar proyectos de vinculación y difusión, tanto del trabajo que se estaba haciendo en la UABC como de artistas independientes. En la actualidad, una dinámica similar se repite: la voluntad de diversos gestores dentro de entidades públicas crea puentes de colaboraciones entre artistas emergentes.

Una vez planteadas estas realidades sociales y políticas de la gestión cultural en los espacios de la frontera norte de Mexicali, es necesario explorar los análisis que se han recabado con respecto al arte y la cultura en las zonas fronterizas. Conjuntamente, hay dos vetas de investigación que deben distinguirse y que pueden ser complementarias entre sí mismas, pero que se diferencian en los alcances y las metodologías del estudio.

#### 1.6 El arte desde la frontera norte de México

Por un lado están los estudios que refieren a la construcción de un discurso artístico con respecto al espacio de acción de los artistas y su actividad creativa; concretamente, la confluencia entre la posición de la noción de frontera, el contenido de la obra y cómo su realidad social es parte de la representación estética. Esta veta de análisis tiene un amplio campo de estudio que se ha desarrollado desde el surgimiento del movimiento chicano. Amelia Malagamba (2003) presenta esta problematización de los elementos explícitos de frontera que a su vez se vuelven simbólicos: la línea, el *borderland*, el otro lado, la frontera; marcas de división entre dos realidades que se conjugan, y el territorio del norte en una distinción constante entre los mexicanos del centro y sur.

La autora plantea que desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI, elementos como el alambre de púas, la línea fronteriza, la naturaleza desértica, las ciudades estadounidenses y sus elementos distintivos como la violencia, la sangre y la migración, han sido parte concreta de la estética del arte chicano y fronterizo. De acuerdo con ella:

El arte fronterizo debe verse desde una amplia perspectiva situada en culturas encontradas, al mismo tiempo que necesita sustentarse en la especificidad de sus manifestaciones geopolíticas decididamente abirragadas. La frontera se ve como lugar. Como lugar, la frontera entre México y los Estados Unidos es paisaje, paisaje físico y social, cultural, y de prácticas artísticas, donde las fuerzas de territorialización y desterritorialización toman parte en juegos intrincados que se suceden todos los días (Malagamba, 2003: 381)

La influencia del arte chicano ha sido decisiva para entender las complejidades de la creación artística en la frontera, tanto en las formas de representación simbólica como en la disposición colectiva. Asimismo, el análisis de la creación de estos autores es parte de los llamados estudios fronterizos en los que las teorías de la globalización, la multiculturalidad, la visión del centro y los márgenes, los límites, la liminalidad, así como los dilemas de la territorialización y desterritorialización (Malagamba, 2003: 386), las migraciones y la industrialización, permean los diversos intentos de entender los fenómenos sociales que se dan en esta región.

El análisis del arte chicano ha sido explorada no solamente por su influencia estética, sino por los procesos sociales que fueron implicados en el movimiento. Es imposible dejar de lado esta parte de la organización chicana, al menos para situarla dentro del mapa de creación estética contemporánea, que se retoma por las formas de colaboración que existen entre artistas de ambos lados de la frontera y el significado de dichas relaciones simbólicas.

Por lo tanto, el análisis de esta tesis prosigue en esta segunda veta que se define en la configuración colectiva y de colaboración desde la gestión cultural del arte, tanto independiente como institucional. Se incluyen las instituciones porque juegan un papel importante de apoyo, tanto de legitimación como económico; pero también de colaboración entre los agentes que, en su actuar colectivo, y mediante recursos institucionales, forman parte de espacios emergentes e independientes. Para finalizar la idea de la representación artística desde el discurso, y crear un vínculo entre la acción colectiva y la gestión cultural, se presentan los aportes que Paulina Sánchez (2013) ha hecho con respecto al arte y los artistas mexicalenses.

La autora centra su interpretación hacia las representaciones estéticas de obras de artistas plásticos y visuales de Mexicali, en el que el espacio fronterizo es el factor determinante para la forma en que presentan sus creaciones. Sin embargo, a diferencia de otras ciudades fronterizas como Tijuana, en Mexicali los artistas hacen una apropiación de su cotidianidad nortea de una forma más localista, con elementos que irrumpen en los discursos y representaciones estéticas personales (Sánchez, 2013).

De acuerdo con la autora, ella encuentra una constante sobre el espacio fronterizo en las obras exploradas:

[...] uso recurrente de símbolos, emblemas, imágenes fronterizas y signos ya existentes, muchos de los cuales pueden ser estereotipos, incluso clichés, lugares comunes [...] Tal hallazgo habla de la permanencia de las representaciones sociales que sobre la frontera se han arraigado a lo largo de la historia en la cultura a través de la literatura, el cine, la música, el teatro, los medios masivos de comunicación; lo cual significa que siguen siendo poderosos y siguen configurando percepciones, intersubjetividades, visiones en los individuos, mismas que son compartidas (Sánchez, 2013: 163-164).

Por otro lado, habla de los significados locales que emplean los artistas en su obras, que son además una forma de comunicarse con los públicos, mediante un entendimiento directo con símbolos capaces de ser reconocidos fuera del círculo erudito. Algunos elementos vislumbrado en las obras, son las figuras de las pandillas y cholos, las *pin ups*, la virgen maría, las migraciones y su herencia cultural, íconos de las industrias culturales mexicanas y estadounidenses, así como la violencia que identifica a estos territorios.

Como parte de sus conclusiones finales, Sánchez establece que:

La representación sobre la frontera en las obras de arte analizadas apuestan por un discurso que por un lado, aborda la violencia y brutalidad en la frontera invitando a la reflexión, a la denuncia y por otro, a contrarrestar el poder hegemónico del muro evidenciando cómo las culturas inevitablemente se invaden, se trastocan, se influyen a pesar de cualquier límite o margen (Sánchez, 2013: 173).

Aunado a estos temas, presenta la importancia que han tenido los centros de arte emergentes para hacer visibles las obras de los artistas mexicalenses, quienes en el afán de sus postulados ideológicos buscan hacerse visibles en otros espacios fuera de los institucionales. Dos de estos lugares, Mexicali Rose y La Casa de la Tía Tina, surgidos en la primera década del siglo XXI, son puestos como un ejemplo de propuesta de gestión que ha permitido catapultar la obra de artistas locales, regionales y del “otro lado”, fuera de galerías tradicionales.

Al igual que Sánchez, Paola Suárez (2009) presenta un estudio del discurso artístico de las obras creadas en un contexto fronterizo. En este caso, ella sitúa las relaciones entre las ciudades de Tijuana y San Diego como punto de comparación. Los artistas y sus creaciones estéticas

han cambiado sus representaciones de acuerdo a la época en que se manifestaron. Los años ochenta fueron de amplia influencia de la cultura chicana, y esto lo retoma Suárez en su análisis. Particularmente, se rescatan las enunciaciones de la actividad colectiva que se generaron a partir de los años ochenta que, de forma similar en Mexicali, se crearon por un descontento hacia las instituciones oficialistas y al discurso político, que buscaba traer referencias de la cultural nacional a la zona norte de México.

Otras de las nociones que se muestran en el planteamiento teórico de Suárez, son los acercamientos a la identidad colectiva en los campos del arte y la apropiación del espacio social para comprender fenómenos de comunicación. Con respecto a esto, establece que:

[...] la comunidad artística mantiene una territorialidad en la región fronteriza que le permite establecer una comunicación con distintos sectores en el espacio, y no ya solamente una representación imaginaria de que se han apropiado del espacio (Suárez, 2009: 41).

La autora distingue entre los espacios del territorio en el que las personas se desarrollan y los espacios imaginados de la apropiación artística. Para Suárez, el espacio de la representación imaginada sería la frontera, y la región entre Tijuana y San Diego el área de acción de la comunidad artística.

De igual forma, se plantea en la presente tesis hacer una distinción de ambos espacios y problematizarlos de acuerdo a su incidencia en las razones empíricas: sobre los espacios físicos, la ciudad y los lugares donde generan su organización; y por otro lado, la visión crítica del sector y el desarrollo cultural de la ciudad desde el imaginario creado en la experiencia.

### 1.7 La actividad colectiva desde la sociología de la cultura y el arte

Con objetivos particulares para cada estudio de caso, Sandoval (2004), Meza (2012) y Bueno (2014) posibilitan ampliar esta segunda veta de análisis sobre la actividad artística y colectiva cercanas a los aportes de la sociología de la cultura y el arte. Particularmente, el interés radica en la reflexión que ha creado Meza sobre los colectivos literarios, porque evidencia varios factores que también se han encontrado en la razón de trabajo y la participación de proyectos en Mexicali. En esto se engloban los públicos, las temáticas, la forma en que se organizan

intervenciones, las colaboraciones, los lugares de reunión y la cantidad de personas que inciden en los espacios de recreación, así como las formas de catalogar a un colectivo.

Meza presenta un análisis sobre las narrativas de tres proyectos colectivos encaminados a la creación literaria en diversas modalidades de operación. Cada uno de estos grupos, con dinámicas, integrantes y objetivos de operación distintas, permitió al autor encontrar puntos de comparación. Además de esto, la creación de imaginarios sobre la frontera y cómo impacta en la identidad del colectivo, la violencia, la multiculturalidad y las oportunidades de cooperación entre campos artísticos de San Diego y Tijuana, son elementos que tomó para analizar las interacciones entre los individuos integrados o pertenecientes a cada colectivo. Son sutiles señas de la narración creada por parte de los escritores lo que ayuda a comprender la naturaleza de sus interacciones y su constitución a partir de su realidad geográfica, sociocultural, solidaria y afectiva.

En la tesis de Sandoval se integran muchos elementos que se deben poner a discusión: la conformación de la cultura a partir del desarrollo de políticas culturales en el norte de México, las particularidades de las zonas fronterizas, su posición en la esfera global, las divergencias y convergencias dentro de los mundos del arte y lo importante que es para los proyectos colectivos crear redes sociales de colaboración.

La autora analiza a cuatro colectivos musicales independientes, pero que a su vez están fuertemente insertados en las dinámicas de la industria cultural. La estructura de los colectivos nacientes desde el fenómeno Nortec Collective, está contada desde una perspectiva que da pie a observar la relación de amistad entre la autora y los integrantes de los cuatro colectivos. Los conflictos, quedan desestimados a partir de los vínculos de amistad creados por años de relación entre estos grupos.

En lo que respecta a la tesis de Bueno (2014), se rescata la dimensión de la juventud para un análisis en particular: la creación de vínculos de solidaridad, amistad, ampliación del plan de vida, incidencia en el desarrollo local o comunitario y falta de oportunidades para la recreación

desde el arte, así como la generación de redes sociales de colaboración dentro y fuera de los proyectos en los que han sido partícipes.

El estudio de la actividad colectiva desde los frentes del arte, es asimismo entendida por los aportes de la sociología de la cultura y el arte desde ya décadas atrás. Uno de los trabajos que exploran con mayor profundidad estas formas de entender la actividad colectiva en la vida es el de Pierre Bourdieu (1995) en su clásico “Las Reglas del Arte”. En este texto se analiza el campo artístico de la bohemia francesa del siglo XIX desde la legitimación, el apoyo editorial, los mecenas, padrinos y las relaciones del capital cultural con respecto a los actores que influyen en él. Es de interés particular para esta tesis la crítica que establece sobre los diversos actores que confluyen en el campo de poder artístico y los diversos momentos de auge, establecimiento y reestructuración de dicho sistema.

Por otro lado, un segundo análisis que toma como punto de comparación las instituciones de legitimación artística, pero centrándose en el trabajo individual y colectivo que hace posible los llamados “mundos del arte” es el de Howard Becker (2008), quien plantea un análisis interesante sobre dicha actividad, desde los elementos más insignificante hasta lo más complejo en la creación de un producto artístico. Entre estos rubros desarrolla la importancia de las redes de colaboración que existen entre las personas que trabajan para crear dichos mundos: de innovación, vanguardia, apoyos económicos, sus relaciones con el Estado y la propuesta estética con respecto a los públicos.

Se retoman parte de estos dos trabajos para entablar una discusión tanto estructural como de acción colectiva, ya que la relación macrosocial de los campos del arte es algo que está mediado por diversos agentes y organismos. Además, no se pasa por alto esta compleja red de relaciones que se instaura en la emergencia de proyectos autogestivos en un campo cultural que está aún en procesos de consolidación, como es el que se encuentra en Mexicali.

En el análisis teórico-empírico de esta tesis, se pone en tensión las relaciones de la acción colectiva, la creación de programas artístico-culturales desde la gestión independiente, todo lo que esto conlleva (divergencias ideológicas, independencia de acción, formas de acercamiento

a los públicos) y cómo estos fenómenos que resultan de una esfera política y sociocultural mayor aterrizan sobre la manera en que las personas interactúan en estas, creando redes de incidencia pequeñas o amplias, dependiendo de su establecimiento en la región.

Dado que la disposición de la presente tesis se centra en conocer las relaciones que se forman en la interacción de estos grupos, con respecto a la creación y recreación personal y grupal por medio de la intervención social del arte, se ha optado por estudiar estos fenómenos desde las teorías de la cohesión social y grupal. Este aporte es ampliamente discutido en el apartado teórico y será situado brevemente en esta relación contextual para el análisis de los resultados.

Siguiendo los aportes y precisiones de estos estudios, entender la cultura para el desarrollo y como forma de cohesión social, da pie a considerar los aportes que se han hecho en materia de política cultural y también desde la sociología de la cultura y el arte. Desde la primera perspectiva, organismos internacionales como la UNESCO establecen la relevancia de la cultura, y específicamente de la gestión de ésta, como elemento constitutivo de políticas internacionales en la búsqueda de un desarrollo social, desde el entendido que en su dimensión subjetiva y compleja de la sociedad, la cultura es utilizada como recurso para la creación de políticas culturales y se visualiza como vehículo para la cohesión social y para la estabilidad comunitaria (UNESCO, 2010: 6).

Esta forma de entender la cultura ha sido mayormente explorada por diversos organismos internacionales y gubernamentales, entre los que se encuentran la ya mencionada UNESCO, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), la Unión Europea; y en México, el Laboratorio para la Cohesión Social, sin olvidar el Plan de Desarrollo Nacional, en donde se plantea el auge de un país incluyente desde la cohesión social a partir de políticas asistencialistas (Plan Nacional de Desarrollo, 2013: 53). Dentro de esta tradición es donde se generan más vetas de análisis en estudios de impacto social de políticas públicas.

El vínculo entre desarrollo social, cohesión social y el arte, se problematiza a partir de la labor de animación sociocultural y del surgimiento de actores y agentes que movilizan los recursos simbólicos de la población. Además de los artistas, los colaboradores y los públicos, estos



agentes son reconocidos como gestores, promotores o animadores culturales, donde el objetivo último de la intervención es “[...] potenciar las expresiones y actuaciones básicamente autónomas del pueblo, no sólo en el campo de la expresión artística, sino en lo cultural en el sentido más amplio de término” (Ander-Egg, 2006: 22). Para Martinell (2001), el acercamiento de la gestión en estas dinámicas es importante para comprender las formas de intervención y planeación:

La gestión se aproxima a una cierta creatividad en la búsqueda de alternativas e innovación con una gran sensibilidad de atención al exterior y a los procesos de su contexto. Y específicamente en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes [...] La gestión de la cultura implica una valoración de los intangibles y asumir la gestión de lo opinable y subjetivo circulando entre la necesaria evaluación de sus resultados y la visibilidad de sus aspectos cualitativos. La gestión de la cultura ha de encontrar unos referentes propios de su acción adaptándose a sus particularidades y encontrar una forma de evidenciar, de forma muy diferente, los criterios de eficacia, eficiencia y evaluación (Martinell, 2001: 12-13).

Como ya se ha mencionado, el surgimiento de estos actores y agentes dentro de los campos artísticos y culturales de jóvenes, se gesta en Mexicali por la ampliación de la misma estructura profesional, el destino de un mayor número de becas y estímulos para desarrollar proyectos de colaboración y por la motivación de los mismos actores por crear otros espacios de expresión y trabajo fuera de los legitimados institucionalmente. Si bien estas particularidades serán retomadas más ampliamente en el apartado de resultados, es necesario rescatar que el contexto sociocultural de Mexicali que dio paso a este nuevo tipo de organización civil, era distinto al visto en otras localidades fronterizas.

A diferencia de Tijuana y Ciudad Juárez, donde el desarrollo de proyectos colectivos fueron a su vez una respuesta a la grave situación del tejidos social de violencia y delincuencia (Bueno, 2014; Sánchez, 2013), en Mexicali, esto incide con la posibilidad de crear espacios nuevos de diálogo y narrativas entre aristas, públicos y colaboradores. Esto no deja exento a proyectos de corte social y de intervención comunitaria, mismos que son retomados en el análisis de esta tesis. Sin embargo, estas motivaciones responden a problemáticas locales situadas, y no al contexto macrosocial de Mexicali.

Retomando ambos acercamientos de la cultura, en Baja California existen proyectos provenientes de distintas organizaciones que buscan crear esta liga entre el desarrollo social y comunitario a partir de la intervención en poblaciones específicas. Destaca a nivel estatal el “Programa Redes 2025” para la creación de orquestas comunitarias juveniles en colonias populares de los cinco municipios (Morales, León y García, 2013). Por su parte, programas como “Casa de las Ideas” en la colonia popular de Camino Verde en Tijuana, también toman este mismo modelo en la gestión de desarrollo social para crear un impacto vivencial y disminuir índices de delincuencia y violencia en las zonas donde generan su impacto (Casa de las ideas, 2016).

Desde los frentes de la sociedad civil, existen y han existido propuestas en Baja California que marcaron referentes importantes sobre la animación sociocultural. En Mexicali, el desarrollo por más de 17 años de El Centro Cultural Nana Chela A.C., que enfoca su gestión en la animación sociocultural para la niñez por medio del fomento a la lectura y escritura, es el ejemplo canon de la gestión independiente y organizada, así como un vínculo constante entre los espacios institucionales y la apropiación de los públicos circundantes (Trujillo, 2003). Otro de los espacios independientes que conformaron un imaginario de la gestión cultural en Baja California ha sido la Asociación Cultural Río Rita A.C., uno de los proyectos pioneros de diversidad artística y cultural para Tijuana y para toda la región, con propuestas de cineclub, galería cursos y talleres culturales, así como conciertos (Rosales, 1994). Al igual que muchas propuestas independientes la asociación desapareció, pero el impulso colectivo ha sobrevivido en la localidad tijuanaense, donde además ha existido una efervescencia de espacios de creación artística en los callejones de la Zona Centro, así como de diversas locaciones en distintas colonias de la localidad.

En ese sentido, los espacios emergentes que surgieron a inicios del siglo XXI en Mexicali, han acercado las propuestas de animación sociocultural y la propia dinámica contemporánea del arte y los públicos más especializados. Estos frentes de la sociedad civil optaron por crear procesos dentro de la política cultural, pero acordes a sus objetivos y también buscando diferenciarse de las propuestas institucionales. Asimismo, se remiten a una noción de cohesión social que no está imbricada en procesos macrosociales de la política cultural institucional,

sino desde la transformación de los individuos, su compromiso cívico y hacia la sociedad civil (Cox, 2008). Por último, es necesario anotar que ellos crearon nuevas formas para socializar sus proyectos, dentro y fuera de la localidad, esto debido al auge de los medios de comunicación más democráticos, desde la virtualidad de las redes sociales y las diversas plataformas de interacción en la red.

Para ahondar más en esta discusión, se seguirán con los aportes teóricos rescatados desde la acción colectiva, la cohesión social y grupal, así como de la gestión cultural, entendidos desde la acción de sus agentes y la animación sociocultural. Estas precisiones serán puestas en discusión bajo el trabajo recapitulado en campo.

### 1.8 Síntesis de capítulo

En el presente capítulo, se planteó de manera general el desarrollo de la política cultural en México en sus inicios en los años veinte. Desde la propuesta que veía la cultura como una forma de perpetuar las tradiciones de lo que realmente es “mexicano”, hasta la emergencia cultural que se ha desarrollado en zonas dinámicas del país como la frontera norte de México.

Esto permitió vincular el trabajo que se está realizando en la localidad norteña de Mexicali, Baja California, con respecto a espacios autogestivos que enfocan sus esfuerzos al quehacer artístico y cultural en diversas disciplinas, dinámicas y públicos. A su vez, estos programas son resultado de un amplio proceso de lucha política y social, en el que las instituciones públicas y los artistas consolidados y emergentes han pugnado por tener un papel preponderante en el campo artístico y cultural de la localidad y en la región.

Por último, se estableció la importancia de la cultura enmarcada en propuestas para el desarrollo y la cohesión social, así como las formas en donde la gestión tanto institucional como independiente crean proyectos que inciden en procesos de animación sociocultural y de la estética contemporánea de las artes.

## **CAPITULO II. LA ACTIVIDAD COLECTIVA EN LAS ARTES: ACERCAMIENTOS TEÓRICOS DESDE LA GESTIÓN CULTURAL Y LA COHESIÓN SOCIAL**

### 2.1 Aspectos generales

Esta revisión busca vincular las dimensiones y componentes que sitúan el fenómeno de la cohesión social en diversas manifestaciones. Particularmente, aquellas que abogan por el desarrollo social y cultural de diferentes formas de acción colectiva organizada.

A lo largo del estudio se plantea analizar la generación de la cohesión social y grupal desde una perspectiva multidimensional, relacionado con acciones gestadas en el campo artístico-cultural a partir de la actividad organizada de espacios independientes y autogestivos de la sociedad civil. Estos proyectos, y su incidencia, dan paso a procesos de solidaridad, sentido de pertenencia, identidad, afinidad, membresía y conformación de colaboraciones en redes que crean o pueden crear relaciones de cohesión y acción colectiva.

En la reflexión teórica se retomarán los siguientes aportes: 1) la discusión sobre la acción colectiva (Alberto Melucci, 1996); 2) la construcción multidimensional de la cohesión social y grupal, así como su configuración en redes de colaboración (Émile Durkheim, 2013; Noah Friedkin, 2004; Carron, 1982: 127; Carron & Brawley, 2012; Mcleod & von Treuer, 2013); 3) la solidaridad y sus formas de expresión (Paolo Natale, 1994; René Millán, 1994); y 4) la organización de la sociedad civil, su vínculo con la animación sociocultural y los proyectos independientes (Alfons Martinell, 1999; José Brunner, 1987; Néstor García, 1987; Ander-Egg, 2006).

### 2.2 Acción colectiva desde el arte: la sociedad civil en la autogestión

De acuerdo a lo discutido en el marco contextual, la organización civil y el desarrollo artístico-cultural en Mexicali responden a esfuerzos de gestores, promotores, artistas profesionales y amateurs que han desarrollado paulatinamente su carrera en la localidad, así como públicos de distintas índoles.

En los espacios donde confluyen los actores sociales se crean proyectos de participación democrática de la cultura que, por su gestión, tienen formas de funcionamiento distintas a las de las instituciones públicas: en el acceso gratuito a talleres de creación y recreación artística y social, exhibiciones y eventos, así como presentaciones de trabajos colectivos e individuales dentro de las diversas ramas del arte. Por otro lado, también tienen apertura para artistas emergentes y con ello permiten mayor innovación en el discurso creativo. Asimismo, suelen alejarse de los sectores privados en cuestiones de: administración, públicos, organización, objetivos y retribuciones económicas.

De este mismo esfuerzo de la sociedad civil, surgieron proyectos comunitarios y autogestivos que se han vuelto puntos de referencia para los artistas, gestores y participantes que formaron parte de esta investigación. Ellos han señalado estos espacios del quehacer cultural y artístico como elemento definitorio de una generación de actores en los campos del arte que aún están en proceso de formación. Estos actores son parte de una estructura red de colaboración mayor que se sitúa en espectros tanto macro como microsociales de desarrollo cultural y social en la región noroeste de México.

Uno de los factores por los cuales estos espacios logran destacar, permanecer activos, generar proyectos e impacto social y cultural, tener renombre dentro de los gremios especializados e inclusive ser parte de los imaginarios sociales de la localidad, es la organización colectiva que constituyen en torno a su proyecto, ergo, las acciones que logran con los públicos inmediatos, locales y externos.

Para problematizar esto se dará parte al amplio estudio de Alberto Melucci (1996) sobre la movilización social en el aspecto de la acción colectiva; puesto que el movimiento social es un amplio y complejo fenómeno, para los fines de esta tesis no se plantean las problemáticas de la gestión cultural como un movimiento, pero sí los diversos tipos de acciones individuales y colectivas que la conforman o pueden conformar.

En un inicio, el autor plantea que la acción colectiva está envuelta en “[...] una estructura articulada de relaciones, circuitos de interacción e influencia y opciones entre formas alternativas de comportamiento” (Melucci, 1996: 18). Como primer aporte para que la acción colectiva esté presente deben de existir:

[...] un conjunto de prácticas sociales con (i) un número de individuos o grupos, (ii), con características morfológicas similares en contigüidad del tiempo y el espacio, (iii) en un campo social de relaciones y (iv) la capacidad de las personas involucradas para dar sentido a lo que están haciendo (Melucci, 1996: 20).

Siguiendo al autor, la acción colectiva no debe de ser vista como un dato unitario *per se*, sino que el fenómeno debe de estudiarse en pos de “[...] revelar la pluralidad de actitudes, significados, y las relaciones que se dan cita en el mismo conjunto del fenómeno (Ibíd.). Estos datos, dentro de la acción, están presentes en nociones de solidaridad o agregación, otros desde el conflicto o consenso y algunos más en los límites de la compatibilidad o de mantenimiento de orden previamente establecido. Estos tres parámetros (y sus contrapartes) son negociables dependiendo de las relaciones en las que se sitúen los actores (Melucci, 1996: 24).

Por otro lado, los sistemas de acción donde se producen estos escenarios se definen por medio de los nexos que las personas construyen en su interacción personal, comunicación, negociación y oposición a diversas acciones manifestadas en la colectividad. Estas interacciones devienen en una noción identitaria del “nosotros” relacionado con tres orientaciones de la acción: los fines de ésta, el significado y el ambiente en el que se desarrolla. Esto sólo se puede lograr en un constante diálogo de: personas, grupos y colectivos a partir de la capacidad que tengan para mantenerse integrados, bajo los fines de su acción, en un espectro temporal trascendental (Melucci, 1996: 40-41).

La complejidad del análisis reside en que el actor confluye en diversos sistemas de acción, de los cuales integra elementos culturales únicos que son expresados y manifestados subsecuentemente en otros de los que también es parte (Ibíd.), implicando que el análisis de las categorías de la acción radica en elementos culturales aprehendidos por el actor desde los diversos sistemas en los que interactúa a partir de su subjetividad.

En Mexicali, como ya se explicó anteriormente, estos sistemas estarían mediados por condiciones como: las diversas migraciones, los agregados culturales y la aculturación que derivan de ella, el nivel socioeconómico y educativo de las personas, el consumo de bienes culturales y su intrínseca relación con los Estados Unidos, así como su condición de ciudad fronteriza. De igual forma, la noción identitaria y de apego al territorio, así como su intensa relación con las condiciones climatológicas y desérticas de su geografía. Dando énfasis a esto, el análisis de las expresiones culturales se da a partir de:

“[...] formas simbólicas —las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos— en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas” (Thompson, 2006: 203).

Estas precisiones permiten problematizar dichas expresiones culturales bajo las dinámicas de acción que representan y movilizan, siendo el caso particular de este estudio, a partir de las lógicas de la gestión misma de la cultura, sus productos, la interacción desde sus relaciones estructurales y la experiencia simbólica (individual o colectiva). Todas estas forman parte de sistemas de acción dentro de los campos del arte y a su vez integran un entramado de significados y expresiones mayor, representado por las culturas del contexto social en el que están situados.

Para este análisis se separan las relaciones discursivas y personales que tiene el creador de una obra y el diálogo complejo que crea entre él/ella, la obra y los públicos, con los elementos operacionales que conllevan y entretienen este mismo diálogo. El artista, en su dimensión social, se representa a través de la obra no sólo como creador, sino como interlocutor de procesos administrativos que se alejan de la idílica existencia del arte *per se*.

Puntualizando esto, se entiende que en los campos culturales la movilización de acciones para el desarrollo social desde el arte está mediado por actores identificados como artistas, gestores y promotores que inciden en espacios de animación sociocultural y de innovación contemporáneas. En una segunda escala, el resultado de estas movilizaciones permite integrar a nuevos actores en estos proyectos que, bajo la lógica de su interacción constante, crean

procesos de motivación, valores, afiliaciones y sentimientos con relación a la acción (Ander-Egg, 2006). En una primera instancia, para las necesidades de este estudio se retoma la figura de los gestores culturales como agentes en la creación de la agenda artístico-cultural, a niveles tanto macro como microsociales.

De acuerdo con José Brunner (1987), existen cuatro tipos de agentes que repercuten en los diversos circuitos culturales: los productores profesionales, la administración pública, las empresas privadas y la asociación voluntaria; los cuales son enmarcados en tres tipos de organización social: el mercado, la administración pública y la comunidad.

Alfons Martinell (1999) hace la precisión sobre los agentes o mediadores de la asociación voluntaria que él nombra como “agentes de barrio”, ya que confluyen dentro de los circuitos culturales comunitarios y también de administración pública y de mercado. Estos son parte o pueden formar parte del denominado tercer sector de la cultura que está integrado por Organizaciones No Gubernamentales, Asociaciones Civiles y agrupaciones de la misma sociedad civil organizada, entre otros. La importancia de este tipo de organizaciones se debe a:

[...] antecedentes históricos y por la realidad política del momento, así como por la vitalidad del tejido social, y, lo que es más importante, por las políticas de administración pública hacia esos agentes a partir de la cogestión, subvención o transferencia de responsabilidades (Martinell, 1999: s.n.).

Son un contrapeso de las propuestas institucionales y del sector privado, pues subsanan los huecos estructurales de ayuda social que los proyectos del Estado, ejecutados en entidades locales y comunitarias, no llegan a tener (Natale, 1994).

Brunner señala que en los circuitos culturales se puede reflexionar sobre los agentes sociales y las instituciones a partir de “[...] funciones de producción, de transmisión y de recepción (consumo o reconocimiento) de bienes simbólicos” (Brunner, 1987: 180). En una escala macrosocial, las acciones particulares que inciden en estos circuitos repercuten en la generación de políticas encaminadas al desarrollo de procesos sociales y culturales, y son los



agentes de este sector de la sociedad civil los que generan o pueden generar un cambio institucional activo enfocado en problemáticas sociales situadas.

Las políticas culturales, para los intereses de este estudio, deben leerse como entidades de construcción y de ejecución que no sólo pasan por constructos de la administración pública, sino también de la conformación de acciones en los campos culturales y sociales. En ese sentido, se entiende que las políticas culturales se sitúan como:

El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini, 1987: 26).

Dichas políticas van desde las instituciones públicas y privadas, las confluencias del mercado, del consumo y la producción de los agentes profesionales dentro de circuitos culturales como los del arte, hasta el desarrollo de intenciones políticas a través de la comunidad con propósitos tan variados como el reconocimiento, el desarrollo social y la promoción cultural. Estos se encuentran en un vasto abanico de posibilidades de acción que además de centrarse en la cultura como punto de recreación y difusión, también lo hacen como formas simbólicas en las que se percibe la vida.

La intervención y acción de los agentes culturales en la vida social y en la estructuración de una política cultural se ve reflejada en el “grado de participación activa en este campo de relaciones y mediaciones” (Martinell, 2000: 7). En ese sentido, la maduración de los agentes que participan en la conformación y ejecución de planes culturales, así como la misma política cultural, será mayor con relación a su grado de involucramiento social (Ibíd.).

De esta forma, la gestión de la cultura persigue diversas formas de acción (intervención social, creación de políticas culturales, puentes de colaboración, retribución del trabajo artístico, creación de comunidad e innovación artística) de acuerdo a los intereses particulares a los que está orientada. Dentro de estas mismas distinciones está la intervención de las políticas y la acción colectiva desde el quehacer cultural a partir del paradigma de la *democratización y democracia cultural*.

Estas han evolucionado paulatinamente en diversos roles; primero hacia una dirección mesiánica que intentaba llevar el arte, la ciencia y la alta cultura como propuestas de difusión a zonas populares de la población (García Canclini, 1987); después, integró la dinámica participativa de la democracia cultural buscando que los grupos, colectivos y sus respectivos sistemas culturales tengan “[...] su desarrollo autónomo y relaciones igualitarias de participación de cada individuo y de cada cultura respecto a las demás” (García Canclini, 1987: 50); ésta tiene un sentido de la cultura continuo y autogestionario, así como del desarrollo de medios sociales colectivos.

El quehacer artístico-cultural representa uno de estos puentes de acción colectiva para la asociación civil organizada en la movilización de recursos tanto materiales como simbólicos, las cuales sólo se pueden realizar a partir de una integración de pertenencia y reciprocidad por parte de los agentes culturales, tanto con otros actores –artistas, miembros participantes, intelectuales- hacia los públicos, así como con los espacios sociales en los que desarrollan su trabajo.

Con respecto a esto, Ezequiel Ander-Egg (2006) reflexiona sobre el trabajo de la gestión y la animación sociocultural desde las nociones de la democracia y participación cultural. Entendiendo que la animación sociocultural es una forma de pedagogía participativa, repercute en diversos ámbitos de la vida de las personas que son parte de proyectos sociales inscritos en dinámicas del arte (Ibíd.). Para esto, el autor distingue las formas en que los agentes culturales coadyuvan al desarrollo de poblaciones, públicos y comunidades desde el frente de la actividad artística no profesional y de la actividad social. De acuerdo con Ander-Egg, el puente del desarrollo social y la actividad artística, en sus diversas disciplinas, promueve la sensibilización y el desarrollo de las capacidades humanas por medio de la expresión, creatividad, habilidades de comunicación, formas de educación y una representatividad sociocultural con respecto a lo que el actor (individual o colectivo) quiere decir de su realidad (Ander-Egg, 2006: 92-96).

Por consiguiente, la organización colectiva en el arte repercute en las personas por medio de las relaciones que se crean en el campo de acción; tanto en las oportunidades como en las limitaciones que presenta (Melucci, 1996: 39). Con relación a esto, Melucci hace una reflexión general:

Los individuos y grupos que actúa colectivamente construyen su acción a través de inversiones organizadas: en otras palabras, ellos definen en términos cognitivos y afectivos el campo de posibilidades y límites que perciben , al mismo tiempo que activan sus relaciones para crear sentido a partir de su comportamiento conjunto, así como de dar sentido al “estar juntos” a partir de los objetivos que persiguen (Melucci, 1996: 39).

Estas inversiones son los aspectos que permiten analizar la conformación de la acción desde los frentes del arte y la gestión cultural; por lo tanto, se entiende que los colectivos y proyectos autogestivos mencionados anteriormente:

[...] sortean constantes tensiones en relaciones a los fines y significados de la acción en correspondencia al entorno en donde se desarrollan: las metas no concuerdan su significación, el entorno es vasto o reducido en recursos, y los fines se vuelven más o menos congruentes con el campo de acción (Melucci, 1996: 40).

De acuerdo a esto, los fines, el entorno y los significados que se le otorgan a la acción, son parte de las inversiones personales dentro de campos donde se busca la legitimación de la obra y el discurso artístico, donde confluyen figuras tan diversas como las instituciones, los artistas, los intelectuales y los creadores emergentes (Bourdieu, 1995). En se sentido, la comunidad que conforma los espacios del arte ha configurado la innovación artística, sus formas de acción y organización con relación a las vanguardias estéticas y la realidad social de la época.

El campo del arte, por ende, forma parte de una discusión que cubre aspectos técnicos y filosóficos, así como de crítica a la obra bajo su funcionalidad y relación social. Es la sociología contemporánea del arte la que vincula aspectos de la construcción de la obra artística, la experiencia estética, la funcionalidad del arte, las industrias culturales y su relación con las artes, las nuevas plataformas de socialización del arte, el arte acción y su vínculo en la animación sociocultural (Bourdieu, 1995; Popper, 1989; Becker, 2008; Ander-Egg, 2006).

La conformación colectiva de los artistas y su incidencia en la sociedad pasan por la relación histórica de las mismas vanguardias del arte, las transformaciones culturales de la modernidad y la tecnología, así como la confluencia del arte acción y su relación con los públicos (Popper, 1989). Por tal, los artistas han buscado las temáticas y formas de entender el arte a partir de conformaciones colectivas y grupos que se cohesionan en pos de un fin expresivo. En el análisis de corrientes como el *Land-Art*, el *performance*, el arte conceptual, el arte propagandístico-político, el arte revolucionario, el arte sistemático y aquellos que tienen que ver con el entorno y los cambios que generan en él, se encuentra un involucramiento deseado por los artistas hacia los públicos, así como a la generación de un impacto social con relación al arte y su propuesta estética. En ese sentido, Popper analiza el papel del artista cada vez más enfocado a las formas de representar su obra no sólo como objeto, sino como proceso de construcción y diálogo. Estos cambios se dan por:

Un estudio detallado de las necesidades estéticas de la población global y la pretensión de satisfacerlas, las relaciones entre una creatividad artística y una actividad pedagógica accesible a todos, la íntima relación entre participación estética y rebelión política o intelectual [...] (Popper, 1989: 33).

La configuración artística que se desarrolla desde los años setenta, busca referencias fuera del canon del artista consagrado y se centra más en las acciones colectivas donde no prevalece el renombre de un solo creador. El arte como función social, pasa entonces por constructos más abiertos de lectura para los públicos en su involucramiento a nivel estético y simbólico (Popper, 1989). Lograr esta transformación de los cánones del arte hace necesaria una relación activa de colaboración entre artistas, públicos y agentes dentro de los campos del arte. Debido que el análisis que se presenta en esta tesis es sociocultural y no estético, se manejan estas reflexiones para situar el interés sobre la actividad colectiva.

La sociología del arte hace un análisis extenso sobre las nociones de apoyo y trabajo conjunto que repercuten en los campos y mundos del arte. Estas aproximaciones permiten retomar los aportes de Howard Becker (2008) y Pierre Bourdieu (1995; 2000) para problematizar las relaciones de colaboración artística desde su acción colectiva y entender cómo inciden en procesos sociales más complejos.

En su análisis sobre los mundos del arte, Becker plantea la necesidad colectiva de la labor artística para su fin último, ya sea de exhibición, animación, compra o venta. Para que esto se logre es necesaria la participación de un gran número de actores comprometidos en acciones varias de administración y organización que no se ciñen solamente al contenido y la forma estética de la obra. Los vínculos colaborativos dan permanencia a la actividad artística, pero también impactan en el sentido de la acción:

[...] la interacción de todas las partes involucradas produce un sentido compartido del valor de lo que producen de manera colectiva. La mutua apreciación de las convenciones que comparte, así como el apoyo mutuo que se brindan, los convence de que lo que hacen tiene valor” (Becker, 2008: 54).

Los vínculos de colaboración llevan a la conformación de redes de apoyo mutuo. Colectivos y espacios de gestión que dedican su labor a la acción dentro de los campos culturales y artísticos, han creado históricamente formas de colaboración y reciprocidad entre los mismos actores que conforman estos campos, y como lo plantea Melucci, de otros sistemas de acción culturales en los que los actores interactúan. Las relaciones entre las instituciones, los artistas, los innovadores, públicos y actores externos llevan al cumplimiento último de los fines que persiguen los colectivos (Becker, 2008). Ya sea para generar impactos a nivel comunitario, presentar obras de artistas amateurs o experimentar en la estética contemporánea del arte, los fines pueden ser cumplidos sólo bajo aspectos de trabajo colaborativo y recíproco.

Por lo tal, es necesario que existan redes amplias o que están en proceso de ampliarse para que las acciones dentro de los campos del arte puedan subsanar las carencias de la misma actividad.<sup>3</sup> Los públicos, como ya se ha mencionado en el capítulo contextual, juegan una parte importante en la construcción de colectividad. Por una parte, los públicos serios que abonan al grueso de exposiciones y asistencia a eventos, y que comparten las convenciones que el arte y

---

<sup>3</sup> En ese sentido, tanto Becker como Bourdieu retoman a la figura de los artistas amateurs e innovadores, aquellos que aún no están instaurados o legitimados dentro de los campos, mundos o sistemas que conforman la actividad artístico-cultural. En algunos casos, las carencias que experimentan estos actores se ven reflejadas en el poco o nulo recurso económico para proyectos personales, escaso apoyo de las redes familiares y de amistad, poco conocimiento en la “escena artística” local y el mecenazgo, una instrucción de la actividad artística que no es “seria” o formal, un discurso artístico fuera de los cánones locales, la imposibilidad de adquirir becas, la carga política dentro del discurso estético, entre otros. Se plantean estas aseveraciones como un resumen de ambos autores, en su análisis de los mundos y campos del arte.

su estética pueden tener en determinado contexto sociohistórico; en el mismo sentido, los estudiantes formales de las facultades de arte, al igual que los artistas consagrados, los gestores especializados, curadores y coleccionistas forman parte del sector más especializado que, como menciona Becker:

Al conocer las convenciones de la forma, los miembros serios del público pueden colaborar de forma más plena con los artistas en el esfuerzo conjunto que produce el trabajo cada vez que se lo experimenta. Por otra parte, los asistentes asiduos a eventos artísticos -los que asisten a representaciones y exposiciones o los que leen literatura seria- proporcionan una solida base de apoyo a esos eventos y objetos, así como a la actividad que los produce. Esos miembros serios y experimentados del público pertenecen al mundo del arte y son parte más o menos permanente de la actividad cooperativa que lo constituye (Becker, 2008: 70).

El conocimiento de las convenciones artísticas permite el desarrollo de redes de colaboración; de igual forma, da paso a la integración de nuevos actores a la acción colectiva, sea como colaboradores cercanos y profesionales o públicos serios y eventuales. Esto permite la apropiación de los mismos proyectos artísticos y la formación de procesos identitarios de pertenencia y membresía.

Los actores individuales y colectivos mantienen estas colaboraciones en la medida que fomentan su capital social en “[...] recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos” (Bourdieu, 2000: 148). La red es, finalmente, “[...] el producto de estrategias individuales o colectivas de inversión, consciente o inconscientemente dirigidas a establecer y mantener relaciones sociales que prometan, más tarde o más temprano, un provecho inmediato” (Bourdieu, 2000: 151).

Son las inversiones personales las que permiten la reproducción de un capital social y, por ende, de la construcción de redes ampliadas de colaboración, solidaridad, pertenencia y reconocimiento:

La reproducción del capital social exige el esfuerzo incesante de relacionarse en formas de actos permanentes de intercambio, a través de los cuales se reafirma, renovándose, el reconocimiento mutuo [...] El trabajo de relacionarse es parte integrante del capital social, como lo es también la disposición (adquirida) para apropiarse y mantener esa competencia específica [...] Esta es una de las razones que explican que el rendimiento del trabajo requerido

para acumular y conservar el capital social sea tanto mayor cuanto mayor es el propio capital (Bourdieu, 2000: 153-154).

Las inversiones que los artistas, gestores, miembros y públicos tienen que realizar para mantener un proyecto conjunto serán cada vez mayores dependiendo del éxito y alcance de los objetivos planteados. Dado que los contextos sociales, políticos, culturales y comunitarios son siempre cambiantes, la proyección colectiva del trabajo artístico-cultural debe plantearse dichos cambios en sus objetivos y en los acercamientos a nuevas redes de colaboración.

Esta última etapa ha estado encabezada por actores culturales que pasan a convertirse en agentes con puntos de influencia desde dimensiones intelectuales y de poder (Martinell, 2000: 6) mediante la aproximación a problemas sociales y sus soluciones hasta las nociones de liderazgo, de opinión e influencia. Sin embargo, en los espacios del arte y la cultura esta conformación de liderazgo intelectual y de poder se ve reducida por las dinámicas propias del campo. Siguiendo al autor, hay un rezago por parte del mismo campo cultural por tener un “panorama poco estructurado [...] que ha dedicado pocos esfuerzos a confeccionar el referente que permita defender su papel social” en donde además siguen funcionando “[...] desde posiciones un poco arcaicas más cercanas a dinámicas muy localistas que de acuerdo con las realidades de la sociedad contemporánea” (Martinell, 2000: 7).

Por ende, cada colectividad en correspondencia a sus coyunturas sociales contará con estrategias distintas para lograr el mantenimiento de su capital social. Como ya se mencionó en el Capítulo I, la configuración de la actividad colectiva del quehacer artístico-cultural en Mexicali ha pasado por diversos momentos de ajuste e innovación; la apertura de las instituciones culturales del Estado, el surgimiento de colectivos de artistas plásticos, literarios, fotografía y las luchas por espacios de exhibición y apoyos a las artes. Hoy en día continúa el surgimiento de artistas formados en las aulas universitarias interesados en buscar espacios que permitan crear vínculos con la comunidad, llevar el quehacer artístico-cultural a espacios donde no hay un alcance institucional y crear lugares de diálogo del arte contemporáneo en la exhibición y legitimación de los frentes independientes y autogestivos.

Tras plantear la relación entre la estructuración de la acción colectiva en los campos del arte y los proyectos de intervención y diálogo artístico contemporáneo, se busca dar mayor

profundidad a los procesos subjetivos de apropiación y valor de los actores inmersos. Como se ha mencionado en la introducción de la tesis y en el inicio del apartado, se plantean rescatar los procesos de solidaridad, pertenencia, membresía y comunicación que se gestan en la acción de las redes y colaboraciones que los proyectos autogestivos crean entre sus participantes. En el siguiente apartado se retomará la perspectiva estructural de la cohesión social y grupal para problematizar todas estas aseveraciones como procesos integrantes del fenómeno que ayudan a generar un análisis amplio relacionado con las redes de colaboración y capital social vinculado al quehacer del arte y la cultura.

## 2.2 De la solidaridad al sentido de pertenencia: elementos de la cohesión social en la acción colectiva

Existen diversas formas simbólicas de acción individual y colectiva, resultados de las inversiones personales de quienes conforman un grupo. Melucci, Becker y Bourdieu hacen énfasis en ellas como parte de la construcción subjetiva de la acción conjunta. Pensando en estas inversiones, los espacios de gestión artística independiente cuentan con la colaboración de personas especializadas en los campos del arte, pero también de públicos eventuales y recurrentes que integran los proyectos de cada espacio.

Es este paso de públicos eventuales a recurrentes lo que conforma una comunidad ampliada que comparte visiones sobre la gestión independiente y los fines últimos de la acción colectiva. En este de redes integradas y apoyo se retoman procesos centrales para la formación de una colectividad: creación de redes de solidaridad, de pertenencia, membresía y comunicación, elementos que, como menciona Melucci, están situados específicamente en la subjetividad de la acción colectiva.

Se cuestionan estas nociones desde la teoría de la cohesión social y grupal, ya que permite hacer un análisis estructural sobre los fenómenos sociales presentes en la conformación de las redes de colaboración y capital social desde niveles tanto macro como microsociales.

En ese sentido, para problematizar esta discusión se toma como primera referencia la teoría



clásica funcionalista que ha permitido entender los grandes constructos morales mediante los cuales se integran los individuos a las sociedades. Ejemplos claros como el de la solidaridad bajo el análisis de Durkheim (2013), llegan hasta el día de hoy a la reflexión contemporánea de la cohesión social, sobre todo cuando se trata de entender como un constructo de medición o indicadores. Esto permite evidenciar los elementos comunes en la conformación de colectividades bajo las identificaciones que dan vida a los grupos.

Para el autor, es importante entender que existen formas de cohesión social e interacción distintas de acuerdo a la etapa en que se encuentre un determinado grupo social. Ya que para Durkheim las formas de solidaridad son importantes para entender esta diferencia, crea una distinción entre las sociedades que cuentan con una división de trabajo primitiva o moderna. Las sociedades primitivas están organizadas bajo una noción de solidaridad mecánica por “ [...] analogía con la cohesión que une entre sí a los elementos de los cuerpos brutos [...]” (Durkheim, 2013: 101). Por lo tanto, la conciencia individual se ve reducida a la voluntad e identidad del grupo hacia el nivel colectivo.

Por otro lado, la forma de organización moderna tiene una noción de solidaridad orgánica en donde el peso se imprime en la conciencia individual sobre a colectiva:

[...] no es posible como cada uno no tenga una esfera de acción que le sea propia, por consiguiente, una personalidad. Es preciso, pues, que la conciencia colectiva deje descubierta una parte de la conciencia individual para que en ella se establezcan esas funciones especiales que no puede reglamentar; y cuanto más extensa es esta región, más fuerte es la cohesión que resulta de esta solidaridad (Ibid.).

Si la cohesión estuviera supeditada a las semejanzas, sería “[...] una masa absolutamente homogénea en que las partes no se distinguen unas de otras, y, por consiguiente no estarían coordinadas entre sí; en unas palabras, estaría desprovista de toda forma definida y de toda organización” (Durkheim, 2013: 136), mientras que orgánicamente “está constituida no por una repetición de segmentos similares y homogéneos, sino por un sistema de órganos diferentes, cada uno con su función especial y formados, ellos mismos, de partes diferenciadas” (Durkheim, 2013: 140).

Siguiendo la línea de Durkheim sobre la importancia de la solidaridad colectiva y del sentido de unidad, la teoría contemporánea de la cohesión toma a la solidaridad como uno de los

elementos esenciales para que dicho fenómeno exista.

Paolo Natale (1994) presenta un análisis sobre los diferentes tipos de solidaridad, las actitudes solidarias y las redes de solidaridad. El autor hace una separación para comprender los vínculos de solidaridad en cuatro ángulos cada uno con dos polos contrapuestos (Natale, 1994: 25):

- 1) Punto de vista individual – punto de vista sistémico
- 2) Solidaridad adscriptiva – solidaridad autodirigida
- 3) Actitud solidaria – comportamiento solidario
- 4) Solidaridad de interés – solidaridad de valor

Dependiendo del análisis es que se tomará con más peso uno u otro de los ángulos para entender la solidaridad. Las subjetividades personales son las que dan forma a la solidaridad, mientras que el contexto social permite vincularla con las estructuras y sistemas macrosociales. Al situar las complejidades de la cohesión social desde una perspectiva microsocia, con los individuos enmarcados en un contexto macro de las colectividades y los campos de acción, estudiar la solidaridad ayuda a comprender los sentidos de pertenencia grupales.

Este nexo individual y colectivo queda explícito en el ángulo de análisis de la *solidaridad autodirigida*. El autor plantea que ésta se conforma por: “[...] un proceso decisional autónomo por parte del individuo que, siguiendo los propios sistemas de orientación y las propias afinidades, realiza, si bien no necesariamente de manera consciente, una elección solidaria” (Natale, 1994: 20). Este tipo de solidaridad permite generar una noción de identificación, por lo tanto es de tipo “adquisitivo, activo y dinámico, con miras a la expansión de su subjetividad” (Natale, 1994: 21). De esto deviene el *comportamiento solidario*, que se encuentra enraizado en las formas de acción comunes que conforman las personas de un grupo; por lo tanto, son generadas en redes de relación, referencia y colaboración.

Por otro lado, la *solidaridad de interés o de valor* no necesariamente está vinculada a actitudes o formas comunes de acción autodirigida, sino a los cometidos individuales de cada una de las personas que conforman una red de acción. Asimismo, responde a criterios subjetivos por parte de los actores; el prestigio, los valores, el estatus o la adquisición de un mayor capital social, cultural o económico pueden ser razones de la *solidaridad de valor*. Este tipo de solidaridad se relaciona con los matices de necesidades y satisfacciones de los actores bajo distintos

contextos sociales y personales (Natale, 1994).

Las actividades en las que se sitúan las nociones de solidaridad están relacionadas con la formación, el trabajo y la creación de productos culturales desde los frentes del arte. Los diversos esfuerzos que se integran en los sectores independientes y autogestivos del quehacer cultural deben sus resultados a las relaciones con campos de la administración pública y organismos privados, así como de las personas que conforman dichos campos. Ya sean artistas, gestores, colaboradores activos o públicos, éstos permiten diversos ángulos de análisis para comprender los procesos solidarios desde la interacción. Dichas apreciaciones de la solidaridad se observan en procesos intergrupales y de comunicación relacionadas explícitamente con estructuras o sistemas mayores del trabajo social del arte.

Las asociaciones independientes del quehacer artístico-cultural son contrapeso de las instancias públicas y privadas, cubriendo espacios y necesidades que éstas mismas no pueden. De acuerdo con Millán, estas asociaciones:

[...] contribuyen a la diversificación de necesidades y coadyuvan a atender la heterogeneidad de la demanda social. Desde ese punto de vista, una de sus cualidades más importantes es que son fuentes para la construcción social de necesidades e instancias de asistencia y apoyo que recuperan como factor central la subjetividad. Con ello inducen a bases nuevas para los fundamentos de la solidaridad, incluido el nivel macro (Millán, 1994: 73-74).

Dichas asociaciones crean nuevas formas de interacciones entre colaboradores, participantes y gestores a partir de “códigos de comunicación afines” (Ibíd., 1994: 74). Asimismo, Millán recuerda que la supervivencia de este tipo de asociaciones se liga a vínculos de colaboración solidarios y que esto les permite establecer referentes culturales que: “[...] construyen un eje entre asistencia, participación e identidad que vuelve viable la solidaridad como recurso en el plano organizacional, y como valor en el plano subjetivo” (Ibíd.) Para el autor, la relevancia de analizar este tipo de asociaciones radica en las dinámicas de de la organización civil y cómo se incorpora dicha experiencia en planos sociales y culturales.

Esto permite entender que la cohesión social pasa también por lógicas macrosociales, sobre todo para generar política pública. Ya que los fines de esta investigación no están dirigidos a hacer un análisis político y de impacto, se rescatan algunas precisiones de este enfoque que ayudan a entender a la cohesión social desde sus procesos en colectividad. De acuerdo con

Carlos Peña (2010), la visión de la cohesión social es performativa y política, mientras que la discusión teórica sirve como encuadre para fijar posturas de cómo se observa o se quiere que sea el mundo. En ese sentido, para el autor es importante considerar tanto los elementos macro como microsociales y su respectivo vínculo con el fenómeno:

[...] el problema de la cohesión social que es, como se ha visto, una cuestión de conciencia moral o normativa, ha sido desplazada por el problema de la convergencia de preferencias individuales que es, en cambio, una cuestión de funcionalidad de las estructuras. (Peña, 2010: 78).

El análisis de Peña, si bien parece estar encaminado a un entendimiento funcional de la cohesión social, permite vincular los contextos estructurales tanto políticos e históricos en los que se sitúan diversos vínculos del desarrollo social. En ese sentido, se da paso a la revisión teórica de los autores anglosajones que retoman una perspectiva operativa del fenómeno desde la sociología, en muchos de los casos pensando la cohesión social con un enfoque estructural. Además, se presenta la perspectiva multidimensional de la cohesión social que se retomará para el análisis de esta tesis.

### 2.3 Las perspectivas contemporáneas: la cohesión en su estudio multidimensional

De acuerdo con los teóricos contemporáneos, la cohesión social es definida mayoritariamente como un fenómeno unidimensional o multidimensional en donde se toman uno o varios elementos de la vida social en pequeñas, medianas o grandes escalas para explicar o dar cuenta de por qué un grupo, una colectividad, una comunidad o un determinado segmento de la sociedad está altamente cohesionado o no (Carron & Brawley, 2012). La teoría anglosajona que trata sobre la dinámica grupal ha tenido un sin fin de intentos por definir qué es o cómo se mide la cohesión de los grupos. Esta empresa ha sido poco concluyente y ha dado paso a un análisis multidimensional de la cohesión con enfoques estructurales (Friedkin, 2004; Carron & Brawley, 2012; Chang & Bordia, 2001; Moody & White, 2001)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Las citas son traducciones realizadas por la autora.

Con respecto a una definición, Mcleod & von Treuer (2013) hacen una extensa recopilación de los autores, las corrientes y los instrumentos de medición que se han creado para entender la cohesión. La perspectiva unidimensional la explican como un fenómeno dado por las inversiones personales, expresado como “las fuerzas que actúan sobre los miembros del grupo para permanecer en él” (Festinger, 1950, citado por Mcleod & von Treuer 2013), en donde el grupo se entiende como “la suma individual de todas sus partes” (Carron, 1982: 127).

Por otro lado, los análisis multidimensionales han estado ampliamente influidos por la propuesta de Carron (1982) que entiende la cohesión como “[...] un proceso dinámico que se refleja en la tendencia de un grupo a estar unidos y permanecer unidos en la consecución de sus metas y objetivos” (Carron, 1982: 124). Esta perspectiva busca tomar en cuenta tanto las nociones individuales como colectivas que conforman a un grupo en su persecución de metas, liderazgo, toma de decisiones, afiliación y performance (Ibíd.).

El aporte de Carron & Brawley (2012) ha hecho visible el vínculo entre el nivel grupal e individual del fenómeno, marcando pautas de operacionalización para estudiar la diversidades de acción de las colectividades. De acuerdo con los autores, las percepciones sociales de la cohesión están divididas en Integración Grupal (GT), que refleja las percepciones individuales sobre la unificación del grupo, y Atracción Individual al Grupo (ATG), que explora las motivaciones personales para permanecer en un grupo y sus sentimientos sobre el mismo. Además, integra dos focos de análisis en los modelos GT y ATG, que son la labor (T), entendida como performance colectivos, metas y objetivos; y por último el interés social (S), que se refiere las relaciones dentro del grupo (Carron & Brawley, 2012: 726-727). De este modelo los autores hacen una aclaración:

Es importante recalcar que una de las implicaciones de la perspectiva multidimensional de la cohesión es que más de uno de los factores podrían causar que cualquier grupo esté junto y permanezca unido. Sin embargo, el aceptar la propuesta de que la cohesión es un constructo multidimensional no implica aceptar la premisa de que todas las dimensiones están igualmente presentes a través de los diferentes grupos, en la misma medida a lo largo de su vida (Ibíd, 2012: 733).

Par ahondar en esta discusión teórica, se retoman los aportes de Noah Friedkin (2004) sobre la cohesión social y las propuestas de múltiples indicadores de interacción. Incliniéndose por una

propuesta multidimensional, existe una dificultad teórico-metodológica cuando los niveles individuales y grupales en los que la cohesión social se expresa no son considerados conjuntamente. Su análisis se centra en la falta de este nexo, ya que las nociones grupales de la cohesión deben hacer evidente que su conformación se crea desde los individuos en razón de las actitudes y comportamientos desde la interacción con otros miembros de un grupo determinado (Ibíd.). Dentro de una lógica multidimensional, se pueden examinar otros fenómenos aunados a los grupos cohesionados, como la estructuración de la acción colectiva, ideológica y los sentidos de identidad colectiva.

Desde la perspectiva individual, el autor sitúa dos dimensiones en las cuales se encuentra la mayor parte de estos: a) actitudes de afiliación y b) comportamientos de afiliación. En ellos se observan conductas de “[...] permanencia, exclusividad, lealtad [...] deseo de participación, susceptibilidad a influencias interpersonales, y otros indicadores de compromiso y unión” (Friedkin, 2004: 410). Estos indicadores serían los que tratan de explicar el complejo de la cohesión, por lo que el autor hace una acotación en pos de la dificultad operativa y teórica en la investigación:

No es importante si un investigador define la cohesión social de acuerdo a la duración de miembros y otro lo define de acuerdo con el deseo de mantener la membresía. Lo que es importante es que el investigador esté de acuerdo en que probablemente existe una relación causal entre las dos variables (Ibíd, 2004: 413).

Concluye que un aporte a la teoría de la cohesión social se podría hacer desde un modelo de análisis con dos o más dimensiones, ya que “[...] aunque un único constructo no debe etiquetarse como base de la cohesión social” (Ibíd., 2004: 413). Esto permite inferir que es necesario mantener un modelo abierto para comprender un fenómeno tan diverso de acuerdo a las situaciones particulares que se suscitan en la interacción del grupo en donde adaptan su acción. Sin embargo, y bajo el entendido que los individuos son quienes dan vida a un grupo a partir de su interacción, es necesario aterrizar dichas nociones macro a las particularidades de cada grupo. El cómo se conforman, dónde están situados, cuáles son sus objetivos, quiénes son sus miembros, qué otros grupos tienen relación con ellos y en qué posición dentro de un campo social y político mayor ocupan, son algunos de los puntos de partida que permitirían, dado el caso, establecer estas dimensiones para un modelo que explique las complejidades de la cohesión social.

Desde la propuesta estructural que Friedkin reflexiona, la conformación de la cohesión se da en relación con la existencia de diversas redes en las que los miembros de un grupo interactúan. Esto, a su vez, permite poner en el mapa la existencia de subgrupos adyacentes o relacionados a un grupo mayor. Por consiguiente, las reflexiones en las que se sitúan los vínculos individuales y grupales y las dimensiones e indicadores que un fenómeno grupal puede generar para entender su implicación en los sistemas micro y macrosociales, son los aportes que se rescatarán de esta perspectiva estructural de análisis.

Además, se elige porque permite poner en tensión la individualidad del actor y el actuar conjunto de una colectividad. Algunas de las características que se encuentran en esta perspectiva estructural de la cohesión social se relacionan a los indicadores individuales de quienes crean las agrupaciones. Las dimensiones en la que los sitúan serían: 1) densidad de los lazos positivos de interacción en los que se establecen las relaciones de diadas, triadas o comunicación interpersonal de cara a cara y la densidad de las relaciones interpersonales como indicador grupal de la cohesión; y el otro sería el 2) patrón de lazos positivos de un grupo (Friedkin, 2004: 417).

Es esta segunda dimensión en la que se incurre a análisis de redes sociales, puesto que permite identificar las divisiones de los grupos y “[...] localizar subgrupos [...], describir la variación entre los individuos y su arraigo en las partes cohesionadas de un grupo dentro de la red social” (Ibíd, 2004: 417). Partiendo de estas reflexiones sobre la conformación estructural, el autor plantea que son las formas particulares en que se crea una red lo que le dan una cualidad de cohesión:

La cohesión social no requiere pequeñas redes, redes de alta densidad, o redes basadas en fuertes lazos interpersonales, como la amistad. Un grupo extenso, complejo y diferenciado, con miembros conectados directa o indirectamente (por intermediarios) o por lazos positivos (débiles o fuertes) interpersonales, puede estar cohesionado si la red social a la que pertenece tiene características estructurales en particular (Friedkin, 2004: 417).

El autor concluye esta idea señalando algunas de estas características de las estructuras en las que se crean redes y que pueden estar ligadas a las actitudes y comportamientos de afiliación,

así como a los lazos de relación entre los miembros de un grupo. Dichos lazos no tendrían por qué ser en sí positivos, ya que los grupos no necesariamente tienen que estar conformados por personas con un alto grado de relaciones interpersonales, ya que el reconocimiento, los castigos o el conflicto en sí coadyuvarían a entender cómo se conforma. Por último, el autor hace un apunte sobre los avances en la teoría de las redes sociales desde el entendido de la cohesión social, destacando la perspectiva de diferenciación e integración social de Durkheim y así, cobra relevancia el constructo de la solidaridad en la formación de actitudes y comportamientos en los grupos, ya sean pequeños o grandes.

En sus reflexiones finales, Friedkin propone que una conceptualización teórica sobre la cohesión social debe tomar en cuenta las condiciones grupales que son consecuencia de las acciones individuales. Por otra parte, y en relación con la generación de redes sociales, el autor plantea que: “[...] el desarrollo de una teoría de la cohesión social no debe ignorar los efectos sobre estructuras de red en desacuerdos interpersonales y la pérdida o adición de miembros” (Ibíd, 2004: 422).

Para este estudio en particular, se plantea que por las diversas características sociales y culturales de los colectivos, asociaciones y grupos que serán partícipes, no se podría considerar una perspectiva unidimensional para dar cuenta de un fenómeno de cohesión, puesto que las unidades de análisis principal son las relaciones que se generan en la interacción y se opta por una perspectiva social del fenómeno. Sin embargo, y dada la vasta literatura y aportes en relación con la conceptualización teórica de la cohesión, no se pueden dejar de lado los elementos que la teoría psicológica integra en los niveles macro-micro, así como las relaciones externas encausadas en estructuras y sistemas mayores de las que es parte un grupo determinado.

Es por eso que se integra, y como ya lo planteaba Friedkin (2004), la importancia de las redes sociales grupales y subgrupales para comprender los motivos, razones y factores que permiten que un grupo esté cohesionado a pesar de la calidad de su interacción; ya sea desde la relación que tienen los espacios autogestivos con los institutos del Estado hasta las formas en que los agentes conforman los proyectos; el acercamiento a diversos públicos de jóvenes, artistas y



públicos del arte; el desarrollo cultural en una localidad fronteriza; he incluso los aspectos más personales de quienes configuran los proyectos en corto, mediano y largo plazo.

Uno de estos son los ya explorados vínculos de solidaridad entre artistas, talleristas, asistentes y los gestores que permiten que las acciones consecuentes de los proyectos puedan ser completadas y seguir a pesar de las adversidad; por otro lado, las adscripciones identitarias y membresía a un espacio, en correspondencia a la veta profesional y la visión personal de los integrantes y los gestores, así como nuevas redes de colaboración surgidos en el seno de la participación de talleres y/o proyectos específicos, inciden en la construcción y en el mantenimiento de un proyecto de vida por el surgimiento de colaboraciones en potencia y de los espacios.

Estas redes pueden estar conformadas por líderes de agrupaciones, colaboradores asiduos o habituales, así como participantes, representantes de organismos públicos o privados, asociaciones del ámbito civil, organismos sin ánimo de lucro, colectivos, familia, amigos y personas que encuentren elementos de involucramiento a partir de los objetivos o los porqués que hacen que un grupo, un colectivo, asociación o espacio existan.

Las redes sociales de colaboración y la importancia de los sistemas de la acción colectiva serán los marcos estructurales del análisis, en el entendido de las interacciones que generan las personas que integran dichos grupos con respecto a su trabajo en la gestión de espacios independientes, y su posicionamiento en los campos del arte local.

Bajo esta discusión teórica, se integran los siguientes elementos para el análisis particular que interesa en esta tesis:

- 1) Se rescata la perspectiva multidimensional que sitúa el estudio del fenómeno de la cohesión social y grupal como más que un indicador de relación mediante los elementos de integración e interacción a un grupo, por la búsqueda de metas y una identificación a la conformación colectiva,
- 2) De igual forma, el marco estructural del análisis planteado anteriormente por los autores, adjunta al análisis las redes de colaboración internas, extendidas o externas y

será retomado en la medida en que las particularidades de una colectividad hagan uso de estas formas de socialización y trabajo,

- 3) Son recuperados los elementos de interacción observables bajo la dinámica de actitudes y comportamientos, entre los que se estipulan el sentido de pertenencia, membresía, identidad colectiva, desarrollo personal, conflicto y solidaridad, entendiendo que en algunas asociaciones colectivas estarán presentes en mayor o menor medida, ausentes, o se encuentren otros elementos que conformen la dimensión de la cohesión. Por último,
- 4) Dadas las amplias referencias hechas hacia la dimensión solidaria del actuar colectivo y que han sido reformuladas desde el aporte funcionalista de Durkheim para el uso de políticas públicas y el análisis social, se siguen las recomendaciones hechas por Paolo Natale y René Milan, y se recobra esta dimensión funcional del actuar solidario en la medida de las necesidades que persiguen los individuos, ya sean de valor o de fines y pertenencia, pero también como forma de permanencia organizativa y cómo dicha experiencia se integra en las dinámicas culturales y subjetivas de quienes forman parte de la colectividad.

Estas apreciaciones de la discusión no plantean crear un concepto sobre la cohesión a niveles grupales y sociales, sino presentar los elementos y procesos que la conforman o la pueden conformar. Atendiendo la disertación hecha desde la sociología clásica, así como el desarrollo conceptual de la literatura contemporánea, crear un concepto propio de cohesión sería establecer un tipo ideal de dicho fenómeno, pretensiones que quedan fuera de los aportes de esta tesis.

Siguiendo estas precisiones, se retomará su nexo con la organización social y colectiva de la actividad artística desde las vías independientes de la gestión, logrando integrar, en la medida que las dimensiones macrosociales lo justifique en la discusión, las aproximaciones funcionalistas que la política cultural retoma para la promoción y la animación cultural.

## 2.4 Síntesis del Capítulo

En este capítulo se pretendió establecer las directrices teóricas (y en ocasiones empíricas) del análisis de la cohesión social con respecto a casos de gestión cultural artística del sector independiente. La problemática de la acción colectiva en el arte se puso en discusión para encontrar su vínculo con los espacios de la sociedad civil dentro de los campos del arte, su cristalización en redes de colaboración local y ampliada y el espacio de diálogo e innovación con respecto a las propuestas del Estado en el quehacer artístico-cultural.

Asimismo, se amplió la definición de gestión cultural y su implicación en los campos del quehacer artístico a partir de la intervención de agentes que sitúan su relación de trabajo e intervención social desde trincheras independientes del tercer sector civil de organización.

Por último, se desarrolló la discusión teórico-metodológica que conlleva el análisis de la cohesión en las colectividades, destacando los aportes contemporáneos con respecto a la perspectiva estructural y multidimensional del fenómeno; asimismo, la conformación de procesos sociales como indicadores que permiten su análisis tanto a nivel macro como microsocioal.

## **APUNTE METODOLÓGICO**

Para llevar a cabo el análisis de esta tesis, se planteó como interés primigenio conocer las diferencias en la gestión de los espacios artísticos independientes, con respecto a las instituciones públicas de arte y cultura en la localidad de Mexicali, Baja California, México. Este interés surge en la investigadora, debido a la actividad dentro del ámbito del periodismo cultural que estaba desempeñando por el año 2013, bajo la observación de estas dos dinámicas de organización social con respecto a la cultural y sus alcances, en la localidad antes mencionada.

Posterior a la revisión de bibliografía especializada en teoría social, cultural y metodología cualitativa, se optó por tener como unidad de análisis las relaciones que se generan a la par de la participación activa de varios actores, en correspondencia a la actividad que realizan en los proyectos independientes de arte, así como las personas que forman parte de ellos. Esto dio a

la investigación un giro sociocultural, en donde nociones como: identidad, acción colectiva, integración y cohesión social, capital social, campo artístico, mundos del arte y redes de colaboración, así como las dimensiones macro y micro sociales del análisis sociocultural, cobraban cada vez más sentido.

De estas primeras precisiones, siguió la identificación de los “sujetos de estudio”, “informantes” o “informantes clave”, como la literatura especializada suele calificar. Fuera de estas definiciones, y conforme se fue desarrollando el acercamiento y trabajo de campo por parte de la investigadora, “colaboradores” fue una asepción que encuadraba más fielmente en la participación de las personas, en lo que respecta a la apertura hacia sus proyectos, experiencias de vida, trabajo artístico y conflictos sorteados en sus diversas actividades. Se optó por considerar la experiencia de dos tipos de colaboradores: 1) los gestores encargados de la organización, administración y gestión de proyectos dentro de las diversas disciplinas artística y 2) las personas que acuden a sus exhibiciones, talleres, pláticas, conciertos y eventos en general, y que crean un acercamiento y afiliación con los proyectos

Debido a la observación paulatina que la investigadora realizó, se llegó a la conclusión que las personas que colaborarían en esta investigación, desde su experiencia de participación fuera de la gestión *per se*, eran en su mayoría jóvenes, formados en las artes, artistas amateurs, o públicos recurrentes, con la posibilidad de ser especializados en los campos del arte. Es así como se definen los colaboradores de la segunda instancia de análisis, como jóvenes participantes de estos proyectos de gestión independiente. Para esto, se consideró a personas que hubiesen tenido un acercamiento significativo con los proyectos, por lo que se tomó en cuenta una permanencia temporal mínima de seis meses, dado que así podrían aportar mayores experiencias de relación entre las personas que conforman el proyecto, los artistas y ellos mismos.

La selección de los casos bajo los cuales se creó un vínculo de colaboración para la investigación, comenzó por una revisión de contenido periodístico en diarios locales, por la promoción de eventos y talleres artístico-culturales por redes sociales y por el conocimiento propio del campo artístico-cultural de Mexicali. Así pues, es una primera instancia se pensó en integrar proyectos que trabajaran exclusivamente a nivel comunitario, pero después de hacer

un mapeo de la dinámica de los gestores independientes de Mexicali, se integró la dimensión de los espacios autogestivos al análisis, y con esto, objetivos y formas de trabajo tan distintas, que no podía englobarse el análisis única y exclusivamente a un nivel comunitario. De igual forma, se consideró a los espacios que hubiesen tenido un impacto mínimo significativo con respecto a su trayectoria temporal en la comunidad mexicalense, así que se hizo una precisión de que estos hubiesen tenido un tiempo de actividad mínima de seis meses continuos.

A este punto, se planteó una selección de casos de estudio múltiple con una unidad principal de análisis (Yin, 1989, citado por Martínez, 2006), que de acuerdo con Gundermann (2008) se utilizarían con la finalidad de buscar, ya sea resultados similares o bien resultados contrastantes, pero con razones conocidas, determinadas a partir de un marco teórico:

[...] aspira a ser un método de descubrimiento y desarrollo de proposiciones empíricas de carácter más general que el caso mismo [...] en donde radica en el material descriptivo básico que un observador ha reunido mediante los recursos que ha tenido a su disposición respecto a un fenómeno particular o un conjunto de fenómenos. Esta información será la base de lo que considera el valor principal de un estudio de casos: materiales seleccionados desde los cuales pueden ser inferidos contenidos teóricos (Gunderman, 2008: 259-273).

Dentro de las tipologías de estudios de caso, situamos éste en el de *situaciones sociales*, por ser “una disposición de eventos que el analista es capaz de conectar entre sí y que tienen lugar en un espacio relativamente breve” (Gluckman 1961, citado por Gundermann, 2008: 260-61).

El primer acercamiento formal fue con el proyecto Mexicali Rose - Centro de Arte/Medios, con el artista visual Marco Vera. Este espacio es reconocido dentro de la comunidad artística de Mexicali como un paradigma exitoso de la gestión independiente. A pesar que el contacto fue fructuoso, en ese entonces el espacio estaba pasando por un momento de reestructuración y conformación de un comité de asociación civil, que llevaba a cuevas conflictos internos. Por tal, la realización de presentaciones, exhibiciones y talleres se limitó, lo cual implicó que el análisis fuese enfocado a la actividad realizada en sus años de mayor auge, y a la experiencia de artistas, colaboradores y jóvenes que fueron parte del proyecto en sus inicios. A manera de calendarización, el primer acercamiento formal se dio en diciembre de 2014 hasta febrero de 2015, para tiempo después continuar el contacto personal con los colaboradores del proyecto, desde agosto de 2015 hasta febrero de 2016.

De este primer contacto, surgen las recomendaciones por parte de Marco Vera sobre otros espacios donde podría realizarse un acercamiento para la colaboración de esta tesis. Es entonces que la muestra comienza a conformarse a partir de una dinámica en cadena o por redes (bola de nieve) en la que “se identifican participantes clave y se agregan a la muestra, se les pregunta si conocen a otras personas que puedan proporcionar datos más amplios, y una vez contactados, los incluimos también” (Sampieri, Fernández y Pilar, 2010: 398). Por consiguiente, en mayo de 2015 se llegó con los artistas plásticos Mario V. Romero y Edna Ávalos, gestores del espacio Escritorio de Procesos - Plataforma de creación, diálogo y promoción del arte actual. Con escasos seis meses de inauguración, Escritorio de Procesos había tornado su actividad prolifera, y ya había contado con colaboraciones a nivel nacional e internacional. Gracias a la apertura y acercamiento que se tuvo con los gestores del espacio, fue posible asistir a un aproximado de diez exhibiciones, dos talleres gratuitos sobre desarrollo de proyectos creativos, y otros eventos relacionados con la dinámica del espacio, así como tener un diálogo con los jóvenes artistas, participantes y colaboradores del lugar. Esta colaboración entre la investigadora, los participantes y gestores del proyecto, se extendió desde mayo de 2015 hasta abril de 2016.

De igual forma, la dinámica de bola de nieve que se creó gracias a las recomendaciones iniciales, permitió un acercamiento con el proyecto Espacio Cultural Artmósferas, liderado por la artista plástica Selene Nevarez. A partir del primer contacto con el espacio en junio de 2015, se decidió formar parte de los talleres de literatura terapéutica que impartían en el mes de agosto del mismo año, y conocer así a sus participantes y la dinámica de trabajo que realizaban. De esta integración, se pudo generar un contacto externo con dos de los jóvenes más involucrados dentro del proyecto, que de igual forma, participaron posteriormente en las entrevistas individuales. Asimismo, se tuvo la oportunidad de acudir a un aproximado de seis eventos programados en Artmósferas, entre festivales, exhibiciones de obra, obra temática y conciertos con bandas juveniles. Para los fines del análisis aquí presente, se estableció una colaboración desde junio de 2015 hasta marzo de 2016.

La temporalidad del análisis, se estableció a partir de las gestiones realizadas desde el año 2010 hasta diciembre de 2015, sin embargo, como la exploración de campo dio cuenta en los relatos

de los gestores, fue necesario integrar el sentido de génesis de cada uno de los proyectos, cuyas referencias se remiten, en algunos casos, antes del año 2010, por lo que es necesario hacer esta precisión empírica.

Siguiendo con la línea de análisis, el acercamiento al trabajo en conjunto que se realizaba en los espacios, fue parte de la metodología de observación etnográfica en la modalidad de *observación etnográfica de participación moderada*. Entendemos la observación participante como la realización de dos actividades:

“[...] observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población [...] La "participación" pone el énfasis en la experiencia vivida por el investigador apuntando su objetivo a "estar adentro" de la sociedad estudiada (Guber, 2001: 22).

Bajo la modalidad de participación moderada, se entiende que “las actividades son observadas en el escenario con casi completa participación en ellas” (Kawulich, 2005). Es por eso que la integración en talleres, exhibiciones y eventos fue tomada en esta técnica, dado que la investigadora se mantiene como un actor externo a la dinámica general de los espacios.

Un señalamiento que es importante hacer, es que los primeros contactos con el 90% de los participantes de esta investigación, se generaron a partir de la red social Facebook, debido a que la investigadora se encontraba físicamente en la ciudad de Tijuana, Baja California, México. La apertura de quienes integran el campo del arte independiente en Mexicali fue tal, que nunca se presentó una negativa para ser parte de este proyecto, a pesar de que la mediación de las redes virtuales entorpece o puede entorpecer la interacción entre las personas; por el contrario, potenció la posibilidad de colaboración. Esta precisión se extiende tanto a gestores, jóvenes participantes, talleristas, artistas y colaboradores.

De acuerdo a las aseveraciones teóricas presentadas anteriormente, se desarrolló un aparato de entrevista semiestructurada, en ocasión de las particularidades del entrevistado (gestores, jóvenes integrantes, artistas, colaboradores). De igual forma, se hizo una revisión constante de

los sitios web y redes sociales de cada espacio, así como una revisión periodística de sus menciones en medios.

La elección de la entrevista semiestructurada a profundidad, se eligió como técnica primordial para recabar información sobre las dinámicas de relación de los participantes, debido a que estas:

[...] permiten reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Taylor y Bogdan, 1987: 101).

La selección de las preguntas, se hizo a partir de los ejes teóricos mayores, así como las dimensiones e indicadores creadores en una operacionalización previa, a partir de la conformación de un marco teórico-conceptual expuesto anteriormente, del que se destacan los procesos de cohesión social y grupal que se conforman en la interacción mediada por proyectos del orden artístico, en colectividades bajo una administración y gestión de proyectos independientes. Así también, se hizo uso de la *entrevista conversacional*, que en una primera instancia permite crear el *rapport* necesario para poder generar entrevistas más prolongadas, mediadas por preguntas preestablecidas, fuera de un diálogo coloquial (Valles, 2007: 37).

Bajo la misma premisa cualitativa, la entrevista permite modificar y ampliar las preguntas formuladas, en correspondencia a los entrevistados, lo que la hace un instrumento adecuado para informantes, más o menos especializados. Además, permite explorar unidades de análisis diversas a partir de historias, relatos, testimonios y biografías de vida. Para los alcances de este estudio, se planteó un análisis a partir de la *reconstrucción testimonial*, por medio de los relatos de vida de los colaboradores.

Ya que, como se ha comentado sobre los aspectos teóricos del estudio, es relevante tomar en cuenta la conformación colectiva de los actores dentro de los campos del arte, se incluyó como ejemplo de análisis la metodología seguida en *El Color de las Sombras* de José Manuel Valenzuela Arce (1998) sobre la acción en las colectividades chicanas. Para llevar a cabo su análisis, el autor crea el concepto de *reconstrucción testimonial*, en el que:



[...] no se busca centrar la atención en la vida de la persona, sino que busca el registro de un evento, suceso o experiencia colectiva, para lo cual no sólo se utilizan los relatos, sino también la reconstrucción contextual a través de información bibliográfica, hemeográfica, videográfica, fotográfica, de archivos, etcétera. La reconstrucción testimonial permite, además captar las diferentes perspectivas que se articulan en la acción y que confluyen en un suceso; también permite interpretar la experiencia colectiva en una dimensión que incluye y rebasa el contexto de la acción, en la medida en que los actores son portadores de intereses y adscripciones sociales amplias (Valenzuela, 1998: 336).

Dentro de esta forma de análisis, se hace factible integrar todas las fuentes de información secundarias, necesarias para la conformación y triangulación de la información dada por los colaboradores. Para este estudio se especifican como: 1) Revisión documental de bibliografía especializada, 2) informantes clave: gestores y participantes de los proyectos antes citados, 3) información de soportes de comunicación: redes sociales, blogs, radios on-line, así como en medios tradicionales: revistas impresas y diarios de circulación local, nacional y regional, 4) información de archivo: documentación oficial proporcionada por parte de los centros de arte o por organismos estatales e 5) informantes secundarios.

Por último, el análisis de la información, se registró por medio de la transcripción de doce entrevistas, codificadas bajo cuatro familias de códigos: 1) Actividad colectiva y redes de colaboración, 2) Relación e interacción grupal, 3) Medios, difusión y creación de públicos e 4) Instituciones públicas y financiamiento. La codificación se llevó a cabo, bajo una estructuración teórica previa, sobre los conceptos de gestión cultural independiente, cohesión social y grupal y acción colectiva. Asimismo, respondiendo a las aseveraciones de Strauss & Corbin (2002) a pesar de tener una referencia teórica previa, se dio flexibilidad para el análisis de las entrevistas, para crear una codificación que permita abonar más a los conceptos ya preestablecidos en la teoría, de acuerdo a las especificidades del campo. Para la sistematización de las entrevistas, se hizo uso del programa de procesamiento de datos hermenéuticos Atlas.Ti, que responde a las lógicas de la codificación abierta.

## **CAPÍTULO III. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y SUS PROCESOS DE COHESIÓN GRUPAL Y SOCIAL: DESDE LA GÉNESIS DEL IMPULSO COLECTIVO HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE LAS ARTES EN EL DESIERTO CULTURAL MEXICALENSE**

### 3.1 Aspectos generales

El desarrollo de este capítulo trata de conjuntar las propuestas teóricas sobre la acción colectiva, la cohesión social, grupal y el desarrollo multidimensional de éste fenómeno, así como la conformación de públicos dentro de los campos del arte en Mexicali.

Se toma como referente el relato de gestores, artistas, talleristas, jóvenes participantes y colaboradores que han sido parte de tres proyectos de quehacer artístico-cultural independiente en Mexicali: Escritorio de Procesos, Espacio Cultural Artmósferas y Mexicali Rose. De estas experiencias se rescata la génesis y posterior creación de proyectos de la sociedad civil encausados en un contexto sociohistórico, político y cultural en ocasiones restringido. Además, su irrupción en el campo artístico responde a un imaginario distinto sobre la identidad cultural en la localidad mexicalense, donde los artistas, gestores, colaboradores y jóvenes participantes hacen frente al añejo estigma del “desierto cultural” que pesa en la zona norte de México.

Se analizan elementos señalados en el apartado teórico sobre la acción colectiva y cómo es que se encausa hacia la cohesión social y grupal, esto mediante actitudes y comportamientos vistos en las dinámicas grupales de estos tres espacios: las acciones y sentidos de solidaridad, la persecución de metas y objetivos que repercuten en una membresía, el arraigo y sentido de pertenencia a los proyectos del quehacer cultural, así como la estructuración de identidades colectivas mediadas por la pertenencia y la resolución de conflictos.

Por último, se hace presente el aspecto operativo del consumo cultural para la generación de públicos, así como la difusión y creación de una comunidad artística recurrente por medio de la interacción virtual. Asimismo, a lo largo de texto se plantea la relación de las instituciones públicas de arte y cultura en correspondencia a los apoyos materiales y financieros para proyectos independientes de la sociedad civil.

### 3.2 El impulso colectivo: génesis de los espacios independientes de arte y cultura en Mexicali

Hablar de la acción colectiva en el trabajo artístico trae al análisis elementos tan importantes como: el discurso estético, la innovación de los artistas, las convenciones de los profesionales inmersos en el campo, formas de financiamiento, la legitimación social, el surgimiento de *outsiders* o artistas emergentes, las relaciones con las instituciones del Estado y el nacimiento de proyectos desde los frentes de la sociedad civil organizada (Popper, 1989; Becker, 2008; Bourdieu, 1995; Martinell, 1999, 2000, 2001). Estos fenómenos se han visto presentes en la localidad de Mexicali, sobre todo por el interés de artistas emergentes de gestionar espacios culturales para la organización, promoción y difusión del arte con temáticas y objetivos alternos a los institutos públicos y de la administración privada.

La localidad ha visto este “impulso colectivo”<sup>5</sup> fortificado desde inicios del siglo XXI. Como ya se mencionó en el apartado contextual, la profesionalización de las artes en las instituciones públicas, así como la irrupción de las tecnologías de comunicación virtuales, ha permitido la movilización de actores, agentes culturales y la socialización de propuestas e intervenciones artísticas a un público cuantitativamente mayor.

En la dinámica del quehacer artístico-cultural de la ciudad, el primer tipo de organización independiente surgió por medio de exhibiciones de artes plásticas y conciertos organizados en “casitas” de diversas colonias de Mexicali, de acuerdo a las experiencias relatadas por actores presentes en la localidad en esos años (Vera, Marco, Entrevista, 2015; Ortega, Israel, Entrevista, 2015; Cardoza, Juan José, Entrevista, 2016; Hernández, Luis, Entrevista, 2016).

---

<sup>5</sup> Término que acuña Aurelio Meza (2012) en “La Frontera Silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego” como alusión a los ideales que permiten se inicie un proyecto de arte y cultura, donde confluyen dos o más personas en su organización. “El colectivo visibiliza a los integrantes, sirve como mediación y rasgo de identificación en el campo; el resto del trabajo, como se ha dicho antes, lo tienen que hacer sus obras mismas, los planteamientos estéticos que propongan y el interés que puedan generar (Meza, 2012: 33-34).

Sin embargo, la falta de objetivos concretos y metas a largo plazo repercutiría en la poca continuidad y nulo reconocimiento de los públicos.

La Casa de la Tía Tina *a.k.a.* La Tía Tina, fue el primer espacio artístico-casa independiente que tuvo un reconocimiento de los jóvenes artistas mexicalenses y de los públicos. Buscaban “[...] crear un espacio de constante tráfico, experimentación y encuentro para los nuevos artistas de la región [...]”<sup>6</sup>. Para los artistas, gestores y jóvenes participantes de esta investigación, ha existido un sentido de génesis a partir del proyecto de La Casa de la Tía Tina como el primero de su tipo en el escenario contemporáneo del arte local.

Retomando esta precisión, la artista e investigadora mexicalense Paulina Sánchez (2013) rescata el acercamiento generacional de los artistas, públicos y gestores culturales con La Tía Tina. La autora sugiere que espacios como estos inciden en una forma distinta de entender la gestión del arte:

La Tía Tina fue la primera sede alternativa e incluso un tanto *underground* que rompía de manera notable los parámetros solemnes de las instituciones formales, lo que marcaría un hito en términos del arte de la localidad ya que impregnaba a la creación y práctica artística la libertad que institucionalmente muchas veces se censura o escinde (Sánchez, 2013: 26).

Por lo tanto, el impulso colectivo y la creación de espacios tienen un punto de *génesis* en elementos de adquisición tanto física como simbólica. Retomando el análisis de Becker (2008), para que el fin último de la intención artística se desarrolle debe de contarse con un espacio físico adecuado, un discurso convencional o innovador y la colaboración de actores, agentes, públicos, amigos y familia tanto dentro como fuera de los mundos del arte.

La *génesis del impulso colectivo* se expresa en diversos momentos de acuerdo a cada espacio y su forma gestión. Invariablemente se encuentra que en la génesis de cada proyecto que formó parte de esta investigación existe: 1) experiencia previa a la gestión, 2) espacio de identificación física, 3) propuesta y afiliación ideológica, 4) evolución y cambio de objetivos y 5) redes de colaboración ampliadas.

---

<sup>6</sup> Karina Villalobos (2012), este texto, aparece en la siguiente liga a la web de La Casa de la Tía Tina: [http://lacasadelatitina.blogspot.mx/2005\\_01\\_01\\_archive.html](http://lacasadelatitina.blogspot.mx/2005_01_01_archive.html)



Figura 1 Elementos de la Génesis del Impulso Colectivo

De acuerdo al punto 1, 4 y 5, Meza (2012) establece que la organización de colectivos artísticos pasa por etapas de un mayor o menor involucramiento cualitativo y cuantitativo de personas, tiempo y recursos, los cuales corresponden a los objetivos y metas iniciales planteadas para la conformación colectiva. De acuerdo al autor, esta dinámica suele iniciarse como un *proyecto individual de colaboración* en donde “[...] el mecanismo de participación colectiva entre artistas/mediadores se pone en marcha por iniciativa de una sola persona” (Meza, 2012: 36). A partir de esto, surgen o pueden surgir proyectos en *colectivos abiertos* en donde “[...] existe un cierto número de integrantes temporales y sólo un sujeto nodal, con frecuencia el promotor de las acciones colectivas” (Ibíd.).

Con respecto a la propuesta y afiliación ideológica, el movimiento de jóvenes artistas, gestores y públicos del arte en la localidad necesitaba otros espacios y proyectos de identificación además de los institucionales. Pierre Bourdieu (1995) expande este análisis en pos de entender la irrupción de los artistas emergentes en un campo de poder ya establecido:

[...] la iniciativa del cambio pertenece casi por definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca (“hacerse un nombre”), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas, con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar por su “oscuridad” y su “gratuidad” (Bourdieu, 1995: 355).

Siguiendo estas reflexiones, la irrupción de La Tía Tina en el espectro artístico-cultural de la localidad dio paso a que jóvenes que colaboraban o asistían a dicho espacio formaran sus propios proyectos colectivamente. Uno de estos es Mexicali Rose, considerado por la comunidad artística como el espacio paradigmático de la capital bajacaliforniana por haber logrado dar a conocer exhibiciones de la plástica mexicalense contemporánea en Estados Unidos y Alemania.

De acuerdo a las experiencias relatadas por algunos de los colaboradores del espacio, la relación de Mexicali Rose con La Tía Tina existió como parte de una amistad entre sus gestores. Juan José Cardoza, artista plástico, tallerista y colaborador de Mexicali Rose, hace referencia a esto:

Marco Vera echó a andar Mexicali Rose, pero no quiere decir que empezamos de cero. Marco Vera y yo colaboramos y le echamos la mano a los últimos tiempos de La Tía Tina [...] Ahí coordinamos unos primeros eventos cuyas entradas iban destinadas para echar a andar el proyecto de Mexicali Rose (Cardoza, Juan José, Entrevista, 2016).

La Tía Tina formó parte de la génesis de Mexicali Rose al ser un punto de apoyo para el financiamiento de la primera etapa, sobre todo para la adquisición del espacio físico. Por otra parte, hubo una movilización de recursos simbólicos entre los asistentes de La Tía Tina al acoger a Mexicali Rose paulatinamente y legitimar así el proyecto a nivel local.

Siguiendo esta dinámica, la primera década del siglo XXI representó el auge de los espacios emergentes en localidad. Marco Vera, líder y gestor de Mexicali Rose, sitúa los años de 2008-2011 de gran éxito para los proyectos-espacio independientes:

Hubo como diecinueve, los contamos una vez. Ese año que estaba el boom, era por ejemplo: La Tía Tina, Mexicali Rose, Hostal, Nana Chela, en el Valle estaba El Arca, El Pasaje del Arte [...] Rizoma, Ojos Fronterizos, hubo varios otros, Sin Título, en el Infonavit Cucapah, Street Art, Departamento 4, había más, esos son doce ya que te dije, había unos que duraron como una expo, y el Yaqui Cinema Bar también (Vera, Marco, Entrevista, 2015).

De igual manera, este auge correspondió con la administración del Instituto de Cultura de Baja California por los años de 2008-2011 que contó con apoyos económicos a espacios culturales independientes. Este recurso daba respuesta a las líneas de acción de la estrategia estipulada en el Plan Municipal de Desarrollo 2008-2010 sobre Política Social para jóvenes:

#### 1.2.4 Espacios de expresión juvenil.

Fomentar espacios de expresión juvenil para atender los diversos intereses artísticos y de recreación mediante el programa de “Espacio alterno”.

#### 1.2.5 Formación e iniciación a las Artes.

Promover la ocupación del tiempo libre a través de la formación e iniciación artística, así como la apreciación de las artes, fomentando la identificación y difusión de los valores locales que refuercen la identidad mexicalense (COPLADEMM, 2008: 34).

En los años siguientes, el Plan Municipal de Desarrollo 2014-2016 continuó estipulando una línea de acción similar, aunque ausente en objetivos para los espacios juveniles alternos o emergentes (COPLADEMM, 2014).

Entre los años 2014-2016, pocos de los espacios antes citados sobrevivieron, otros nuevos surgieron y con el paso del tiempo cambiaron la dinámica en que se presentaban a los públicos. Este déficit debe considerar tanto factores administrativos como personales de aquellos quienes encabezan estos proyectos, de sus colaboradores cercanos y del cumplimiento de sus objetivos. Por otro lado, algunos de estos espacios fueron creados como forma de aprendizaje y experimentación por parte de artistas jóvenes, y cuando sus proyectos profesionales y de vida se dirigieron en otras direcciones dichos espacios dejaron de existir o mutaron su forma de trabajo. Asimismo, la retribución adquirida en becas y de los servicios con recuperación económica es otro factor que sigue influyendo ampliamente para su permanencia.

Para amplificar estas ideas y analizarlas bajo una perspectiva de acción y colectividad, el análisis se centrará en las dinámicas sociales de los tres proyectos artístico-culturales citados

al inicio de este capítulo. Posteriormente, se ahondará en las relaciones personales y de colaboración que se han generado en torno a los proyectos, y de acuerdo con lo planteado sobre la teoría de la acción colectiva, cómo esto ha incidido en momentos de solidaridad activa, pertenencia y membresía.

### 3.2.1 Proyección social de la actividad colectiva: la conformación y objetivos de tres espacios artísticos en Mexicali

#### ***Mexicali Rose - Centro de Arte/Medios***

***Líder: Marco Vera***

***Actividad: 2007-actualidad***

Mexicali Rose Centro de Arte/Medios, es una organización comunitaria con la misión de proporcionar acceso gratuito a medios artísticos para la juventud de Mexicali, Baja California. El espacio ha pasado por una evolución de objetivos, proyectos y formas de gestión, empezando con la integración social de jóvenes de la Colonia Pueblo Nuevo hasta la legitimación de la comunidad de artistas emergentes de la localidad. En la actualidad, el trabajo en Mexicali Rose se compagina entre Los Ángeles, California y Mexicali con la impartición de talleres de diversas disciplinas artísticas, dejando pausada la actividad como galería. Cabe destacar que el espacio está localizado físicamente en una de las zonas con mayor incidencia de delincuencia de la ciudad, así como la colonia más antigua de la localidad.



Fotografía 3. 1 Casa de Mexicali Rose – Foto: Marco Vera



Este proyecto surgió gracias a la participación de Vera en *Eco Park Film Center*, un espacio situado en Los Ángeles donde se imparten talleres gratuitos de producción audiovisual a la comunidad. El reconocimiento a una escala internacional se consolidó a partir de la colaboración con el colectivo de artistas californianos *Tiny Creatures*, que escogió a Mexicali Rose como la galería cuna de su última exhibición. De esta interacción surgen colaboraciones con la reconocida artista, periodista cultural y escritora Chris Kraus, quien acogería la propuesta de Mexicali Rose haciéndola parte de colaboraciones en libros, proyectos y exhibiciones.

En la historia del espacio se han impartido talleres relacionados principalmente con los medios audiovisuales, creación de documental, escritura creativa, mural urbano, cerámica, *fanzine*, artes plásticas e intervención del espacio público. Igualmente, incursionaron con la creación de una pequeña biblioteca y en la proyección de películas mediante el cine club “Las Palmitas” para los habitantes de la colonia que los acoge. Los maestros han sido artistas de la localidad, de la región y, secundariamente, artistas provenientes de los Estados Unidos. Una de las exposiciones que más marcó la trayectoria de Mexicali Rose fue *Local Radicalism: Art, Video and Culture from Pueblo Nuevo’s Mexicali Rose*, presentada en la galería *Artist Space*, de Nueva York, en donde se expusieron una serie de video documentales creados por la primera generación de jóvenes que integraron los talleres de Mexicali Rose (Kraus, 2012). Además, han participado en la exhibición internacional de galerías *Art Berlin Contemporary* y en la galería *Kunstverein München* de Munich, ambas en Alemania. Como instructores han sido invitados por medio del consulado mexicano a la *Corcoran School of Art and Design*, donde se formó una colaboración para exhibir la obra de artistas bajacalifornianos bajo la exposición *Secondary Inspection*.

En los últimos tres meses del año 2015, el espacio retomó sus raíces comunitarias y se llevaron a cabo talleres artísticos para la comunidad de Pueblo Nuevo, dejando aparte la actividad formal de galería y centrándose de nuevo en la apropiación simbólica del proyecto por parte de las juventudes. Desde el mes de abril de 2016 se realizó la primera etapa de los talleres: “Visión del Norte”, un proyecto para generar discursos fotográficos sobre la diversas ciudades de la frontera norte de México, iniciando sus actividades en Mexicali.



Fotografía 3. 2 Símbolo de la estación - Foto: Archivo

Por otro lado, Mexicali Rose es considerado por muchos de los entrevistados como el espacio paradigmático de Mexicali, ya que ha logrado extrapolar su trabajo a galerías en Alemania y Estados Unidos, además de tener una larga lista de espera para los artistas de la localidad que desearan exponer, así como la calidad de la museografía y el proyecto conjunto de Radio. Con respecto al deseo de conformarse oficialmente como Asociación Civil, esto presentó un reto y una oportunidad para adquirir recursos Estatales y municipales; sin embargo, los conflictos para organizar un equipo de personas que pudieran fungir como comité incidieron en que, actualmente, el espacio se remita a realizar un número limitado de proyectos y talleres a lo largo del año con una organización colectiva limitada.

**Proyectos conjuntos:** Radio On-Line “Radio Pájaro Hombre”

***Escritorio de Procesos – Plataforma de creación, diálogo y promoción del arte actual***  
***Líderes: Edna Ávalos y Mario V. Romero***  
***Actividad: 2012-actualidad***

Este proyecto es liderado por los artistas plásticos Edna Ávalos y Mario V. Romero, egresados de la Facultad de Artes de la UABC, quienes centran su trabajo en la creación de exposiciones de la plástica contemporánea con artistas de la localidad, de México y del extranjero.

Bajo la premisa del uso del espacio para realizar la intervención, su dinámica se da en relación con los artistas en la casa del Escritorio, una construcción en obra negra propiedad de la familia de Mario V. Romero. Los artistas trabajan *in situ*, siendo el espacio quien dicta la dinámica de creación bajo la esencia de habitarlo y no invadirlo.



Fotografía 3. 3 Casa de Escritorio de Procesos – Foto: Escritorio de Procesos

Su gestión se dio a partir del año 2012 cuando eran partícipes de un colectivo estudiantil de arte contemporáneo llamado La Salvia. En su trabajo conjunto fueron capaces de generar una idea mucho más sólida sobre lo que significa planear, administrar, crear un espacio-galería y generar vínculos con artistas.

Parte de esta experiencia deviene de dos estancias artísticas que realizaron en Argentina en la galería La Paternal Espacio Proyecto de Buenos Aires y en Brasil en el *Museu da Mutuca*, Altamira, Minas Geiras.

Si bien la idea se gestó desde el 2012, Escritorio lleva un año y medio de operaciones. En ese periodo han hospedado a “cuarenta y cinco artistas, y más de treinta y ocho eventos”. En la actualidad piensan reenfocar el proyecto para llevar procesos vivenciales con los artistas a zonas naturales de Baja California, pero seguir utilizando la casa de Escritorio para eventos, exhibiciones y como centro de operaciones.<sup>7</sup>

Han sido anfitriones de la muestra internacional de videoclip “Aullido”, del proyecto “Junta de Mejoras” muestra internacional de *fanzine*, así como la creación de lazos entre alumnos de la Facultad de Artes de la UABC a través de clínicas de reflexión y creación de arte contemporáneo.

Por otro lado, han incursionado en la profesionalización de la labora artística, al impartir en colaboración con el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Mexicali una serie de talleres sobre gestión cultural, estrategias creativas de difusión, planeación de proyectos creativos, entre otros.

Santuario, como proyecto conjunto de Mario V. Romero, hace uso de una habitación de su casa para invitar a artistas cercanos a experimentar procesos creativos, a partir de habitar el espacio.

**Proyectos conjuntos:** Santuario – Museo de Arte.

***Espacio Cultural Artmósferas***  
***Actividad: 2010-Actualidad***  
***Líder: Selene Nevarez Estrada***

Espacio Cultural Artmósferas es un proyecto que nace en el año 2010 a cargo de la artista plástica Selene Nevarez Estrada. Al igual que los dos proyectos antes mencionados, el espacio físico fue proporcionado por parte de la familia para tener un centro de operaciones propio.

---

<sup>7</sup> Esta es una puntualización que los artistas hacen en su sitio web de Facebook: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1644154112502457&set=a.1474689069448963.1073741829.100007236528827&type=3&theater>

Está ubicado en la zona centro de la ciudad en un callejón comercial situado al lado de los tres poderes del Estado.

El interés y la inquietud de esta artista por crear un espacio de arte alternativo surgieron por la negativa de las autoridades universitarias para exponer sus obras en la galería de la UABC debido a su juventud. Al igual que los gestores anteriores, la idea sobre cómo organizar su trabajo independiente surgió de un viaje escolar a otro país, al asistir a la bienal plástica efectuada en Cuba. A partir de ello buscó un espacio para dar oportunidad a los artistas jóvenes que quisieran dar a conocer su trabajo de forma gratuita.

Los objetivos de Espacio Artmósferas están encaminados a la animación sociocultural por medio de la participación activa de artistas y públicos recurrentes en exhibiciones, talleres, presentaciones y conciertos. La inclinación se da, además, en un sentido pedagógico porque tanto Selene como los colaboradores más cercanos del espacio son formados en las aulas universitarias o por convicción propia como maestros y educólogos. Asimismo, busca una activación del espacio como forma de territorio significativo al tratar de acercar a los públicos a una zona de la ciudad poco vinculado con el quehacer artístico-cultural.



Fotografía 3. 4 Entrada Espacio Artmósferas – Foto: Alejandra C.



Fotografía 3. 5 Entrada Pasaje Centro - Foto: E. Artmósferas

En la actualidad imparten talleres de artes plásticas y creación literaria, pero está abierto a las propuestas de los artistas locales para ofrecer otro tipo de talleres. Con respecto a sus eventos, la organización está conformada por exhibiciones en festivales, bazares y conciertos de la entidad bajacaliforniana. La dinámica de organización y exhibición varía de eventos y festivales mayores a presentaciones concretas, siendo los meses de agosto y noviembre cuando hay una más confluencia de artistas, debido al Festival de Aniversario Artmósferas y al Calavera Fest respectivamente. Como función de apoyo para la comunidad de Mexicali, el espacio pide una recuperación simbólica por la asistencia a los eventos, por medio de latas y comida no percedera para el Comedor Comunitario Pro Migrantes.

**Participación en proyectos:** Comedor Comunitario Pro Migrante.

La génesis de los tres proyectos apunta a que la apropiación de un espacio físico y simbólico de identificación es uno de los primeros obstáculos que deben sortearse para consolidarse ante los públicos. Las experiencias rescatadas dan hincapié a que el capital social familiar ha jugado un papel determinante, siendo tíos y padres los primeros en apoyar donando o rentando casas y espacios. Con respecto a esto, Bourdieu (2000) reflexiona que es necesario para los actores contar con grupos cercanos pertenecientes o no a una actividad colectiva específica desde una noción de capital social. Por su parte, Becker (2008) abona a la teoría del capital social en los frentes del quehacer artístico-cultural al hacer determinante el compromiso y apoyo de otros grupos fuera de los mundos del arte para que la actividad llegue a un fin.

Puntualizando el análisis expuesto por Alberto Melucci sobre la dinámica de la acción colectiva (1996), es necesario que existan formas de apropiación simbólicas y afectivas para que dicha acción se genere. En ese caso, la apropiación de un espacio físico pasa por la voluntad solidaria y la agregación de grupos externos a los campos del arte, que entienden y alientan las motivaciones personales de los gestores. En ese sentido, la respuesta solidaria y positiva de los individuos integrantes de otros sistemas, fuera del artístico-cultural, conlleva a una mayor valoración y legitimación del trabajo autogestivo.

Otro escenario fundamental para la génesis, está relacionado con las experiencias previas de gestión o de involucramiento con otros proyectos del orden autogestivo. Para Marco Vera, Selene Nevarez, así como Mario V. Romero y Edna Ávalos, la convivencia en otros proyectos de galería, de administración y organización colectiva potencializó sus motivaciones.

Para la creación de Espacios Cultural Artmósferas, Nevarez nara la experiencia conocida en otros espacios y conformaciones colectivas internacionales y dentro de México:

Con el tiempo ya pude viajar a otros lugares como La Paz, Zacatecas, Guanajuato, el D.F., y conocí también sus centros históricos, pues miraba como la gente se adueñaba de esos espacios, ellos mismos se organizaban de manera colectiva y organizaban eventos culturales por las tardes, no eran cosas patrocinadas por el gobierno o por alguna instancia cultural, era la misma gente, y eran los colectivos los que organizaban todo eso [...] Ya después se abrió el PROAC allá en Tijuana, era como un pasaje dedicado a artistas y diseñadores, en un principio, ahorita ya es más comercial. Pues miré que no era imposible hacerlo aquí en Mexicali, tener una réplica de lo que se está haciendo en los centros históricos del sur del país (Nevarez, Selene, Entrevista, 2015).

Por su parte, Vera se sitúa tanto en la experiencia vivida en *Eco Park Film Center* como en proyectos de organización civil de otros frentes. El impacto vivencial fue tan fuerte que influyó en la creación de su propio proyecto comunitario:

[...] estaba en la uni, y salió una beca para poder realizar un documental con una comunidad indígena en Guatemala [...] que era totalmente, pero totalmente, autogestiva. Ahí me cambió el disco duro *machin*, [...] Yo andaba involucrado en pedos más punks, que hacer nuestros fancines, tocadas, por decirlo así, jamás decíamos un evento cultural, pero era lo que estábamos creando como subcultura. Y yo vi a estas señoras, eran puras mujeres las encargadas, mujeres indígenas, era lo más punk que había visto en mi puta vida [...] regrese y dije: “no mames, si unas personas que en realidad son de bajos recurso pueden hacer y organizarse de esa manera, podemos hacer cosas chilas” (Vera, Marco, Entrevista, 2015).

De igual forma, para Ávalos y V. Romero, el haber sido parte de dos residencias artísticas en el extranjero les dio la posibilidad de experimentar con acercamientos a espacios nacionales e internacionales, iniciando su impulso con la formación colectiva estudiantil La Salvia. En una primera instancia, les permitió traer como residencia artística a los artistas Emilia del Valle y Santiago Doljanin, quienes también colaboran en La Paternal Espacio Proyecto. Continúan con esta dinámica hasta la actualidad, haciendo colaboraciones con espacios y artistas cercanos a la región, en Tijuana y Ensenada (V. Romero y Ávalos, Edna, Entrevista, 2015; Haro, 2015):

Edna: fue un proceso largo, fueron dos años, en lo que estuvimos también preguntándonos, a la vez como que restaurábamos el lugar, nosotros mismos nos planteábamos a ver ¿qué vamos a hacer con este lugar?, ¿qué dinámicas vamos a tener? Sí tuvimos bastantito tiempo para ir masticando lo que queríamos proyectar, y aún así creo que todavía seguimos pensando y replanteándonos las preguntas porque creo que Escritorio de Procesos ha tenido diferentes etapas a pesar de su corto tiempo, sí ha habido como una transición, y ha habido como una comunicación diferente de lo que era al principio hasta ahora, sí ha habido como un desarrollo y un desenvolvimiento.

Mario: el tiempo va jugando parte importante, en términos de las audiencias. Obviamente la primera exhibición vino cierto tipo de público, que a lo mejor sigue asistiendo pero que es muy distinto al que ahora viene, a lo mejor al principio venía como más familia [...] era como muy familiar, incluso hasta los vecinos, bueno todavía los vecinos vienen. Llegaron los vecinos con sus hijos, entonces también pienso que ahorita, el tiempo ha hecho también que el espacio tenga cierto eco, y no sólo en la ciudad, que eso también nos parece interesante, es algo que también hemos tratado de construir, de tener una proyección no solamente local, sino también nacional e internacional. Entonces también el tipo de público nacional que nos empieza a seguir es interesante ver que reacciones tienen ante las propuestas que vamos presentando (V. Romero, Mario y Ávalos, Edna, Entrevista, 2015).

La génesis de estos tres espacios es resultado de la participación activa de cada uno de los gestores en proyectos que involucran a las instituciones públicas y comunitarias, así como las escuelas y otros espacios autogestivos. Tomando en consideración los aportes de Jiménez con respecto a la segmentación de los públicos (Jiménez, 2016), el ser parte de un *público especializado* que consume productos culturales les ha dado la posibilidad de conocer nuevos espacios emergentes o independientes fuera de Mexicali. Igualmente, ha hecho posible la configuración de redes de colaboración ampliadas en sectores públicos, privados y emergentes del campo artístico-cultural, tanto dentro como fuera del círculo localista.

Se hace evidente que cada uno de estos actores colectivos forma parte de más de un sistema de relación “[...] en complejos y heterogéneos procesos que se despliegan en la realidad y que contienen significados de la acción desde diversas categorías” (Melucci, 1996: 21). Bajo esta lógica, estos espacios son una forma de organización que genera un contrapeso con respecto a las instituciones públicas y al sector privado. Siguiendo las aseveraciones de Martinell, los actores que inciden en estos espacios se convierte en agentes que movilizan recursos físicos y simbólicos, y en ellos recae una responsabilidad de conformación colectiva y acción para algunos sectores de públicos especializados o públicos recurrentes, que no tienen las posibilidades de ser parte de proyectos institucionales (Martinell, 1999).



Otro factor que es necesario rescatar es la afiliación y propuesta ideológica de los espacios y su proyección social. De acuerdo con Melucci, estos procesos son parte de las inversiones personales manifestadas en los colaboradores cercanos y los participantes, sobre todo los jóvenes que se acercan a formar parte de las dinámicas de animación, los artistas amateurs o en formación y otros agentes culturales, promotores y gestores de las instituciones públicas.

Un ejemplo clave para entender estos procesos de afiliación es el reconocimiento de los públicos sobre ciertas propuestas de exhibiciones, colaboración o animación sociocultural. La experiencia recabada sobre el primer aniversario de Espacio Cultural Artmósferas, habla de las personas que comenzaron a incluirse en el proyecto como públicos especializados y recurrentes (Jiménez, 2006).

Esta respuesta, se hizo presente en la celebración del aniversario bajo diversas formas de actuar solidario:

[...] yo no había organizado nada para el aniversario [...] esa semana casi no había conseguido trabajo dando clases, por lo mismo yo no invertía nada en las exposiciones, eran los mismos expositores que ponían todo su trabajo y su dinero. Y en el aniversario pues surgió por la gente, por Facebook fue, empiezan a celebrarte, enviarte mensajes y a preguntarte que si vas a hacer algo, y yo "la verdad ahorita no tengo nada para hacer la fiesta" y la misma gente te responde: "yo hago esto", "que yo le llamo a fulanito", "que yo traigo esto". Y pues así fue como surgió el primer festival de aniversario, yo ni siquiera había planeado nada. Pura voluntad de los amigos y gente que yo antes no conocía, gente que conocí aquí en el Artmósferas, que les gustó la idea, vinieron a una expo y les gustó mucho el lugar y de ahí empezaron los contactos (Nevarez, Selene, Entrevista, 2015).

Para este entonces, Espacio Cultural Artmósferas había conformado públicos recurrentes y colaboradores para cumplir fines u objetivos específicos (tener espacio en exhibiciones, una retribución económica, legitimación social) bajo una noción de *solidaridad de interés*, pero que también respondieron por medio de *actitudes solidarias*, aportando elementos físicos para la realización del festival de aniversario (Natale, 1994). Las inversiones personales fueron parte de dichas actitudes y comportamientos por dar paso a un tipo de acción colectiva solidaria, así como a la unificación de un grupo heterogéneo bajo una meta particular (Melucci, 1996; Friedkin, 2004; Carron, 1982).

En el caso de Mexicali Rose, la apropiación del proyecto por parte de los públicos de la localidad se dio a raíz de las primeras exhibiciones de arte contemporáneo. El nivel de convocatoria varió de acuerdo a los artistas que exhibían:

La primera expo eran unos morros del Valle Imperial, que estaba muy de moda en el 2008, de hacer propas, que las pegaban con engrudo, aquí no las pegábamos con engrudo pero las posteamos así, se llaman Bujwah. Hacían videos, diseñaban su propia ropa, y la segunda fue de Fernando Corona, que fue tallerista. Y en esa expo fue cuando me di cuenta, porque esos morros como eran del Valle Imperial trajeron a su raza y cayó gente de aquí del barrio, pero como no los conocían en Mexicali, nunca llegó mucho raza. Pero con Fernando sí lo conoce mucha gente y llegaron unas 200 personas. Y ¡pum!, unas morras lanzaron con fuego afuera, se hizo unos cuadros bien chingones, bien grandotes, colgamos cosas de las ventanas, totalmente no convencional como una galería, de hecho las paredes como yo tenía pintura donada todas eran de diferente color, no es como ahorita que todo está todo blanco, y estaba bien *psycho*, y el *vato* así de: “no, yo me ajusto según los colores” (Vera, Marco, Entrevista, 2015).

La comunidad de artistas emergentes, que en ese entonces estaban pasando por un proceso de profesionalización de las artes, comenzó a apropiarse de Mexicali Rose como una necesidad inherente por tener espacios donde exponer obra. Asimismo, cuando el proyecto se vio en la dificultad de costear gastos de operación, se inició una campaña de recaudación de fondos en la plataforma virtual *Indiegogo*, donde artistas donaron obra para subastarla y retribuir económicamente al espacio.

Por otro lado, la impartición de talleres para la comunidad de Pueblo Nuevo permitió el acercamiento de un grupo de jóvenes, aún adolescentes, interesados en la creación y recreación artística por medio de talleres de animación sociocultural. Por lo tanto, el espacio comenzó a formar parte del imaginario del campo artístico emergente de Mexicali, a su vez que trabajaban sus objetivos iniciales hacia la comunidad. Este cambio se dio, además, como parte de una evolución de las metas del proyecto.

El reconocimiento a nivel internacional llegó con la participación del colectivo de artistas angelinos *Tiny Creatures* y del apoyo mostrado por la escritora, artista y curadora, Chris Kraus. De esto surgen colaboraciones con Estados Unidos y Alemania donde se conjuntaron los ya establecidos objetivos del espacio: la promoción de los artistas bajacalifornianos y el trabajo

realizado por los jóvenes del barrio de Pueblo Nuevo. Asimismo, la artista incorporó en los libros *Kelly Lake Store & Other Stories* y *Radical Localism* (Kraus, 2012) reseñas sobre la labor comunitaria y del impulso colectivo que ha representado para la región Mexicali Rose.

A pesar de su corto tiempo de vida, Escritorio de Procesos ha tenido un reconocimiento temprano de la comunidad de artistas plásticos profesionales, así como de gestores independientes, promotores municipales y estatales. Algunas de estas relaciones están vinculadas con maestros de la Facultad de Artes, como el artista y curador Alejandro Espinoza Galindo, la Facultad de Ciencias Humanas con su director y gestor cultural, Adolfo Soto, el Instituto de Investigaciones Culturales de la UABC (IIC UABC) con el director Christian Fernández y Julián González, y en Estados Unidos con la *Steppling Art Gallery* de la *San Diego State University*, con su director Luis Hernández. Por último, los promotores Eduardo Quintero e Israel Castro del Instituto de Cultura de Baja California han sido también colaboradores continuos. En palabras de Edna y Mario, han recibido apoyos en sentido material como préstamo de sonido, ambigú y transporte para artistas invitados, así como creando colaboraciones de eventos conjuntos (IIC UABC) y retroalimentación sobre el espacio y la propuesta.

La pronta aceptación coincide con el cese de actividad de la galería en Mexicali Rose que, junto con Espacio Cultural Artmósferas, era uno de los espacios elegidos por los artistas jóvenes para exponer su trabajo por la calidad de la museografía y su legitimación en los campos del arte. Si bien la dinámica con el espacio y las obras exhibidas corresponden a lógicas distintas, Escritorio de Procesos logró atraer a públicos por medio de talleres de temáticas novedosas del arte contemporáneo, al igual que el ánimo e impulso de los gestores que se encontraban recién egresados de la Facultad de Artes.

De igual forma, la comunidad de artistas y públicos que se habían apropiado simbólicamente del espacio, estuvieron presentes en la recaudación de fondos que iniciaron a mediados del año 2015, para subsanar las pérdidas materiales causadas por un robo a cableado eléctrico. Los eventos fueron auspiciados por músicos, dj's y amigos de los gestores, quienes regalaron su trabajo en pos de la retribución económica necesitada.

Para seguir problematizando la incidencia del arte y el desarrollo cultural en las subjetividades personales y sociales, se desarrollará la relación entre la gestión cultural, la acción colectiva de los colaboradores de estos espacios y los procesos de cohesión social y grupal que inciden en el desarrollo del quehacer artístico-cultural. Algunos de los fenómenos que forman parte de la génesis de la acción colectiva serán profundizados, especialmente 3) la propuesta de afiliación ideológica y 5) las redes de colaboración, ya mencionadas anteriormente, las cuales corresponden a dos dimensiones que han sido discutidas en los planteamientos teóricos sobre la cohesión social: las interacciones solidarias y el sentido de pertenencia. Este análisis se centrará en la experiencia de relación que tuvieron los artistas más jóvenes y los participantes de los tres espacios.

A manera de resumen, las precisiones establecidas sobre las dinámicas de los espacios y su organización, se puntualizaron en un cuadro de similitudes y contrastes, dividido en: 1) la organización y dinámica colectiva, 2) la ideología y objetivos y 3) las redes de colaboración externas de estas asociaciones. Para su posterior consulta, se remite al apartado de Anexos de esta tesis como “Anexo 1”.

### 3.3 Las vertientes multidimensionales de la cohesión social: relaciones de interacción grupal y social desde la participación en las artes

La referencia de la cultura como desencadenante de la cohesión social permite, en primera instancia, pensar su relación con la implantación de políticas públicas educativas, la creación de comunidad, la formación de ciudadanía, su intervención en entornos delictivos, violentos y de pobreza, así como en cruces de colaboración interculturales (Cox, 2008; Matarosso, 1997; Molina, 2011; UNESCO, 2010). Es una atribución innata del poder estético, vivencial y transformador que incide en actividades de vivencias conjuntas. Es, a su vez, un efecto deseado de las políticas sociales que buscan generar un impacto en la dinámica de interacción de colectividades en tejidos sociales resquebrajados.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Los cuadernos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), sobre La cohesión social en América Latina, y el Laboratorio de Cohesión Social de la Unión Europea y México ([www.http://labcohesionsocial.net](http://labcohesionsocial.net)), dan cuenta de este desarrollo y entendimiento de las dinámicas y fenómenos de pobreza, delincuencia, violencia y nula participación ciudadana. Las referencias a estos proyectos nos han

En la actividad artística es posible retomar el análisis de la cohesión grupal y social si en un principio se problematiza a la luz de 1) las relaciones intergrupales y en 2) la conformación de redes ampliadas de colaboración. Para la configuración intergrupala se toman como referencias los fenómenos del sentido de pertenencia, solidaridad y comunicación; mientras que para las redes de colaboración ampliadas se retoman las propuestas de la acción colectiva desde la gestión independiente del arte (Melucci, 1996; Becker, 2008).

De acuerdo a esto, la propuesta de Carrow & Brawley (2012) trata de encontrar y categorizar cómo es que los actores que integran un grupo perciben su participación y su nivel de cohesión dentro del mismo; en cambio, los análisis de Friedkin (2004) sitúan la complejidad de conjuntar los sistemas macro y microsociales del fenómeno. Las reflexiones que proponen a la cohesión como un fenómeno de multidimensional toman en cuenta los sistemas sociales a los cuales pertenece un grupo determinado. En ese sentido, la acción colectiva desde el arte y, principalmente, de la animación sociocultural permite a los públicos ocasionales una experiencia de creación, recreación, motivación, descubrimiento, aprendizaje, apoyo y amistad (Ander-Egg 2006). A nivel subjetivo, los procesos de actuar solidario, sistemas de comunicación y pertenencia se desarrollan paulatinamente en correspondencia a metas e intereses individuales hacia a los grupos (Friedkin, 2004; Carron, 1982). Estos se potencializan en las inversiones de capital simbólico, social, económico, cultural y su repercusión en posicionamientos y legitimación social (Bourdieu, 2000).

Siguiendo la lógica de la perspectiva multidimensional de la cohesión social y grupal, el análisis sigue un desarrollo teórico que ha sido estipulado anteriormente, mientras que empíricamente se plantea estudiando las experiencias relatadas por las personas involucradas en la actividad de cada espacio. Esto a partir de las relaciones intergrupales donde se puntualiza una pertenencia e identificación hacia los propósitos de la animación sociocultural, pero también hacia el espacio físico y lo que subjetivamente representa.

---

ayudado a encuadrar el análisis, y de reconocer que, de tomar como eje central la ruta de estas investigaciones, se estaría realizando un análisis de política pública.

Lo importante del presente análisis es destacar que cada integrante y las dinámicas de los espacios permiten que existan diversas formas de cohesión grupal y social. Iniciando con la experiencia de Mexicali Rose, al ser el proyecto con mayor tiempo de vida en la localidad dista de las dinámicas de relación que los otros dos espacios tienen actualmente.

Una de las narraciones que permiten entender esto es la de Gabriela Heinecke, participante activa de diversos talleres en Mexicali Rose, pues para ella existe un punto de referencia sobre lo que significó la experiencia de ser parte, un antes y un después:

Este espacio se abrió para rescatar a estas personas (jóvenes), éramos me incluyo, casi yo tenía 16-17 años cuando se abrió este espacio en el 2006-2007 [...] se abrió con el fin de que fuera gente de Pueblo Nuevo, por parte del comité y todo eso, empezó siendo dedicada a Pueblo Nuevo, se vio una mejora en las personas y adolescentes jóvenes, eran personas que yo miraba, eran mis amigos y al fin y al cabo, yo viví a dos cuadras de ahí. La verdad no nos imaginamos donde nos iba a llevar todo eso. Se abrió el taller de documentales en el 2008. Se abrieron como 3 o 4 talleres de documental, yo participé en el primero y en el segundo [...] Se abrió la aceptación de la gente, fue creciendo, también hubo la participación de bandas que venían de L.A., era algo diferente y nuevo [...] entonces la relación la interacción entre los que estábamos estudiando ahí y los que venían de otra parte, para mi ha sido una oportunidad que voy a agradecer siempre a Marco.

La verdad me abrió las expectativas demasiado. De pensar a ir a un taller a hacer un hobby, y esto se ha convertido en una ideología. Mexicali tiene sus espacios muy estructurados y todo, hay gente que apoya, y no solamente es por abrir espacios y que la gente aprenda ahí, sino también se ha vuelto una ayuda (Heinecke, Gabriela, Entrevista, 2016).

Ilse Dávila, joven participante de los primeros talleres de este espacio, distingue y señala un parteaguas importante en su vida con un antes y un después de su participación y conformación de una “familia” en Mexicali Rose:

Es como una familia, lo digo realmente porque, puede ser que tengas mucho tiempo sin ver a tu familia, pero los vas a reconocer, los vas a saludar, los vas a tratar muy bien cuando se vean, así es como me siento con las personas con los que fui a los talleres. Suena trillado, pero así es, pero como son las personas con las que crecí en una etapa en la que yo decidí ir, nadie me lo impulso ni nadie me llevo, son como un tipo de familia por elección [...] A tan temprana edad ese tipo de acciones me han hecho querer hacer algo parecido, no enfocarme tanto como en ganancias. Creo que por eso opte por una carrera un poco más pegada hacia el arte, que es diseño, y un poco más alternativo por lo mismo, porque siempre piensas en la comunidad y es a lo que quieres llegar, no sé cómo explicarlo, pero creo que sí ha influido mucho en la persona que me estoy convirtiendo, en la persona que soy, porque veo las cosas diferente [...] no importa el bien personal sino un bien común, en cuanto políticamente, socialmente, entonces siempre estoy preocupada por eso, y no lo había pensado pero creo sí afecto en eso el hecho de

la comunidad y que siempre ofrecían como que hacia rehabilitar espacios y también hacia rehabilitar a las personas en cierta forma (Dávila, Ilse, Entrevista, 2016).

Para estas dos jóvenes que tuvieron un acercamiento no profesional al mundo de las artes, el sentido de pertenencia se desarrolló por una conformación de identidad colectiva con respecto a varios elementos de socialización con el proyecto: 1) la cercanía a su espacio local de interacción, 2) la oportunidad de conocer a otras personas dentro de su comunidad y 3) la apertura a nuevas experiencias dentro del aprendizaje y apreciación del arte.

Con respecto a la cercanía al espacio local de interacción, ya que el lugar físico de Mexicali Rose es nombrado y considerado un elemento primordial por su inserción al barrio donde viven los jóvenes, es posible problematizar la relación del espacio con los procesos de pertenencia e identificación en ese sentido. De acuerdo a esto, Sergi Valera nombra estos lugares prototípicos, ya que son “[...] paradigmáticos o representativos de la categoría urbana sobre la cual se fundamenta la identidad social urbana del grupo” (Ibíd.). De una manera general, son conocidos como un *espacio simbólico urbano* porque:

[...] identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto en cuanto se identifican con este espacio así como diferentes de otros grupos [...] (Valera, 1997: 5).

Ambas tuvieron un rol más activo en la colectividad a partir de su participación en la estación *on line* Radio Pájaro Hombre y, puesto que les acercó más a los gestores, liderazgo, la ideología y objetivos del proyecto, ambas combinaron su experiencia en los talleres con el involucramiento de vínculos profesionales con el espacio.

Tomando como ejemplo otra experiencia, para Ilse Dávila ha existido una continuación de la ideología comunitaria que aprendió en Mexicali Rose, en los futuros proyectos que ha desempeñado:

[...] hace poco estuve involucrada en Meyibó (espacio cultural institucional), di cursos de medio ambiente y de reciclaje para niños de primaria, los estuve impartiendo, digo ese tipo de cosas son las que me interesan. Está bien desempeñarte como profesionista y eso, pero también necesito una parte para contribuir o dar algo, por lo mismo de que alguien me ayudó a mi

cuando estaba más chica, y me hizo ver que hay más en el mundo, entonces es lo que quiero hacer, aún no encuentro mucho la forma en que lo puedo hacer, porque espacios como Mexicali Rose ya cerraron, ya los que quedan ahorita, que ya mencionaste hace rato, son muy específicos, y no tienen mucho este rollo comunitario y de talleres, pero más o menos por ahí va (Dávila, Ilse, Entrevista, 2016).

Esto les permitió conocer a más personas insertas en el campo artístico-cultural y crear nuevas experiencias de aprendizaje a nivel personal y profesional. Dichas interacciones remiten a una estructuración identitaria por medio de un posicionamiento dentro del colectivo: “Esta inclusión se realiza generalmente mediante la asunción de algún rol dentro de la colectividad considerada; pero sobre todo mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico-cultural que funge como emblema de la colectividad en cuestión (Giménez, 2000: 52).”

Antes de seguir con el análisis, es necesario establecer que, si bien esta tesis no centra su interés en las identificaciones espaciales, es fructuoso traerlo a colación por permitir problematizar el sentido de pertenencia como un fenómeno manifiesto en más de una dimensión de la identidad individual y colectiva. Por lo tanto, para los participantes de Mexicali Rose existe una mayor relevancia del espacio como característica colectiva que forma parte de su proceso de cohesión grupal. La noción espacial no se hace presente con la misma intensidad en Escritorio de Procesos y Espacio Cultural Artmósferas, ya que los jóvenes y colaboradores no necesariamente tienen una cercanía cotidiana al espacio; no es parte de su barrio o llevan a cabo proyectos en nombre del espacio fuera del mismo.

Este último punto se vio presente en las dinámicas de Espacio Cultural Artmósferas: el acercamiento de colaboradores cercanos pasó por dos generaciones de jóvenes participantes con inquietudes correspondientes a la creación literaria. La primera fue formada por los escritores y licenciados en enseñanza de lengua y literatura Francisco Villa, Mónica Torres y Lizeth Ferrer. De este primer acercamiento, Francisco señala que la oportunidad de integrarse fue gracias a una red de colaboración previa entre la Asociación Civil Pluma Joven y Espacio Cultural Artmósferas. Con respecto a esto, él relata:

Por estar estudiando la universidad, de la misma Pluma Joven nos mandaron al área de docencia de literatura. Entonces Selene se entera de este grupo y pide que si podíamos dar un taller. Entonces van directamente conmigo y con Mónica, que éramos los que estábamos estudiando



eso, y cabe decir que no sabíamos ni siquiera donde se encontraba el lugar, y jamás había oído hablar del lugar. Llegué ahí el primer día, conocí a Selene, y empezamos a dar los cursos de literatura, nos parecía que no se habían ofertado, es como empezamos. Los primeros talleres fueron como el “boom”, “ay, cursos gratuitos” que en aquél entonces como íbamos de parte de Pluma Joven, no cobrábamos, eran totalmente gratuitos y usualmente se llenaban. Posteriormente en Pluma Joven, hubo unos roces entre la sede Mexicali y Ensenada, entonces cambiamos el nombre y el formato. Hicimos toda una nueva organización y en lo que todo eso se hacía, Selene no podía meternos como servicio profesional entonces lo que hicimos fue dar los cursos profesionalmente, y ahí es cuando empezamos a cobrar, es una suma meramente simbólica (Villa, Francisco, Entrevista, 2016).

Para Francisco, la inversión personal con la que inició su participación iba más por una retribución simbólica que monetaria bajo un sentido de animación sociocultural para públicos interesados en temas de literatura, que no encontraban espacios o talleres para comenzar a desarrollar su talento:

En sí no era por hacer servicio profesional, ya lo tenía en ese entonces, era más por hacerle un favor a la institución. Yo soy maestro y me gusta dar clases y cursos, me parece buena onda dar una materia de lo que yo quiera. Selene me decía: “Tú escoge el tema, yo te hago el *flyer* y lo expones”. Como el Seminario de Mitología Comparativa que impartí, creo que es el primer seminario que se da de eso en Mexicali, y es algo que siempre me ha gustado. Cuando yo era niño, me hubiera gustado ir a un curso de cómo crear a un personaje psicótico, un curso de mitología, de escritura, gratuito vaya. Nunca tuve la oportunidad, y también es motivante buscar a ese público que era como yo, y darle este estímulo para que siga adelante, ya sea en una carrera de investigación, una carrera de sociología o en letras (Villa, Francisco, Entrevista, 2016).

Francisco pasó de ser un colaborador ocasional a uno recurrente en el espacio y empezó a legitimarse como un actor profesional en los mundos de arte literarios de Mexicali; también se convirtió en un promotor cultural en temas de literatura e investigación literaria que, de acuerdo a las aseveraciones planteadas por Martinell, lo hace además un agente que moviliza recursos simbólicos en pos de una transformación social. Para Francisco, esta movilización pasa por las dimensiones de la enseñanza pedagógica.

La segunda generación de escritores, se presentó en Espacio Cultural Artmósferas con la inclusión de Brandon Odohui a los talleres de creación literaria. Con respecto a este acercamiento, el joven relata:

Mi intención fuerte por dedicarme ya a esto, fue cuando llegué a Artmósferas. Precisamente ahí fue donde conocí a Francisco, y al principio yo ya iba con la intención de aprender a escribir

personalmente, quería aprender cosas y experiencias de mi vida, me gusta escribir. Antes de llegar a Artmósferas ya escribía, ya estaba en proceso de escribir un libro, pero en sí no conocía lo que es la escritura, no conocía métodos, conceptos, entonces yo llegué ahí con la intención de aprender [...] con Francisco, entablé una relación de amistad muy fuerte, que más que verlo como maestro empecé a verlo como una amistad, como un compañero vaya, de ideas más que nada. Igual Selene fue una persona que en aquél tiempo le decía, “siento que eres la madre de mis proyectos”, o la cuna. Siento el espacio como la cuna de mis proyectos porque fue ahí donde empecé a rodearme y crecer. Y pues sí, básicamente fue en ese tiempo que me empecé a motivar más (Odohui, Brandon, Entrevista, 2016).

A pesar de no tener una formación profesional en lengua y literatura, el desarrollo de Brandon bajo la tutela de Francisco le permitió impartir un taller al lado de su maestro y, posteriormente, hacerse cargo de los propios:

Antes de yo llegar a Artmósferas, sucede esto de que dejo la escuela, salgo de cuarto semestre y no vuelvo a entrar. Entonces en ese año me dedicaba 100% a lo que es la escritura, a reencontrarme a través de las letras. Entonces ese año tomé el curso, pasé el curso y yo sigo escribiendo en lo personal. Ya al año yo me siento capaz de compartir lo que he aprendido. No me consideraba maestro en ese tiempo, pero sí que podía dar una ayuda técnica. Entonces yo hice el curso de poesía con Francisco, que él dio de literatura contemporánea. Salí más motivado del hecho de dar un curso. De llegar a dar un taller, aún no te sientas capaz, o un poco seguro, o superarlo, y que la gente te diga: “Wow, es que me sirvió”, esos pequeños detalles que te da la gente de agradecimiento, es lo que te impulsa más a seguir aprendiendo (Odohui, Brandon, Entrevista, 2016).

La experiencia en Espacio Cultural Artmósferas motivó a Brandon tanto en lo emocional y profesional: por un lado, el encuentro con un proyecto de vida y carrera enfocado a la literatura, y por otro la catarsis de experiencias personales plasmadas en el reconocimiento de sí mismo a partir de la escritura. Este avance profesional y personal se cristalizó en el Taller de Literatura Terapéutica, planeado y ejecutado por ambos escritores. La premisa busca crear estrategias desde la literatura para reenfocar experiencias, así como episodios tristes y estresantes de la vida hacia algo positivo. Parte de la experiencia que encontró Brandon fue una forma de comunicarse hacia las personas y también a aquellos que se convierten en sus públicos:

Entonces la manera en que afecta positivamente el arte, a nivel social, es completamente dinámico, existente. Es necesario, para crear soluciones, posibilidades, influir en las personas, dar esperanza, para lo que sea, para crear. Esto, en lo porqué yo estoy buscando, y sigo buscando, siento que con el arte puedo encontrarme más conmigo mismo, representa lo que soy capaz de crear. Si yo escribo un libro para que las personas lo lean, es para que conozcan mi historia. Si la persona coincide con mi historia, es para que también la persona se nutra con mi historia. Vengo de estos espacios con el fin de compartir, conocer a las personas, y compartir

la experiencias más que nada, en sí lo que transmitimos con toda obra, es una experiencia. Entonces constantemente nos nutrimos de ellos, incluso de alguien que no consideres artista (Odohui, Brandon, Entrevista, 2016).

En el desarrollo del Taller de Literatura Terapéutica, el papel de Espacio Cultural Artmósferas fue crear redes de colaboración entre gestores de otros espacios de difusión cultural, principalmente con la periodista cultural Rosela Rosillo, quien dio pie a que el taller se desarrollara en las instalaciones del Café Literario Don Quijote de Mexicali

En ese sentido, las relaciones de amistades previas se entrecruzan con las dinámicas del quehacer artístico-cultural de estos proyectos, tal como ya estipulaba Sandonval (2004) además que observan nuevas extensiones del impulso colectivo inicial. Sea por que los gestores de estos lugares son amigos o porque ha existido una colaboración previa, el inicio en Espacio Cultural Artmósferas ha permitido generar un proyección social extendida y de esta manera ampliar su red de acción colectiva a otros grupos sociales que no están tan densamente cohesionados por motivaciones, actitudes y comportamientos de pertenencia y solidaridad. Por lo tanto, se rescata el aporte de Friedkin sobre los tipos de redes de cohesión social a partir de conformaciones grupales que no son tan constantes, donde la identificación con la acción colectiva inicial no es clara.

Las participaciones fuera del espacio físico de E. A. Artmósferas estarían vinculando un reconocimiento social, dando la posibilidad de crear subgrupos extensos que se vuelvan más cohesionados debido a metas de reconocimiento en los campos literarios de Mexicali. La organización de talleres por parte de Francisco y Brandon, así como de otros actores jóvenes que también son parte de Espacio Cultural Artmósferas, ha movilizado recursos simbólicos sobre la comunidad de escritores jóvenes en Mexicali, motivando a la exhibición de su trabajo al público dentro del mismo espacio o en espacios asociados con él. Esto responde a la dimensión social de la cohesión que, como lo explica Friedkin (2004), se encuentra en la extensión de las metas, objetivos de los grupos, la apropiación de actitudes y comportamientos a subgrupos vinculados con el núcleo colectivo inicial.

Cabe señalar que el acercamiento y colaboración de Francisco y Brandon a Espacio Cultural Artmósferas se generó por la 1) oportunidad de desarrollo profesional, 2) las redes de colaboración anteriores, y continuó por las motivaciones de ambos escritores en generar un 3) impacto social a partir del desarrollo literario.

Siguiendo las apreciaciones de los subgrupos como parte de una cohesión social, el compromiso pedagógico y social que han instaurado tanto Francisco como Selene los ha llevado a desarrollar una responsabilidad comunitaria, siendo partícipes de proyectos pedagógicos en las periferias populares de Mexicali a partir de módulos de regularización en el currículo de artes de educación básica.

Estas acciones se suman a las lógicas de animación sociocultural de Espacio Cultural Artmósferas. El compromiso comunitario es una de las características que comparte este espacio con Mexicali Rose, quienes han llevado su intervención a espacios como cárceles y preparatorias de colonias populares, incidiendo a su vez en una dinámica de animación sociocultural pedagógica (Vera, Marco, Entrevista, 2015).

Por otro lado, los gestores de Escritorio de Procesos dirigen sus objetivos hacia públicos más especializados en las artes. Las relaciones intergrupales son lo que predominan en su dinámica y formas de gestionar el espacio; por lo tanto, no buscan una intervención de animación sociocultural como tal. Si bien el colectivo está densamente cohesionado a nivel grupal bajo una *atracción individual del grupo*<sup>9</sup> (Carron & Brawley (2012), el hecho de que no tengan una intervención en sectores populares de Mexicali no significa que hayan escapado de una dinámica estructural de cohesión a nivel social.

La creación de subgrupos es parte de la expansión de las redes artísticas de Mexicali, tanto a nivel nacional como en el extranjero. Como se mencionó anteriormente, ellos conocieron formas de gestionar un proyecto profesional de arte desde sus estancias en otras galerías de arte, y esto ha repercutido en las dinámicas de colaboración externas y de legitimación por

---

<sup>9</sup> Esta referencia se encuentra explicada en el marco teórico-conceptual, y a grandes rasgos comprende las motivaciones personales que llevan a un individuo a formar parte de un colectivo, seas están afectivas o de interés

parte de los artistas de la localidad. En la búsqueda de ampliar estas redes, han prestado su conocimiento en la gestión y planeación de proyectos artísticos, impartiendo talleres a actores de los campos culturales, interesados en conocer estrategias creativas y de organización para sus propios proyectos. Cabe destacar que este servicio ha sido gratuito, mediante la gestión de los espacios institucionales de la localidad.

Un artista que se ha acercado a este espacio es Enrique Martínez, quien comenzó a colaborar formalmente con Escritorio de Procesos a partir de noviembre de 2014. Su inclusión y reconocimiento como parte del colectivo dio inicio a partir de la exhibición inaugural del espacio “Mirar Bajo la Puerta”, para luego seguir en el proyecto individual “El Cuerpo no es la Forma Humana”. Sobre esto, Enrique comenta:

Yo con ellos empecé, un par de veces para ciertas ocasiones ahí en el espacio cuando recién lo estaban rehabilitando. De hecho, mi papá les hizo la primera instalación eléctrica, de ahí creamos un vínculo bien extraño, está bien chilo, bien bonito. Y pues empezamos a hablar sobre la exhibición, que Mario me invitó, nos invitó, a otro par de artistas a que colaboráramos para la inauguración del espacio, eso fue algo que se me hizo bien chilo. Terminó esta exhibición de la inauguración, y también tiene mucho que ver que los artistas que han expuesto ahí son amigos míos, la segunda exhibición fue de un amigo, Ernesto Rodríguez, también salió de la Escuela de Artes de aquí, es un amigazo y fue un gusto poder ayudarlo en su exhibición, y todos somos así, está bien chilo eso. El espacio es de ellos, pero digamos que me siento cerca del espacio (Martínez, Enrique, Entrevista, 2015).

La amistad previa facilitó la persecución de fines, metas y el conocimiento de un campo de acción similar, como es el de los actores profesionalizados en las artes de Mexicali. En ese sentido, la conformación de un grupo cohesionado en Escritorio de Procesos responde a que los actores son parte del campo de jóvenes artistas innovadores de la localidad.

Los procesos de identificación y pertenencia se comienzan a configurar a partir de “redes de relación activa entre actores que interactúan, se comunican, influyen los unos a los otros, negocian y toman decisiones” (Melucci, 1996: 71), así como una inversión emocional que permite a los individuos sentirse parte de una “unidad común” (Ibíd.).

Cabe destacar que el involucramiento de Enrique Martínez responde a inversiones personales, tanto de presentación y exhibición de su obra, y también de la necesidad por formar parte de

proyectos con incidencia artística para la localidad. La trayectoria personal de Enrique lo sitúa como un actor social que se convirtió en agente al ser fundador del espacio cultural independiente Sin Título, una casa abandonada en las inmediaciones de la colonia popular Infonavit Cucapah que fue recuperada por él y otra serie de estudiantes de la licenciatura en Artes de la UABC. Al igual que Mexicali Rose, ofrecía servicios gratuitos de talleres artístico-culturales a los niños y jóvenes del barrio, y paulatinamente se convirtieron en cuna de exhibiciones para artistas emergentes de la localidad. Es también, recordado y reconocido como un espacio emergente clave, como ejemplo para los nuevos actores que buscan crear propuestas desde la independencia creativa (Heinecke, Gabriela, Entrevista, 2016; V. Romero, Mario y Ávalos, Edna, Entrevista, 2015; Torres, Julio, Entrevista, 2015; Vera, Marco, Entrevista, 2015; Castro, Israel, Entrevista, 2015).

Otros participantes han construido su acercamiento con Escritorio de Procesos por mediaciones profesionales, que han ido evolucionando bajo procesos de cercanía intergrupal y de amistad. Julio Torres, artista plástico y antiguo gestor del espacio independiente Hostal Arte Contemporáneo, dirigió así sus primeras interacciones con los líderes de Escritorio:

Yo ya los había visto, y como teníamos amigos en común decía: “a ver que onda”. Siempre existió un poco, al menos desde mi trinchera observar quienes eran los talentitos, quienes andaban chambeando con cosas interesantes que me llamaran la atención. Yo me había ido por cuestiones personales, estuve totalmente enfrascado en mi vida en el Distrito Federal, no tenía nada seguro, yo no sabía que iba a volver. En el momento en que se fueron diluyendo ciertas cosas, y fue más evidente el hecho de que yo venía para acá, fue entonces cuando ya los empecé a cotorrear, leve ¿no? Vi que por tenerlos en redes, hubo ahí como esta primera impresión de las cosas. Supe que hacían un evento, fui y dije: “está bueno lo que están armando”, voy a ver que onda con el espacio y ellos, y a ver que tal, como de manera anticipada un poco, y esto no lo saben ellos, pero sí tenía la intención que de alguna manera, nos adoptáramos mutuamente o ellos me adoptaran, o estar involucrado con ellos en algún sentido (Torres, Julio, Entrevista, 2015).

Para el análisis que se ha planteado en el desarrollo teórico, se encuentra la acción de la cohesión social y grupal altamente relacionada con las interacciones solidarias (Durkheim, 2013; Natale, 1994) de las que también da mano Melucci para explicar a las colectividades. En ese sentido, una actitud inclinada hacia la solidaridad expresaría entonces la “habilidad de los actores por reconocer a los otros, de ser reconocidos, como pertenecientes a la misma unidad social” (Melucci, 1996: 23), en contraposición a aquellos que, bajo determinados impulsos

momentáneos o de gratificación, se agregan a un grupo. Las experiencias de estos jóvenes en cada espacio, correspondientemente, hablan de diversos niveles de interacción y de involucramiento en el proyecto, dando pautas para analizar cómo estos se vinculan en el contexto macrosocial de las artes en Mexicali.

Aunado a esto, aquellos que han tenido una mayor especialización formal en el campo artístico o que se conforman como parte de los públicos especializados, tienen una noción más amplia de los problemas y las necesidades para mantener un proyecto autogestivo y lo que implica. Por lo tanto, el acercamiento que Julio y Enrique tuvieron con Escritorio de Procesos se generó por 1) una experiencia previa en la gestión de espacios independientes, la 2) búsqueda de proyectos para el diálogo y la creación cultural, y 3) una actitud solidaria hacia propuestas innovadoras en el campo artístico de Mexicali.

La inclusión de actores especializados en los campos del arte, es una dinámica vista en Escritorio de Procesos ya que la propuesta de los gestores busca estos vínculos de colaboración para el diálogo de la plástica contemporánea, que además abona a la evolución de su proyecto. Sin embargo, al contar con participaciones de actores con formación seria en las artes, pueden quedar fuera otros actores y comunidades que buscan una intervención desde la óptica de la animación sociocultural, como aquellos que se acercan a Mexicali Rose y Espacio Cultural Artmósferas; ergo, no significa que la experiencia e impacto personal de cada participante sea más o menos valiosa.

De acuerdo a lo planteado por Friedkin, la concepción de la cohesión pasa por múltiples dimensiones de actitudes y comportamientos. La afiliación ideológica y las diversas nociones de solidaridad actúan entonces como parte de estas dimensiones, posibilitando una mayor integración en la propuesta del arte local, aunque ésta no pase por constructos de la animación *per se*.

Para ahondar más en las nociones de solidaridad, se retoman los conceptos presentados por Natale (1994) y que ya han sido brevemente mencionados en este apartado: 1) solidaridad de interés o valor, 2) actuar solidario y 3) comportamiento solidario y solidaridad autodirigida.

La colaboración de Enrique pasa entonces por procesos simbólicos de solidaridad con respecto a la localidad y a su desarrollo profesional. Por un lado, se ubica dentro de un *actitud solidaria* al prestar ayuda material para la rehabilitación de Escritorio de Procesos; por otro, crea una *solidaridad de interés* al usar el espacio y su relación con los gestores para hacer visible su obra; y el nivel de involucramiento subjetivo y de alta duración estaría representado por el *comportamiento solidario*. Para Julio Torres, el acercamiento comenzó por una *solidaridad de interés* con la intención de regresar a la narrativa del arte contemporáneo de Mexicali por medio de uno de los espacios más activos de ese año. Eso por una parte, mientras que por otra se concentra en la búsqueda de una crítica y diálogo abierto sobre las problemáticas del arte a través de participaciones en *actitudes solidarias*.

En la participación de Gabriela e Ilse se hace presente la *solidaridad autodirigida* al seleccionar bajo sus propios criterios de asociación e interés el espacio de Mexicali Rose como cuna de proyectos de documental y de radio; asimismo, pasan a la etapa de *comportamiento solidario* cuando se extiende a una colaboración continua en el tiempo de participación física y de apoyo simbólico, y la conformación de una familia extendida, aunque el contacto con el espacio no sea como en el pasado.

La colaboración de Francisco y Brandon en Espacio Cultural Artmósferas inicia bajo una dinámica de *solidaridad de interés* al ser dirigidos al espacio por retribuciones en el ámbito profesional; la creación de vínculos de amistad entre los gestores y los participantes los lleva a *comportamientos solidarios* que traspasan la acción localizada en el espacio, pues se lleva el emblema de E. C. Artmósferas a otras sedes de animación sociocultural y de promoción comunitaria.

Hasta este punto, el diálogo de los espacios se centra en la relevancia que han tenido en conformar una pequeña comunidad cercana de comunicación y colaboración altamente cohesionada mediante la apropiación de los objetivos y metas de los proyectos. Es importante señalar que, al igual que el colectivo funciona como eje ideológico, las personas que lo integran son quienes detonan la evolución y metas del mismo, sea directa o indirectamente.



Para entender cómo se consolidan o pueden consolidar a un nivel de cohesión social estos espacios, es necesario retomar las experiencias de los gestores y los jóvenes participantes en otros proyectos, tanto dentro como fuera de Mexicali. El proceso social, cultural e histórico por el que ha atravesado la localidad es un elemento primordial al situar la importancia de estos proyectos como detonantes de procesos simbólicos y movilizadores de recursos culturales.

Siguiendo la propuesta multidimensional de la cohesión social, es importante entenderla a partir de las redes de colaboración ampliadas para comprender su cualidad colectiva en el arte y la tensión de su impacto a un nivel de intervención social en la localidad, así como el papel que han jugado estos espacios para la promoción de la cultura y la activación de un imaginario de acción en la ciudad.

Esta forma de colaboración ha sido posible por medio de las uniones y puentes de capital social de los líderes y los copartícipes más cercanos de los espacios, así como de las “conexiones entre los individuos y redes sociales, y de las normas de reciprocidad e integridad que surgen de ellos”<sup>10</sup> (Putnam, 2000, citado por Andriani, 2013: 5) que han construido a lo largo de su carrera profesional. De igual manera, responde a las lógicas de legitimación del campo artístico en donde gestores y artistas eligen crear redes de colaboración con ciertos actores específicos de la localidad o establecer proyectos con espacios, artistas y galerías con una carga simbólica y forma de gestión más acorde a sus procesos de acción y a su ideología.

En el caso de Mexicali Rose, después de su proyección hacia el extranjero con *Radical Localism*, han llevado obra de artistas mexicalenses, tijuanaenses, tecatenses y ensenadenses a otras colaboraciones internacionales, como fue el caso de la exhibición “*Secondary Inspection: Mexicali Rose Brings Baja to DC*” en la *Galery 13* en Washington, DC, creando no sólo una idea de lo que es Mexicali, sino de lo que es todo Baja California a nivel artístico.

Desde la veta comunitaria, Espacio Cultural Artmósferas ha colaborado en proyectos con objetivos de educación artística en la región como el colectivo “Tiroteo Audiovisual” bajo el

---

<sup>10</sup> Traducción propia.

proyecto “Verano Fronteras” para la impartición de clases de arte en la zona periférica y centro de Tijuana, así como en orfanatos. En Mexicali se han asociado con el proyecto Pluma Joven A.C. de creación literaria, del que surgió la colaboración del escritor Francisco Álvarez y el proyecto “Entre Jóvenes” para la impartición de clases de arte en zonas de la urbe con alto riesgo de violencia y vandalismo.

Por su parte, Escritorio de Procesos ha tenido una amplia relación con espacios y eventos de diversas índoles dentro de las artes. Destaca el ser una de las sedes locales del festival “Aullido: Muestra Internacional de Videoclip”, de colaborar con el festival musical “Doña Pancha Fest” y de haber albergado a la exhibición de fancines de “Junta de Mejoras” en colaboración con el Instituto de Investigaciones Culturales de la UABC. Igualmente, han ayudado en proyectos de artistas contemporáneos de la región, como es el caso de la *Steppling Art Gallery de la San Diego State University* y el espacio Relaciones Inesperadas de creación de arte contemporáneo en Tijuana.

La colaboración es algo deseable para los gestores: les permite expandir su área de acción, crea un reconocimiento mayor de los gremios especializados, los públicos ocasionales y recurrentes identifican las propuestas, les da mayor incidencia social y comunitaria y hay una mayor posibilidad de retribuciones económicas, entre otras cosas. De acuerdo con Becker (2008) y Bourdieu (1995), es una dinámica conocida en los campos del arte que ayuda a que las propuestas sean reconocidas por nuevos actores y que creen redes colaboración colectivas. Por lo tanto, el capital social de los gestores y colaboradores cercanos es un factor que puede asegurar las participaciones y trabajo en conjunto con otros gestores, promotores y artistas de los campos independientes.

En ese sentido, dentro de la teoría de la cohesión social es reconocido el capital social como forma de “medición” de dicha cohesión. Sin embargo, el capital social es entendido como una propiedad inherente de la dinámica social conformado por relaciones de valor, simbólicas y afectivas. Por lo tanto, es del interés particular de esta tesis retomar los procesos individuales y colectivos que detona el capital social siendo parte del fenómeno de la cohesión. Si bien no es sinónimo de redes de colaboración, se representa más fielmente bajo estas interacciones. De

acuerdo con lo establecido por Bourdieu, éste se manifiesta como parte de las inversiones en diversos sistemas de acción donde inciden los actores y, por ende, no está constreñida únicamente a los campos de la cultura y el arte.

A pesar de la importancia de crear un capital social sólido, Julio Torres habla de la dificultad implícita que amerita la colaboración colectiva en las propuestas independientes:

[...] hay una intención contestataria de quienes hacemos esto. Al menos desde mi punto de vista, al menos así yo lo percibo, porque no es por nada que Marco Vera, que Waca, Ismael, todos los que estaban atrás de La Tía Tina, no es por nada que Gabriela Zoesa, no es por nada que Selene que está en Artmósferas, no es por nada que Marisol, Luz y yo de Hostal, todas estas personas de los que yo me he enterado que tienen estos espacios autogestivos, hayan llevado a cabo la realización de estos espacios pero que también se han enfrentado a problemas para su sostenimiento. Esta relación intrincada públicos/artistas/institución/espacios, creo que cada vez se vuelve más complejo, y lo recomendable con mi experiencia es que te enfoques en trabajar nada más. Porque al final del día, cuando tienes claro lo que responde para que tú generes un proyecto autogestivo, para que tú sigas haciendo no importa qué, es la propia pasión que tienes con la práctica, con el arte y la cultura. Ese es el punto clave, si no lo entiendes podrás hacer mil proyectos y la verdad todos se te van a venir abajo porque vas a estar en función de, siempre protestar por algo, o de tener una verdadera necesidad de hacerlo [...] Creo que lo principal es que tu voz, tu proyecto pueda tener una salida. Que estés a la orden del día viendo que está pasando, teniendo estas relaciones con los artistas, instituciones, públicos. Es trabajo [...] yo creo, siento que parte del reto que ha estado, está y estará permanentemente por lo que veo, es que se vuelva incansable, que esto provenga de una conciencia de que el trabajo no va a parar. De que en un lugar como Mexicali, es bien agotador, muy exhaustivo pero al mismo tiempo bien gratificante, ver la asistencia, saber de la reflexión y creo que mucho de esto se logra como con el trabajo y con la reflexión propia. El entendimiento de qué, por qué y cómo lo estás haciendo (Julio Torres, Entrevista, 2015).

La formación de uniones y puentes de colaboración entre los mismos espacios independientes está condicionada en gran medida por la forma de gestionar los recursos del arte. Por consiguiente, las colaboraciones se sitúan en gran medida con proyectos y espacios que no necesariamente están físicamente instaurados en la localidad, como ya ha sido nombrado en los ejemplos de Mexicali Rose, Espacio Cultural Artmósferas y Escritorio de Procesos.

En ese sentido, la unión entre espacios es poca y está débilmente cohesionada, dificultando la incidencia social a una amplitud local, así como la creación de imaginarios sólidos sobre los artistas, su actuar colectivo y su vínculo con la dinámica social de Mexicali. Aunque las razones por las cuales existe una falta de organización conjunta son muchas, Selene Nevarez,

Juan José Cardoza, Julio Torres y Enrique Martínez establecen algunas pautas para entender esta problemática.

Selene Nevarez reflexiona sobre la forma de gestión de cada proyecto, visiones e ideologías que no han permitido una relación de trabajo más abierta, así como el problema de los públicos en una ciudad que no está acostumbrada a consumir cierto tipo de productos culturales:

Colaboración no ha habido, ha habido ideas en el aire pero eso a la larga no se concreta, porque cada uno tiene su dinámica diferente de trabajo, tiene otras obligaciones o sus horarios de trabajo, lo más cercano que hemos hecho a una colaboración fue a través del Festival del Arte en la Calle, que fue en Noviembre de 2013, aquí en el centro cívico [...] Fue un evento simultáneo, había bandas, danza, performance, en los tres lugares al mismo tiempo, pues creo que es el único que hemos hecho más parecido a una colaboración, porque siempre quedan ideas en la aire, de: "Hay que hacer un evento en el que estemos todos, una noche donde todos tengamos inauguración, una hora aquí, otra hora allá, nos vamos para allá" [...] pero realmente como no se han puesto de acuerdo pues no se ha llevado a cabo, porque cada quien tiene su inauguración, los artistas que van a exponer, te dicen: "no, es que yo quiero esta hora, yo quiero esto", y pues también el público de Mexicali está muy acostumbrado a no salir temprano de sus casas, porque está difícil definir una hora aquí y otra allá (Nevarez, Selene, Entrevista, 2015).

Para Juan José Cardoza, esto además corresponde a una imposibilidad de compaginar formas de gestión y de la necesidad de proteger el reconocimiento que se ha ganado con respecto a los públicos y a los artistas:

[...] No es lo mismo en un lugar oficial, porque ahí está sindicalizado, tienes un sindicato que te puede proteger o defender. En lo independiente no. Ahí tienes que tener mucho cuidado de lo que haces, manejas, dices. Tu imagen es más endeble. Eres todavía más frágil [...] y si no estás bien, pues la verdad tienes que tener mucho cuidado. Y por eso se ha hecho un distanciamiento de lugares independientes, la imagen moral es muy importante [...] (Cardoza, Juan José, Entrevista, 2016).

Por su parte, Enrique Martínez recuerda que en la región existen otras formas de organización colectiva más orgánicas que demuestran que la colaboración entre espacios es deseada y posible:

Desde mi punto de vista, no existe una integración entre los espacios, no creo que se comuniquen y tengan o pretendan hacer dinámicas, que sería muy interesante la verdad. Por ejemplo, fuimos a exhibir a Ensenada hace un par de meses [...] y allá has de cuenta que la dinámicas, ese día, entre semana, miércoles, ese día se inauguraban otras cuatro o cinco exhibiciones, en otros espacios, que eran entre independientes y no, pero el pedo aquí es que

tú tenías que ir a todas, y en cada una te ponían calcas de colores diferentes en cada una, y al final te ibas gratis a un bar o algo así [...] pero el rollo era como para juntar a la gente, que no tiene Ensenada que no tiene Mexicali y viceversa, pues la gente fue, y yo dije "nadie va a venir porque no es fin de semana" y no, sí fue, porque los contaban, y hubo como cien personas [...] y quizás en Mexicali no funciona esta dinámica de moverte porque los espacios están lejos, uno del otro [...] fíjate que ellos (Edna Ávalos y Mario V. Romero) están más interesados, mucho en la comunicación, entre estos espacios, pero no existen, se están acabando (Martínez, Enrique, Entrevista, 2015).

Mientras que para algunos actores es primordial que se comiencen a crear vínculos de colaboración entre los artistas, espacios artístico-culturales, públicos y participantes, para otros la separación responde a una cuestión ideológica y de legitimación. En ese sentido se crean barreras de reconocimiento social y la acción colectiva se desarrolla en un sistema complejo que impide armonizar todas las facetas que un proyecto de corte social o de desarrollo cultural aspiraría como fin último.

Tal como lo estipula Enrique, hay otras localidades cercanas a Mexicali que han estado desarrollando proyectos conjuntos entre sus espacios, artistas y jóvenes entusiastas de los campos culturales y artísticos. Al ejemplo de Ensenada se suman las acciones que se han gestado en Tijuana con la apropiación de los pasajes de la Avenida Revolución para instalar estudios y talleres enfocados a las artes, las galerías, el trabajo de los colectivos artístico-literarios, la conformación de vanguardias musicales y el auge del arte mural callejero (Meza, 2012; Sandoval, 2004; Bojórquez, 2015).

Dichas dinámicas ya han sido reseñadas en el apartado contextual de esta tesis, su mención permite contextualizar el momento sociocultural que está pasando Mexicali con respecto a los públicos y al movimiento artístico y de animación sociocultural de sus vecinas localidades.

Bajo estas premisas, los colectivos artísticos de Tijuana y Ensenada parecen estar más cohesionados con respecto a la colaboración de proyectos conjuntos. No obstante, la efervescencia de las fronteras dinámicas, siendo el caso de Tijuana, visibiliza el trabajo de los creadores fronterizos de esta zona generando un imaginario de la actividad colectiva del arte de una mayor incidencia social; además, se moviliza con respecto a su vecino San Diego por medio de la necesidad de inversiones para la colaboración y el trabajo artístico (Meza, 2012).

En ese sentido, Mexicali tiene a un vecino fronterizo con una propuesta artística y una movilización de recursos simbólicos, económicos y culturales más reducida, al ser Calexico una localidad que busca la inversión hacia la ciudad mexicana, ya que ésta es considerablemente más pequeña, y con menos recursos culturales y económicos que la comunidad de Mexicali (Vera, Marco, Entrevista, 2015).

Siguiendo esta precisión, son las iniciativas artístico-culturales independientes las que fomentan el desarrollo de una sociedad civil más dinámica y son contrapeso de las propuestas públicas y privadas (Martinell, 1999). Esta movilización social, forma parte de los planteamientos de la democratización de la cultura que García Canclini (1987) reflexiona, la cual permite que los agentes de diversos sistemas sociales conformen la movilización de recursos simbólicos de y en sectores con problemáticas y dinámicas socio-culturales específicas, cuestión que también ha sido observada en Mexicali, Tijuana y Ensenada, en proyectos de diversas escalas y con promoción y apoyo institucional dispares. En Tijuana, movilizaciones como InSite y la historia del naciente rock nacional, le han dado un mayor escaparate nacional e internacional a la ciudad, aunado a la leyenda negra que todavía identifica a la localidad (Valenzuela Arce, 2012).

En otro sentido, existen dificultades que, por la falta de una integración de los espacios autogestivos de Mexicali, producen una invisibilización de sus acciones. Es por eso que la socialización de los conflictos, la labor independiente y de colaboración en redes locales o ampliadas de la actividad artística-cultural, aparecen para algunos como la forma de comenzar a crear un imaginario de Mexicali fuera de la noción del desierto natural y cultural.

Parte del proceso de cohesión social de un grupo explora los motivos de sus conflictos, así como las maneras en que logran mantener sus colaboraciones a pesar de ellos. De acuerdo con Melucci, el conflicto sucede cuando dos actores buscan adueñarse de recursos que son valiosos para cada uno bajo un sistema de referencias común (Melucci, 1996: 22). Como consecuencia, existen conflictos de legitimación entre los actores que conforman el campo artístico-cultural porque sus formas particulares de gestión impiden la colaboración para objetivos sociales de mayor impacto.

A pesar de este vínculo débil entre los espacios locales, la actividad autogestivas y las propuestas que han desarrollado en comunidades reducidas, ha servido de ejemplo para el surgimiento de nuevos proyectos independientes, como redes de colaboración extendida en Mexicali. Tal es el caso del colectivo Devenir Arte Escénico, el cine club de la colonia Infonavit Cucapah, y más indirectamente el proyecto de activación del centro histórico de Mexicali, Algo por el Centro. Los gestores de Devenir y el cine club fueron a su vez partícipes de los talleres de creación y promoción cultural impartidos por Edna Ávalos y Mario V. Romero, quienes apremiaron a la discusión y planeación de proyectos para los jóvenes que asistieron a este espacio de diálogo. Asimismo, estos jóvenes tuvieron un acercamiento generacional con Mexicali Rose, y con los participantes de los primeros talleres ahí efectuados. Algo por el Centro, a su vez ha tenido acercamiento con el proyecto de Mexicali Rose, como parte de la activación cultural que ambos espacios buscan para esta zona de la ciudad. A excepción de Algo por el Centro, los otros dos proyectos no cuentan con un lugar físico identificable, sino que sitúan su acción en los entornos comunitarios o en los espacios de incidencia artística, en festivales, eventos y presentaciones culturales.

Bajo otra perspectiva, hay una distinción constante entre las instituciones públicas de arte y cultura, sobre todo en el acercamiento hacia los públicos y la narrativa en que se presenta el discurso artístico. En ese sentido, Bourdieu (1995) plantea que esta problemática es una constante histórica en donde los artistas innovadores buscan las “lagunas estructurales” de los campos de poder artísticos para presentar cambios paulatinos en su operación, proponer y ser legitimados bajo sus propios parámetros.

Cabe destacar que la relación de los tres espacios con las instituciones ha fluido, en mayor o menor medida, en beneficios monetarios por el aporte de becas dentro de las artes y de los institutos de desarrollo social. Para Marco Vera y Selene Nevarez, en el momento de haber sido parte de las entrevistas para esta investigación habían participado en el Programa de Apoyo para las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) y el Programa de Estímulos para la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) a través del Fondo Especial para la Cultural y

las Artes de Baja California, así como el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California (FOECA BC).

En el caso de Mario V. Romero y Edna Ávalos, tuvieron una producción artística muy prolífica en lo que corresponde al año 2015. Mario V. Romero ganó la Bienal Plástica de Baja California en escultura, siendo Edna Ávalos sobresaliente con mención honorífica. De igual forma, ella fue acreedora del Premio Municipal de la Juventud en el área de categorías artísticas (Haro, 2015).

Las becas funcionan, entonces, como forma de acceder a equipo y materiales para desarrollar talleres y el mantenimiento físico de los espacios que, de acuerdo a los líderes, la mayor parte del tiempo este gasto corre por su cuenta. La acreditación de estos estímulos también ayuda a que los públicos especializados legitimen más las propuestas y se integre una mayor participación por parte de estos.

La relación de los agentes independientes con las instituciones funciona por la voluntad de gestores que inciden en ambas facetas del desarrollo cultural de la localidad. Tal es el caso de Israel Castro, museógrafo de la Galería de la Ciudad de Mexicali, quien además ha sido museógrafo e íntimo colaborador de Mexicali Rose, así como activo promotor de los espacios independientes de la ciudad. Para Israel, debe de existir una relación orgánica entre los colectivos y los centros estatales de las artes. Las convocatorias deben de alimentarse y reformularse a partir de las ideas de los artistas independientes mientras que ellos sean una parte activa: exigir, demandar recursos y avances desde una perspectiva propositiva, ya que para el museógrafo gran parte de estas interacciones se quedan en una crítica poco constructiva que no abona al crecimiento de ningún tipo de institución, sea independiente o del Estado (Castro, Israel, Entrevista, 2015).

Siguiendo estas aseveraciones, estos tres espacios crean procesos de significación físico como simbólico para los jóvenes que han llegado a ser parte de sus talleres, exhibiciones, diálogos, eventos y narrativas artísticas; han representado un antes y un después en la vida de algunos a partir de lo que Ander-Egg llama una recreación desde las artes y la intervención por medio de



la animación sociocultural. Aunado a esto, han acogido a los artistas jóvenes e innovadores que no cuentan con lugar de exhibición dentro de los espacios legitimados de la cultura. Han sido el contrapeso dentro de los campos del arte, se han manifestado bajo nuevas convenciones artísticas y han representado a un sector de la sociedad civil que desea encontrar nuevas dinámicas en la gestión de la cultura (Bourdieu, 1995; Becker, 2008; Martinell, 2000).

Por otro lado, y como lo sentencia Martinell (2000), los actores que conforman estos espacios no llevan a la madurez sus propuestas mientras no sea factible y notoria su intervención en lo social. Si bien los tres espacios innovan en el discurso artístico, las reflexiones del autor pugnan por un posicionamiento en la política cultural que permita una intervención crítica y genere cambios en la escala macrosocial de los fenómenos fuera de lo localista.

En ese sentido, autores como Nivón y Coulomb (1994) presentan una crítica similar sobre la incidencia de los proyectos focalizados en ciertas zonas de las ciudades, sobre cómo sobrepasar la acción a lógicas de incidencia macrosocial. Ambos plantean que los proyectos alternativos, tendrán la dificultad de ser aceptados, tanto por los organismos del Estado como por los públicos a los que están dirigidos; sea esto porque la misma “alternancia” dista de la visión hegemónica, o por que los públicos no están preparados, en recepción y conocimiento, para dichas propuestas. Para los autores, es necesario que estos proyectos encuentren formas de vincularse más efectivamente a los espacios locales, ya que de lo contrario, la cultura como acción política y de incidencia, termina siendo un “excedente de otras prácticas sociales” (Nivón, 1994: 109).

Bajo estas problemáticas, reside también la apropiación de los públicos, el interés en las propuestas autogestivas del quehacer artístico-cultural y la dirección misma de los espacios. Si los proyectos evolucionan en objetivos, dinámicas y tiempo activo de gestión, la incidencia e impacto social que logran está limitada a un sector de la población muy específica. Desde la teoría de la cohesión social abonan a la conformación de subgrupos que se identifiquen con el impulso colectivo inicial. Como lo establece Friedkin, cuando se piensa en una noción estructural de la cohesión social no se necesita tener grupos intensamente relacionados para que exista un fenómeno de reciprocidad y solidaridad a mayor escala. En ese sentido, se

vinculan las nociones microsociales y macrosociales del fenómeno, dando paso a que los procesos de pertenencia, afiliación y solidaridad se representen en otros espacios, dinámicas y actores.

Como punto final de este apartado, se puntualiza la importancia de los públicos para entender los procesos de cohesión social que los proyectos artísticos buscan consolidar en la localidad mexicalense. Aunque el análisis de esta tesis tiene como punto central las relaciones colectivas de los participantes más jóvenes, es necesario retomar la reflexión de los públicos como un elemento de conflicto para los tres proyectos aquí planteados.

Para ahondar esta última precisión, se dedica un apartado que discute la importancia de los públicos en el desarrollo de estos tres espacios en su actuar colectivo, y cuáles son las limitaciones que priman en una localidad como Mexicali para que los proyectos independientes sean aprehendidos por los públicos.

### 3.4 Los públicos en el desierto cultural: asimilación de proyectos artístico-independientes de Mexicali

Uno de los cambios más relevantes de las últimas décadas en la promoción cultural es el auge de los medios de comunicación virtuales, lo que ha permitido una mayor exposición de las propuestas culturales y la socialización del trabajo artístico tanto institucional como independiente.

Para Espacio Cultural Artmósferas y Mexicali Rose, la difusión de sus propuestas inició de una manera cercana a la comunidad y a las instituciones de cultura con *flyers* y tabloides sobre los talleres, así como difusión por medios como radio, televisión y periódico para invitar a la gente a integrarse en la dinámica de los espacios. Conforme fue avanzando el desarrollo de Internet y su interacción virtual, el uso de MySpace y posteriormente de Facebook, así como plataformas virtuales de video, blog, audio y fotografía como Blogger y YouTube fueron integrándose en su forma de comunicación.

En Escritorio de Procesos, los gestores han desarrollado una amplia estrategia de difusión por medio de la red social Facebook donde tratan de invitar, crear redes de amistad y colaboración

con otros espacios y proyectos de arte contemporáneo dentro y fuera de Mexicali. Estos vínculos les han dotado de una legitimación en el gremio artístico que les ha permitido tener divulgación mediática en diarios de circulación local y nacional.

La virtualidad permite a los tres espacios generar mensajes para sus públicos locales, pero también es un puente de colaboración (Andriani, 2013) entre las redes sociales ampliadas de la región, posibilitando llevar a otros terrenos simbólicos lo que sucede físicamente en la localidad de Mexicali, por medio de las tecnologías de la información y la comunicación (TICS).

Las interacciones aquí nombradas pasan por una noción de cibercultura en el seno de “[...] tecnologías digitales que configuran decisivamente las formas dominantes tanto de información, comunicación y conocimiento como de investigación, producción, organización y administración” (Rueda, 2008: 9), en donde se integran sistemas “materiales y simbólicos” en los que además están “agentes y prácticas culturales, interacciones y comunicaciones, colectivos, instituciones y sistemas organizativos, una multiplicidad de contenidos y representaciones simbólicas junto con valores, significados, interpretaciones, legitimaciones” (Ibíd.).

En primera instancia, estas estrategias buscan presentar las propuestas de los espacios, el registro de los talleres, exhibiciones y eventos mediante fotos y video, la invitación a nuevos públicos, peticiones de ayuda a la sociedad civil y la socialización para cooperaciones nuevas.

Dicha dinámica virtual posibilita la existencia de grupos o subgrupos conectados conforme a una propuesta artístico-cultural mayor. Desde la perspectiva estructural de la cohesión social, se espera idealmente que se creen estos subgrupos para que el impacto a una escala macrosocial sea evidente, más allá de las lógicas de pertenencia, solidaridad y afiliación que se generan en interacciones interpersonales (Friedkin, 2004). La dinámica de algunos espacios permite esta forma de socialización entre sus miembros, mientras que otros tienen una estructura más cerrada con respecto a la interacción virtual.

Existirían pues, dos dinámicas por medio de las cuales se concibe la interacción con los públicos acorde a una relación entre quienes sienten o conservan una afinidad con el proyecto

que se representa por: 1) los espacios en la virtualidad (foros, comentarios, compartición de información en redes sociales, apoyos para financiamiento) (Lévy, 2007) y 2) la que busca llegar a los públicos ocasionales para convertirlos en recurrentes.

Con respecto a la segunda forma de interacción, la realidad es que la asistencia a eventos, talleres, conciertos y exhibiciones, no siempre es la deseada. De acuerdo con Marco Vera “[...] lo de la galería, lo he platicado con muchos que sólo son galería, que en la inauguración es cuando viene toda la raza y los otros días está vacío [...]” (Vera, Marco, Entrevista, 2015). A diferencia de las instancias públicas, los independientes tienen mayores dificultades en su gestión, ya que por cuestiones laborales externas, educativas o familiares, en ocasiones no cumplen horarios estrictos que los visitantes puedan respetar; es por eso que los días de inauguración de obra suelen ser los que tienen una mayor afluencia, donde además se conjunta la comunidad cercana de colaboradores y participantes en talleres, públicos recurrentes, talleristas, los artistas o colectivos artísticos invitados. Es además, una dinámica de amistad y retroalimentación de los sucesos y actividades acontecidas por los integrantes cercanos y ocasionales de estos colectivos.

Con respecto a esto, Selene Nevarez reflexiona sobre la dinámica de los asistentes más jóvenes y su limitación en el consumo cultural y de entretenimiento:

Es complicado, porque ¿qué es lo que quiere el público? Entretenimiento, quiere entretenimiento, quiere estar piteando, quiere estar concha. En los eventos, pues siempre han existido las tocadas en Mexicali, en terrenos baldíos, en un taller mecánico. Hasta hace poco he visto que han dejado los terrenos baldíos para irse a los bares. Ahora están buscando los espacios independientes ¿no? Porque ya son lugares conocidos, antes era todo como que más *underground*. Porque también antes no se usaban las redes sociales, era como que aventando *flyers*, saliendo de algún evento de la escuela para que la gente se fuera para allá. Estamos formando públicos en las artes para que después ese público sea consumidor. Es público joven que ahorita nada más está buscando divertirse, pero que a la larga ya va a querer consumir, ya que tenga su propia casa va a querer una pintura, una decoración o una banda de rock (Nevarez, Selene, Entrevista, 2015).

Por parte de Mario V. Romero y Edna Ávalos, su interés en un reconocimiento del gremio artístico les ha llevado a generar estrategias específicas de construcción de identidad colectiva y afiliación ideológica desde la estética contemporánea a partir de la comunidad y los públicos que son asiduos al arte contemporáneo:

Edna: [...] nosotros también buscamos siempre traer gente de otras ciudades, o de otros países, entonces ahí va el proceso de gestión en el que estamos inmiscuidos, siempre estamos tratando de, pues buscar gente que nos guste su trabajo también, porque esa es una parte importante. No nada más invitar por invitar, sino invitar a personas con las que tengamos cosas en común también nosotros. A final de cuentas nosotros también somos artistas y nos interesa tener un aprendizaje de ellos, y tener un intercambio también (V. Romero, Mario y Ávalos, Edna, Entrevista, 2015).

Desde la lógica de los gestores, el generar públicos obedece a momentos, dinámicas y estrategias que no sólo dependen de su esfuerzo; sino también de la realidad sociocultural en la que viven. La crítica por parte de talleristas, colaboradores y jóvenes participantes de estos espacios evidencia otra faceta de la generación de públicos y el consumo cultural, algo que escapa de la visión de los líderes y gestores.

Uno de estos acercamientos corresponde a las dinámicas socioculturales que se enfrentan en Mexicali con relación a su posición geopolítica, la influencia y auge de la industria en la zona norte de México. Acerca de eso, Ilse Dávila deja en claro una crítica sobre consumo cultural de la ciudad:

No hay muchos espacios independientes porque el arte no deja dinero, mucha gente no le puede dedicar el tiempo ni los recursos, y es muy difícil aquí, sobre todo porque estamos en una ciudad fronteriza, y ya hay muchos fenómenos que se dan aquí, que es que la gente no más quiere ir a trabajar, llegar a su casa, dormirse y empezar el día siguiente. Por lo general (la gente) no está muy involucrada ni con la política, ni con el arte, entonces no lo ven como algo que sea sustancioso o primordial en sus vidas (Dávila, Ilse, Entrevista, 2016).

Siguiendo esta idea, Francisco Álvarez refiere que es necesario trabajar bajo los públicos que se acercan abiertamente a los proyectos, ya que son los realmente interesados en la asistencia y participación activa:

Con los artistas hay un poco de, ya sabemos que no vamos a tener un gran público cautivo. Si ves a una persona, a esa persona vamos a exponerle todo, así fueran una persona o 100, el compromiso con las personas que realmente estén interesadas [...] el público es poco, y esa es una de nuestras realidades, no hay que exigirle más al público de lo que realmente quiere. Al fin y al cabo lo que los artistas quieren es gente realmente interesada. Tienen que afianzarse a esto y no subirle el ego al artista [...]. La poca difusión que tenemos creo que es necesaria. No vamos a obligar a la gente a asistir a eventos, a talleres culturales. Ya que lo que realmente se busca es tener un público sólido, a gente realmente interesada y esta vaya evolucionando, ya sea como persona o como artista (Francisco Álvarez, Entrevista, 2016).

De igual manera, existe una relación directa entre la formación educativa en México y la generación de públicos interesados en todas las disciplinas artísticas. Esta perspectiva fue dada a conocer por los participantes y talleristas de los espacios que han tenido la oportunidad de ejercer en la enseñanza de las artes para niños, adolescentes y jóvenes (Dávila, Ilse, Entrevista, 2016; Cardoza, Juan José, Entrevista, 2016; Pereda, Jennifer, Entrevista, 2016; Salazar, María Guadalupe, Entrevista, 2016). La carencia en la educación artística tiene relación con lo que Ilse Dávila nombra como “falta de conciencia” sobre el papel de las artes en la vida de las personas. Al no hacerse inmediata una adquisición y consumo material, no hay un interés real. Aunado a esto, existe la siempre latente dificultad de adquirir becas y financiamientos públicos, lo que disminuye la capacidad de atraer a públicos más extensos por escasez de capital económico.

Retomando la problemática de la educación artística, para Juan José Cardoza el desconocimiento generalizado de lo que es y qué hace el artista, pone una traba para una generación mayor de públicos, la aceptación y adopción de las propuestas independientes:

[...] la gente ya tiene una idea de lo que es arte, que es tan purista, que puedes decir: “yo no soy artista, yo que voy a hacer ahí”, esta limitante: “pues esos lugares yo para qué voy a entrar, me van a correr”, hay todavía cierto grado de resistencia al consumo de arte, que va desde la educación artística, tanto básico como de todos los niveles es nula. Todavía no existe en ningún nivel. Como egresado de la Facultad de Artes, toda mi infancia, fue una educación artística nula. Y los egresados no estamos yendo a satisfacer ese campo. No estamos siendo contratados para reactivar esa educación artística en todos los niveles. Algo está pasando en el sector educativo, que estamos egresando pero para ser desempleados [...]. Ahora si tanto institucionalmente se vive así, ahora tu crees a nivel poblacional. Se hacen paseos escolares a galerías, pero queda en eso, en un paseo escolar. Mientras no haya una reactivación educativa no va a estar entrando la gente a los espacios (Cardoza, Juan José, Entrevista, 2016).

Por otro lado, el aumento mismo de la población presenta una demanda por espacios culturales. Los institutos legitimados se posicionan en zonas céntricas de la ciudad que son o pueden ser inaccesibles a ciertos públicos que no cuentan con los recursos materiales para poder asistir. Asimismo, las galerías o centros de arte privados piden gratificaciones monetarias extensas e imposibles de cubrir para públicos de zonas populares.

Como parte de la amistad que algunos artistas tenían con los espacios, estos utilizaban los recursos de las becas que obtenían en solitario para la producción artística y presentaban sus trabajos finales en las galerías. Ese fue el caso del artista plástico Pablo Castañeda, quien después de haber ganado una beca FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) presentó su producción en Mexicali Rose.

De esta manera entran las dinámicas de apoyo por medio de la amistad, en las que también se busca crear legitimación a los espacios y atraer públicos. Espacio Cultural Artmósferas ha presentado trabajos que, en la actualidad o en emisiones pasadas, han sido exhibidas en recintos del Instituto de Cultura de Baja California o de los institutos públicos, como es el caso de la obra de Pablo Castañeda y José Castañeda, que son expuestas en el Cecut-Tijuana y en La Galería de la Ciudad de Mexicali, respectivamente.<sup>11</sup>

A pesar del apoyo de algunos círculos especializados y de la legitimación por parte de las becas institucionales, sigue existiendo una falta de convocatoria de estos mismos expertos en las artes. De esto hablan María Guadalupe Salazar y Jeniffer Pereda, estudiantes de artes plásticas en la Facultad de Artes – UABC Mexicali, quienes por un mes fueron participantes en una revisión de portafolio artístico y posterior exhibición en Escritorio de Procesos.

Desde su experiencia en el espacio y en la participación que han tenido en su actividad de desarrollo cultural desde la academia, ven que los mismos estudiantes no tienen un interés por los espacios emergentes:

[...] cuando he ido así a lugares a alguna exposición siempre va la misma gente de aquí. A veces son egresados o gente de otras carreras. No hay mucho interés por asistir a eventos. Estamos estudiando artes y la misma gente de aquí no va. Es por que como que tampoco le encuentran de qué manera les va a beneficiar, es como un evento más y ya (Salazar, María Guadalupe, Entrevista, 2016).

Por su parte, Jeniffer retrata la tarea de convertir el arte en una necesidad pública y comunitaria como aquello que potencializaría la generación de públicos en Mexicali:

---

<sup>11</sup> Esto lo comparte Selene Nevarez en la red social de Facebook de Espacio Cultural Artmósferas, en el siguiente link:

<https://www.facebook.com/espacio.artmosferas/posts/1004986846255563>

Creo que eso falta aquí. Hacer eventos que sean arte contemporáneo, e involucrar a la comunidad y al artista obligarlo con la comunidad. Que se involucre con la gente que está ahí, que le pregunte a la gente que está en la esquina, cosas sobre eso, y que produzca a partir de ahí. Y eso va a influenciar mucho que el espacio, en que la gente vaya al espacio, se va a llenar mucho más, y que no sean solamente los mismos [...] Es como aquí, como si tus propios maestros, los alumnos se vuelven maestros. Siempre es la misma gente. Eso es lo que pasa. Es bueno hasta cierto punto, pero como siempre son los mismos, no hay una retroalimentación, porque tú no estás produciendo para artistas solamente, sino para gente que no es artista (Pereda, Jeniffer, Entrevista, 2016).

En ese sentido, Enrique Martínez señala el vínculo poco visibilizado de las propuestas artísticas y la conformación de ciudadanía, los espacios públicos y el involucramiento social del arte en las problemáticas cotidianas:

[...] cada vez hay más artistas, cada vez hay más propuestas, cada vez hay más eventos, y ahí va pues, pero sí son cosas que van y vienen. Estamos muy acostumbrados a ver eso aquí. Llegan un rato, está bien chilo ¡Pum!, lo mejor del mundo...y se va. Ocupa mucha permanencia y mucha actitud y voluntad de los artistas por querer hacer arte público, piezas que la gente vea. Yo creo que una de los aspectos que se podrían mencionar en Mexicali, que es importante para que la gente haga o vea esto como el público de arte, pues es como el muralismo [...] Digamos que estos chavos están creando también una visión que le ayuda al público a concientizar que hay alguien haciendo arte o cultura [...] pero haría falta ese arte público que puede llegar de otra manera a la gente, que sería pues el arte urbano, no muralismo sino esta parte del arte urbano que se acerca de problemáticas de la ciudad, que es a veces capaz de solucionarlas, y cuando se solucionan a través del arte la gente queda impresionada, o con poner simplemente, no sé instalaciones, video instalaciones o esculturas (Enrique Martínez, Entrevista, 2015).

La difusión y generación de públicos se sitúa como una de las principales problemáticas para la supervivencia de los proyectos autogestivos. La falta de una apropiación comunitaria por parte del contexto social y simbólico en el que se desarrollan, así como el acogimiento de un cúmulo más extenso de los públicos especializados, son las principales razones que se manifiestan en el campo cultural de Mexicali. Para analizar la forma en que los grupos se cohesionan y se relacionan con otros a nivel social, la realidad sociocultural juega un papel muy importante. Como consecuencia, las nociones de la democratización cultural desde la intervención política permitirían explorar otras vetas y dificultades de la gestión artística independiente y, sobre todo, de los proyectos de animación sociocultural.

A pesar de la vinculación a grupos externos del campo artístico, la falta de una colaboración local repercute en la estructuración de un gremio artístico poco cohesionado en los procesos



comunitarios. Estas conformaciones colectivas juegan un papel primordial para los diversos públicos y también para la exposición de Mexicali en el campo artístico ampliado de la región. Dan cabida a una comunidad de actores que suelen quedar fuera de las convocatorias institucionales por su falta de experiencia profesional o por no estar legitimados dentro del campo artístico, ya sea el caso de los jóvenes creadores o artistas amateurs; innovan en propuestas del arte contemporáneo y su crítica; acercan sus ofertas de consumo cultural a zonas populares y forman parte de una transformación integral en los jóvenes, sobre todo en aquellos que logran vincularse ideológicamente con los proyectos; y permiten generar puentes de colaboración solidarios desde un sentido de pertenencia (sea este por ideología, por incidencia comunitaria, por apertura y oportunidad de colaboración, por los vínculos de amistad, por legitimación en el gremio artístico-cultural, así como por conflictos con otros agentes).

Esta noción de comunidad artística más integrada y cohesionada, es para los participantes activos algo que se está construyendo con mayor fuerza al pasar del tiempo. Del *boom* de los espacios independientes y de la emergencia de los artistas de la década de los dos mil hacia la exposición nacional e internacional desde la virtualidad y la colaboración externa, el actuar colectivo presenta una ampliación en métodos para el alcance de objetivos, pero una disminución en los actores reconocidos como líderes desde la emergencia.

Esta reflexión plantea que las propuestas independientes sean más amplias y que busquen integrar a nuevos públicos en una forma de arte contemporáneo social. Así, los agentes culturales son responsables de seguir proponiendo las innovaciones y maneras de crear una comunidad que acoja, proteja y perpetúe los espacios autogestivos. En el entendido que el diálogo y la crítica son necesarios para el crecimiento de los espacios de cultura y arte, son los mismos gestores, artistas, participantes y públicos los que deben hacer conciencia de las necesidades culturales relegadas.

Esto permitiría no sólo una identificación dentro de la actividad colectiva del quehacer artístico-cultural más sólida, sino una legitimación de las redes sociales ampliadas. Será entonces bajo los términos, necesidades y manifestaciones de los públicos, los artistas y sus

colaboradores, lo que permita catapultar el desierto cultural mexicalense dentro del imaginario del arte local, nacional y global.

### 3.5 Síntesis de Capítulo

En este capítulo se trató de establecer una relación conjunta entre la teoría sobre la acción colectiva, los espacios independientes de arte y cultura y los procesos sociales que impactan en la conformación de una comunidad artística cohesionada a nivel grupal y social. Se tomó como contexto sociocultural la noción de la cultura o el “desierto cultural” creado sobre la localidad de Mexicali, Baja California, en una transición inacabada sobre su identidad cultural y artística.

Los ejes de análisis que se desarrollaron en tres apartados distintos corresponden a los planteados en la introducción de esta tesis que, para efectos de resumen, son mencionados como: 1) génesis del impulso colectivo y redes de colaboración, 2) relaciones de interacción desde la cohesión grupal y social y 3) difusión, creación y comunicación con los públicos y las instituciones.

El análisis intentó conjuntar las experiencias de actores, artistas y participantes activos de tres proyectos de gestión independiente del arte en la localidad señalada, primando coyunturas y momentos de cada espacio para su comparación y contraste. Los conceptos teóricos han tratado de abordarse como un recurso que permita comprender, mas no explicar, las relaciones de las personas, sus procesos de colectividad, conflicto y cohesión mediante su interacción.

Por último, se reflexiona sobre las dificultades de la gestión independiente en espacios socioculturales como Mexicali, donde las condiciones geográficas, civiles y sociales suelen ser hostiles y plantean una creatividad constante para los gestores.

## CONCLUSIONES GENERALES

A manera de cierre, se plantean una serie de reflexiones sobre los temas tratados en esta investigación: génesis de espacios artísticos desde el impulso colectivo, procesos de cohesión social y grupal, así como desarrollo de públicos para las artes y la animación sociocultural en la localidad de Mexicali. Considerando que los alcances del estudio se remiten a objetivos específicos, queda claro que surgen nuevas miradas y perspectivas integradoras, que permiten comprender a mayor profundidad éste y otros fenómenos socioculturales. Se dará parte de estas nuevas vetas de análisis como forma de concluir la tesis, dando paso a que futuras investigaciones retomem estos aportes.

En primera instancia, se observó que la conformación de espacios alternativos, emergentes, autogestivos y/o independientes fueron una respuesta a dinámicas tanto sociales como culturales que se suscitaron en la localidad. Entre ellas, se destaca la especialización de las artes, con la inclusión de nuevos y jóvenes actores egresados de las aulas universitarias de Baja California. Bajo las formas de organización colectiva del arte, estos actores buscaron espacios para organizar y presentar su obra, fuera de las instancias públicas y privadas.

Esto funcionó como una distinción ideológica y de identificación desde la emergencia, ya que ellos eran actores que cuestionaban las convenciones de un sistema de arte establecido. El crecimiento demográfico en la ciudad, aportó otro elemento para la diversificación de la oferta cultural de Mexicali, permitiendo a los públicos jóvenes tener más opciones de integración a proyectos culturales fuera de lo institucional.

Esta acción surge como herencia de los primeros colectivos de artistas, promotores y gestores culturales en Mexicali, quienes colaboraban en espacios de galería, proyectos editoriales, representaciones teatrales y exhibiciones fotográficas para promocionar su obra, buscando la legitimación de los públicos y creando un espacio más dinámico para el arte. Asimismo, conjuntaban apoyos de convocatorias institucionales, con el afán de financiar la creación de proyectos locales; por ende, ellos tenían una relación de colaboración más estrecha con estas instancias.

Los cambios políticos en la región y de la administración cultural a nivel nacional, la irrupción del cambio generacional del siglo XXI, los apoyos institucionales de Bienales, becas para el desarrollo de proyectos comunitarios, juveniles, artísticos y de impacto social, empezaron a ser destinados a una comunidad de artistas más extendida. La diversidad de propuestas desde la independencia, se hizo presente en una coyuntura social en que el desarrollo profesional de las artes y su intervención en sectores más amplios de la sociedad se diversificó. Esto sucedió por los nuevos actores emergentes, pero también por la ampliación de la oferta cultural de espacios públicos, casas de la cultura y centros de las artes.

La irrupción de los independientes, fue una fuente de movilización de recursos tanto materiales como simbólicos en los campos del arte mexicalenses. A una escala social, esto planteó la maduración de un sector de la sociedad civil que buscaba la reestructuración de los campos culturales y artísticos. La necesidad de contar con proyectos fuera de los cánones institucionales fue parte del auge de la primera década del nuevo siglo. La motivación de actores jóvenes que buscaron incidir en la realidad inmediata de su ciudad, dio cabida a las propuestas localizadas en sectores populares e históricos de la localidad.

En ese sentido, ¿qué es lo que lleva a los gestores, artistas y actores de la sociedad civil a promover y desarrollar proyectos del orden cultural en Mexicali? Y por consiguiente, ¿cómo incide esto en la realidad social de la localidad? Se identifica que la génesis del impulso colectivo está influenciada por las formas de organización colectivas observadas y experimentadas en proyectos de éxito de otras localidades. Esto, pasa por las motivaciones, intereses y alcances de cada gestor, con respecto a su visión personal del arte y la forma en que debe responder un colectivo o espacio independiente.

En el caso de Mexicali Rose, las motivaciones del gestor Marco Vera, su arraigo por la colonia de nacimiento y el interés por desarrollar las potencialidades de jóvenes en riesgo de caer en pandillas y la deserción escolar, le planteó en primera instancia extrapolar el proyecto *Eco Park Film Center* de creación de documental en L.A., California a Mexicali. El documental fue elegido como uno de los primeros talleres en el espacio, ya que existía una facilidad técnica de desarrollarlo por parte del Vera.

Para Selene Nevarez, existe una motivación por activar el patrimonio cultural de Mexicali, al situar Espacio Cultural Artmósferas en una zona con potencial y atractivo turístico e histórico en la localidad. Asimismo, Selene busca replicar una experiencia de apropiación del arte donde la misma sociedad civil se organiza para crear proyectos de animación sociocultural, como fue testigo en otras ciudades de América Latina y México.

En ese sentido, ambos proyectos tienen arraigo al espacio físico en donde configuran su labor de animación sociocultural, tratando de crear narrativas de carga simbólica y de valor con respecto al espacio, a partir de la forma en que las personas lo significan desde su experiencia en la intervención artístico-cultural.

Por parte de Escritorio de Procesos, la intervención que buscan lograr en Mexicali pasa por la creación de diálogos con los artistas, la innovación del arte contemporáneo, la comunicación entre el espacio y lo que significan en pos de crear un trabajo *in situ*. De igual forma, toman el ejemplo de sus experiencias en Argentina y Brasil, al usar el espacio como lugar de creación narrativa para la intervención. A pesar que ellos no buscan una animación sociocultural, sí contribuyen a la generación de nuevos proyectos de arte y cultura en Mexicali, proporcionando herramientas desde su experiencia de gestión a jóvenes artistas e interesados en la concertación de un proyecto creativo.

Por lo tanto, la conformación colectiva de estos proyectos está fundamentada en experiencias de gestión previas, a partir de las cuales los gestores han creado una pertenencia ideológica y han sentido la necesidad de extrapolar dicha dinámica a su realidad local inmediata.

Dicha forma de acción se posibilitó mediante la membresía de artistas profesionales y amateurs, así como participantes jóvenes, interesados en la recreación desde los procesos del arte y otras dinámicas sociales. Ellos se convierten paulatinamente en colaboradores cercanos, cuando los espacios pasaron de ser un *proyecto individual de colaboración* a un *colectivo abierto* bajo diversos rubros de solidaridad.

En el caso de los participantes más jóvenes, el acercamiento a un colectivo artístico les permitió reconocer habilidades de creación, comunicación y conceptualización de proyectos para el desarrollo de su comunidad y para su crecimiento personal. En ese sentido, los grupos más altamente cohesionados lograron crear redes de incidencia social mediante los jóvenes que integraron la dinámica colectiva. Ellos han retribuido estas oportunidades de participación a partir de integrarse a nuevos espacios y proyectos del orden cultural, tratando de darle continuidad a las experiencias que vivieron en sus respectivos entornos de socialización artística.

En ese sentido, se observa que la intervención y las relaciones creadas por parte de estos espacios inciden en procesos de cohesión grupal y de pertenencia en diversas dinámicas de los integrantes: la conformación de códigos comunes de comunicación, atribuciones y actuares solidarios que prevalecen con el tiempo, pertenencia ideológica a los objetivos de los espacios, sentido de unidad por medio de apelativos como “familia” o “cuna” en relación a sus interacciones y proyectos, así como una atribución simbólica de lo que significan dichos lugares.

La experiencia de los jóvenes, se ve más fielmente cristalizada cuando ellos mismos integran el aprendizaje de estos espacios en nuevos espacios culturales. Como lo plantearon Ilse y Gabriela de Mexicali Rose, ellas buscan retribuir a la comunidad lo aprendido, integrando además las competencias e intereses profesionales que tienen en la actualidad. En el caso de Francisco y Brandon, comparten la recreación desde la literatura para activar a jóvenes talentos y generar puentes de colaboración en nuevos espacios a través de la planeación de sus talleres.

Para Julio y Enrique, quienes además tuvieron un acercamiento directo a la gestión y liderazgo de proyectos situados en espacios independientes, el integrarse a una de las propuestas de arte contemporáneo de la ciudad es una continuación a sus primeras aspiraciones, resignifica su irrupción desde la emergencia configurando nuevas formas de trabajo y de acercamiento hacia los públicos. Así, jóvenes como Edna y Mario, encuentran en el impulso colectivo la necesidad de proponer y poner en práctica iniciativas que incidan en la creación de nuevas narrativas de la ciudad, desde un enfoque crítico y de constante evolución del arte.

Bajo estas mismas rubricas, la impartición talleres sobre creatividad y gestión de recursos culturales por parte de Edna y Mario, ha dado cabida a nuevas propuestas dentro de la animación sociocultural y las artes. Es el caso de Devenir Arte Escénico y el cine comunitario de la colonia Infonavit Cucapah, cuyos gestores fueron parte de la red de participantes de los talleres impartidos mediante la gestión de Escritorio de Procesos por parte del Instituto Municipal de Arte y Cultural de Mexicali. Todo esto les ha permitido crear en redes de colaboración expandidas y subgrupos, que han tenido participación activa con propuestas de intervención social y comunitaria en Mexicali, así como de mundos del arte fuera de la localidad.

Ya que la incidencia social en la localidad se ha visto limitada a esfuerzos aislados de los colectivos, una de las reflexiones que surge de esta tesis es la falta de una participación activa y un diálogo constante entre los espacios y colectivos artísticos que sobrepase los objetivos particulares de cada proyecto. La solidaridad ocasional que se genera en las interacciones grupales no repercute en la conformación de una comunidad de artistas cohesionada al nivel macrosocial del espacio local. De acuerdo a lo analizado a los resultados, esto es resultante de conflictos internos y de ideologías contrastantes en la forma de organización del trabajo colectivo.

Los gestores hacen esta crítica, donde las razones de la poca colaboración entre espacios, se vinculan a las formas de entender la estética del arte y a las maneras en que se gestionan los espacios. A pesar de esto, el vínculo entre gestores y promotores institucionales prevalece, sin importar que los proyectos independientes no se vinculen entre sí. Por otra parte, los agentes del arte y cultura institucionales, tienen dinámicas de solidaridad de valor que responden a los intereses de la política cultural del Estado, pero también comportamientos solidarios que sobrepasan el interés de las instancias de gobierno. Ellos crean vínculos de amistad, más o menos densos, con los gestores y jóvenes colaboradores de los espacios autogestivos. En ese sentido, su participación es un vínculo estratégico para las instituciones culturales.

Siguiendo los planteamientos de Melucci sobre la acción colectiva, así como las perspectivas de Becker y Bourdieu que dan cabida a dicha acción en los campos artístico-culturales, es necesaria la conformación de puentes y uniones de capital social para que los artistas, gestores y promotores que se reconocen como innovadores puedan generar una red que respalde y legitime sus acciones y negociaciones con los agentes del campo hegemónico. En ese sentido, las redes fuera del ámbito local subsanan la poca colaboración de artistas y gestores independientes en el espacio inmediato, e integran el reconocimiento de públicos y actores externos a la ciudad.

A nivel de un impacto para la cohesión social es necesario que los actores y agentes dentro de los espacios independientes del arte y la cultura, tengan en cuenta su posición como movilizados de los recursos materiales y simbólicos del arte. Se estipula que la maduración de estos proyectos, desde un nivel de involucramiento ciudadano y de conformación de sociedad civil organizada, aún no se hace visible en la localidad. Esta carencia, puede responder a lo que Martinell considera una falta de maduración en la gestión de la cultura y de sus agentes como forma de su dinámica cotidiana.

Aunado a esto, los ciclos de vida de los colectivos, espacios y proyectos artísticos deben de ser considerados un factor importante para su continuidad. Como ya se ha estipulado anteriormente, estos funcionan como lugares de experimentación de objetivos, proyectos y lugares de trabajo para los mismos gestores. Los tiempos de actividad están además supeditados a los trayectos profesionales y de vida de los participantes más cercanos. Factores mundanos como el cambio de residencia, la entrada a una nueva escuela, la inserción a un campo laboral externo, la incapacidad de pagar rentas o servicios como agua, luz e internet, repercuten en la trayectoria de los proyectos.

Es por eso que se busca la participación en colectivos y espacios de gestión similares fuera de los límites locales. Esto se da por la posibilidad de formar parte de una red de innovadores que, como lo explica Becker, cuentan con los mismos códigos y convenciones, tanto estéticas como de gestión y que permiten crear una legitimación dentro de los campos del arte más especializados, o hacia públicos específicos.



En otro tenor, las muestras de solidaridad tanto individual como colectiva, repercuten además en el ánimo para continuar la actividad. Para los tres espacios, esto se ha visto reflejado tanto en las actitudes solidarias y de comportamiento solidario en la relación intergrupala, y en las acciones solidarias de la comunidad artística y social que ha aprehendido los proyectos. En el caso de Mexicali Rose, con el apoyo de financiamientos recabados en la plataforma *indiegogo* para subvencionar los gastos del espacio, en Escritorio de Procesos por medio de las fiestas de recaudación para reacondicionar el espacio tras el robo de alambrado, y de Espacio Cultural Artmósferas, al siempre contar con la donación de productos en especie para el comedor pro migrante y con equipo para las presentaciones, exhibiciones y eventos, como es el caso de los aniversarios del espacio.

Expuesto esto, se concluye que la cohesión intergrupala pasa por momentos, actitudes y comportamientos, como lo estipula Friedkin, de alta solidaridad y pertenencia. A nivel social, queda establecido que la incidencia de los individuos partícipes se representa en proyectos nuevos que darán un alcance mayor a la innovación de espacios y trabajos autogestivos en Mexicali. Por otro lado, la conformación de redes y subgrupos de participación ampliada, posibilita que los proyectos mantengan una forma estructural de cohesión social que los localiza en espacios simbólicos fuera de la localidad.

Con respecto a la integración y movilización desde la agencia en la sociedad civil mexicalense, la falta de una organización entre los espacios y proyectos, dificulta su posicionamiento y repercusión en los imaginarios de la actividad artística de la ciudad. Pueden ser reconocidos, recordados y legitimados por una comunidad reducida, pero no por sectores mayores de la población. Su incidencia en una cohesión social ampliada dentro de los públicos no especializados del arte es poca, y disminuye su posibilidad a medida que estos espacios van desapareciendo. En ese sentido, la crítica de autores como Nivón y Couloumb establecen sobre el destino de estos proyectos se ve constantemente limitado por la dificultad de extrapolar sus objetivos a otros espacios de incidencia macrosocial, sea pensado a la escala de una ciudad o de comunidades mayores de donde sitúan su trabajo.

Esto permite desarrollar otras vetas de análisis que posibilite comprender el fenómeno de la cohesión social y la acción colectiva en el arte de forma más integral.

Una propuesta, sería la integración de la política cultural y el trabajo de las instituciones públicas en la apropiación de proyectos de animación sociocultural y desarrollo artístico para los diversos públicos. Tomando en cuenta las particularidades de la ciudad, sus extremas condiciones climatológicas, el bajo índice de públicos recurrentes para las artes, así como la cercanía con las industrias culturales y económicas de los Estados Unidos, comprender el fenómeno de la activación artístico-cultural pasaría por un estudio a profundidad de los habitantes, sus particularidades y qué tipo de públicos son o pueden llegar a ser. En ese sentido, estudios como el de Luz María Ortega y Guadalupe Ortega (2005) sobre el consumo de bienes culturales en colonias populares de Mexicali, han dado el paso pionero de esta problemática social. El aporte y reto descansa en integrar las nuevas tecnologías de comunicación y su impacto en la dinámica del quehacer cultural en la ciudad.

Por otro lado, es necesario ahondar en el impacto que han producido las acciones de la sociedad civil sobre la transformación de las políticas sociales. Es por demás importante rescatar la conformación de políticas a partir de las particularidades de cada comunidad, grupo o localidad, en un sentido de democracia o democratización de la cultural, en donde la conformación de espacios y proyectos que pasan por las dinámicas de la animación sociocultural tendrían que tomar en cuenta las necesidades de las comunidades y los espacios sociales donde sitúan su intervención. La apropiación llegaría entonces a un nivel territorial y simbólico. Esto plantearía otro dilema desde las teorías de la cohesión social, en un enfoque que abogaría además por el análisis de políticas públicas, así como la resolución de problemáticas sociales desde las posibilidades del arte (arte social), creando procesos de cohesión más extendidos y reconocidos no sólo por gremio de artistas y participantes reducido, sino por públicos, actores y agentes de una comunidad más plural.

Asimismo, se considera que otra vertiente de análisis sería la que corresponde a las interacciones de los colectivos desde la virtualidad. Como se mencionó en el apartado de resultados, la forma en que algunos de los espacios se asocian con proyectos fuera de la

localidad, pasa por una conformación de comunidad artística desde la cibercultura, los procesos de desterritorialización y reterritorialización del espacio de acción artístico y la conformación de redes de colaboración es un fenómeno que se está desarrollando ampliamente.

Otra línea de análisis que es importante considerar para un estudio posterior, es la particularidad geográfica de la localidad de Mexicali, sea esto por sus extremas condiciones de vida o por la interacción que genera al ser parte de una frontera dinámica con los Estados Unidos.

Es necesario ahondar en las construcciones identitarias y de colaboración en ciudades como las fronteras, apelando a ideas como el hibridismo, la aculturación y la identidad fronteriza. Si bien se hace presente que en proyectos como Mexicali Rose ha existido una amplia colaboración con espacios, galerías y colectivos extranjeros, sobre todo de Los Ángeles, el análisis evidencia que los procesos de identificación no necesariamente pasan por las dinámicas del hibridismo. Apelando a los resultados encontrados en el trabajo de Aurelio Meza (2012) y en el propio, la relación con el país estadounidense está mediada por las inversiones personales de los colectivos.

La aculturación, como lo estipula Giménez, es un proceso de toma de elementos simbólicos que se integran a las identidades individuales y colectivas, pero que no cancelan o transforman lo anterior. En ese sentido, el acercamiento a la dinámica fronteriza de los colectivos artísticos, está mediada por inversiones de trabajo y colaboración, y no por el sentido o búsqueda identitaria. Se reitera que hace falta un análisis más profundo que considere la problemática fronteriza como eje central.

Se finaliza este apartado, aclarando que todas estas formas de abordar fenómenos como la cohesión social y grupal, la movilización de recursos desde la acción colectiva, así como la generación de públicos y el consumo cultural, responden a marcos teóricos y propuestas de análisis sociocultural distintas. Si bien se ha hecho mención de todas a lo largo de este estudio, se considera de vital importancia para la evolución de los campos culturales, artísticos y de la sociedad civil de Mexicali, seguir retomando la intervención de los gestores, artistas y jóvenes

colaboradores en la problemática sociales de la región. El impacto de estos actores y agentes, así como los espacios de acción colectiva que generan, en un hecho de movilización social que debe ser constantemente expuesto para su análisis, diálogo y crítica por todos aquellos quienes conforman los campos artísticos

## BIBLIOGRAFÍA

Alcántar, Víctor, 1997, "La extensión universitaria", En David Piñera Ramírez, coord., *Historia de la Universidad Autónoma de Baja California, 1957-1997*, México, Universidad Autónoma de Baja California.

Ander-Egg, Ezequiel, 2006, *La práctica de la animación sociocultural*, México, CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura.

Andriani, Luca, 2013, "Social Capital: a Road Map of Theoretical Frameworks and Empirical Limitations", *Working Papers in Management*, s.v., s.n., pp. 2-26, en <<http://www.bbk.ac.uk/management/docs/workingpapers/WP1.pdf>> consultado el 16 de mayo de 2016.

Becker, Howard, 2008, "Mundos de Arte y Actividad Colectiva", en *Los Mundos Del Arte. Sociología Del Trabajo Artístico*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes.

Bojórquez, Susana [tesis de licenciatura], 2015, "Públicos y consumo cultural en espacios artísticos independientes de Tijuana", Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, sin pie de imprenta.

Bourdieu, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

-----, 2000, *Poder, derecho y clases sociales*, España, Editorial Descleé de Brouwer.

Brunner, José, 1987, "Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades", En Néstor García Canclini, Ed., *Políticas culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, pp. 175-202.

Bueno, Oscar [tesis de maestría], 2014, "Colectivos artístico-culturales y política cultural en Ciudad Juárez, Chihuahua, 2010-2013", Ciudad Juárez, El Colegio de la Frontera Norte, sin pie de imprenta.

Carron, Albert V., 1982, "Cohesiveness in Sport Groups: Interpretation and Considerations", *Journal of Sport Psychology*, vol. 4, s.n., s.f., pp. 123-138, en <<https://sportspsych.wikispaces.com/file/view/Carron+1982+Cohesiveness+in+Sport+Group+s.pdf>>, consultado el 26 de julio de 2016.

Carron, A. V, & Brawley, L. R, 2012, "Conceptual and Measurement Issues", *Small Group Research*, vol.31,num1,pp.89-106, en <<http://doi.org/10.1177/1046496412468072>> consultado el 4 de noviembre de 2015.

Casa de las ideas [sitio web], 2016, "Quienes somos", México, en <[http://www.casadelasideas.org/casa\\_de\\_las\\_Ideas.php](http://www.casadelasideas.org/casa_de_las_Ideas.php)>, consultado el 1 de abril de 2016.

Chang, Artemis y Bordia, Prashant, 2001, "A multidimensional approach to the group cohesion-group performance relationship", *Small Group Research*, vol. 32, núm. 4, agosto, pp, 379-405, en <<http://sgr.sagepub.com/content/32/4/379.full.pdf+html>>, consultado el 26 de julio de 2016.

COPLADEMM, 2008, *Plan Municipal de Desarrollo de Mexicali 2008-2010*, México, en <<http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Eliminados/wo19301.pdf>>

COPLADEMM, 2014, *Plan Municipal de Desarrollo de Mexicali 2014-2016*, México, en <[http://coplademm.org.mx/data/XXI\\_PDM2014-16.pdf](http://coplademm.org.mx/data/XXI_PDM2014-16.pdf)>

Cox, Cristián, 2008, "La reformas educativas y su impacto en la cohesión social en América Latina" En Eduardo Tirnoni, ed., *Redes, estado y mercados. Soportes de la cohesión social latinoamericana*, Chile, Uqbar Editores.

Coulomb, René, 1994, "Autogestión, proyectos culturales y territorio", En Héctor Rosales Ayala, Coord., *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, México, CONACULTA-UNAM, pp.131-146.

Decreto de Ley que Crea el Instituto de Cultural de Baja California, 1989, En <<http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/542.pdf>> consultado el 3 de abril de 2016.

Diario Oficial de la Federación de México 7 de diciembre de 1988, 1988, "Consejo Nacional para la Cultura y las Artes", *Secretaría de Educación Pública*, en <<http://dof.gob.mx/index.php?year=1988&month=12&day=07>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Diario oficial de la Federación de México 14 de febrero de 1985, 1985, "Programa Cultural de las Fronteras", *Secretaría de Educación Pública*, en <<http://dof.gob.mx/index.php?year=1985&month=02&day=14>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Doyle, Kerry y Durán, Gabriela, 2015, "Conecarte: diez años de colectivos y comunidad en Ciudad Juárez", En Salvador Cruz, coord., *Violencia, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*, México, El Colegio de la Frontera Norte.

Durkheim, Émile, 2013, *La división del trabajo social*, en <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/D/Durkheim,%20Emile%20-%20Division%20del%20trabajo%20social.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/D/Durkheim,%20Emile%20-%20Division%20del%20trabajo%20social.pdf)>, consultado el 30 de octubre de 2015.

Friedkin, Noah E., 2004, "Social Cohesion", *Annual Review of Sociology*, vol. 30, núm. 1, agosto, pp. 409–425, en <<<http://doi.org/10.1146/annurev.soc.30.012703.110625>>>, consultado el 24 de junio de 2015.

García Canclini, Néstor, 1987, “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, En Néstor García Canclini, Ed., *Políticas culturales en América Latina*, México, Editorial Grijalbo, pp. 13-62.

-----, 2001, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paídos.

Giménez, Gilberto, 2000, “Una teoría de las identidades sociales”, En José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Decadencia y auge de las identidades*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdes Editores.

-----, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, CONACULTA/ICOCULT.

González Felix, Marisela, 2002, “Empresarios y gobierno en el distrito norte de la Baja California”, En Catalina Velázquez Morales, coords., *Baja California, un presente con historia. Tomo II*, México, Universidad Autónoma de Baja California.

Guber, Rosana, 2001, *La etnografía. Métodos, campo y reflexividad*, Colombia, Grupo Editorial Norma.

Gunderman Kroll, Hans, 2008, “De métodos que traspasan fronteras”, en María Luisa Tárres, coord, *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México: Miguel Ángel Porrúa, El Colegio de México, FLACSO, pp. 249-284.

Haro, Sergio [nota periodística], 2015, “El escritorio de procesos”, México, 26 de diciembre de 2015, en <<http://zetatijuana.com/2015/12/26/el-escritorio-de-procesos/>>.

Hernández, Tania, 2000, "El PAN en Baja California. Diez años de transformaciones", *El Cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, México, Vol. 16, núm. 100, marzo-abril, pp.206-216, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32510022>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Jiménez, Lucina, 2006, *Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México, CONACULTA/ Fondo Regional para la Cultura y las Artes.

Kawulich, Barbara, 2005, “La observación participante como método de recolección de datos”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, Vol. 6, núm. 2, s.n, mayo, en <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/466/998>>, consultado el 19 de mayo de 2016.

Kraus, Chris [libro de artista], 2012, “Kelly Lake Store & Other Stories”, Estados Unidos, Companion Editios.

----- [libro de artista], 2012, “Radical Localism: Art, Video and Culture from Pueblo Nuevo’s Mexicali Rose”, Nueva York, Artist Space.

Lévy, Pierre, 2007, *Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa/ Anthropos Editorial.

Malagamba, Amelia, 2003, "Una Visión del Arte Fronterizo. El Poder del Lugar y las Geografías Recordadas", En José Manuel Valenzuela Arce, coord., *Por Las Fronteras del Norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México, FCE/ Conaculta.

Martinell, Alfons, 1999, "Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural", *Revista Iberoamericana de Educación*, OIE, España, núm. 20, mayo-agosto, en <<http://www.rieoei.org/rie20a09.htm>>, consultado el 24 de junio de 2015.

-----, 2000, *Agentes y políticas culturales, los ciclos de las políticas culturales*, España, sin pie de imprenta, en <<http://www.consultoresculturales.com/documentos01.pdf>>, consultado el 26 de julio de 2016.

-----, 2001, *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas del futuro*, España, Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación.

Martinez, Cristina, 2006, "El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica", *Pensamiento y Gestión*, s.v., núm. 20, julio, pp.165-193, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>, consultado el 20 de mayo de 2016.

Matarosso, François, 1997, *Use or Ornament?: The Social Impact of Participation in the Arts*, Reino Unido, Comedia.

McLeod, J., & Von Treuer, K., 2013, "Towards a Cohesive Theory of Cohesion", *International Journal of Business and Social Research*, vol. 3, núm 12, noviembre, pp. 1-12, en <<http://thejournalofbusiness.org/index.php/site/article/view/338/315>>, consultado el 24 de junio de 2015.

Melucci, Alberto, 1996, *Challenging Codes. Collective action in the information age*, New York, Cambridge University.

Meza, Aurelio [tesis de maestría], 2012, "La Frontera Silenciada: aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, sin pie de imprenta.

Miker, Martha y Arrecillas, Alejandro, 2015, "Hacia la democratización del ejercicio y disfrute cultural. Notas breves para documentar lo no documentado: una política cultural del, para y con el municipio de Juárez", En Salvador Cruz, coord., *Violencia, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*, México, El Colegio de la Frontera Norte.



Millán, René, 1994, "Solidaridad: recurso o valor", En René Millán, Comp., *Solidaridad y producción informal de recursos*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

Moody, James y White, Douglas, 2001, "Social cohesion and embeddedness: a hierarchical conception of social groups", *American Sociological Review*, vol. 68, num. 1, s.f., pp. 103-127, en <[http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/soc\\_con17.pdf](http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/soc_con17.pdf)>, consultado el 26 de julio de 2016

Molina, Ahtziri, 2011, "La gestión cultural en América Latina: motivos y realidades", *Observatorio de Políticas Culturales*, Chile, núm. 1, Año 1, verano.

Morales, Ricardo, León, Gerardo y Ramos, José, 2013, coord., *Cuadernos para pensar y decidir del centro de artes musicales, número 1*, México, Fundación de Artes Musicales de Baja California.

Mungaray, Alejandro, Samaniego, Marco, 2006, "De 1945 a nuestros días. Internacionalización económica y democracia política en Baja California", En Marco Antonio Samaniego López, coord., *Breve historia de Baja California*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Miguel Ángel Porrúa.

Natale, Paolo, 1994, "Formas y finalidades de la acción solidaria", En René Millán, Comp., *Solidaridad y producción informal de recursos*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

Nevarez, Selene [estado de Facebook], 2016, "Inauguración", México, en <<https://www.facebook.com/espacio.artmosferas/posts/1004986846255563>>.

Nivón, Eduardo, 1994, "¿Hacia la primavera de los proyectos culturales?" En Héctor Rosales Ayala, Coord., *Cultura, sociedad civil y proyectos culturales en México*, México, CONACULTA-UNAM, pp. 97-110.

-----, 2006, *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, CONACULTA.

Ochoa, Cuauhtémoc [tesis de doctorado], 2011, "Políticas culturales en la frontera norte. El caso de la ciudad de tijuana, Baja California, 1980-2000", Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, sin pie de imprenta.

Ortega, Luz, 2004, "El consumo de bienes culturales como elemento de identidad: Dime qué consumes y te diré quien eres", En Everardo Garduño y Susana Pelths Ramos, coords., *Mexicali ayer, Mexicali Hoy. Entre la memoria, el centenario y la reflexión*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Centro de Estudios Culturales Museo UABC/ Gobierno del Estado de Baja California.

Ortega, Luz y Ortega Guadalupe, 2005, *Donde empieza la carne asada. Consumo de bienes culturales en sectores populares de Mexicali*, México, Universidad Autónoma de Baja California.

Peña, Carlos, 2008, "El concepto de cohesión social. Debates teóricos y usos políticos", en Eugenio Tironi, ed, *Redes, Estado y Mercados. Soportes de la cohesión social latinoamericana*, Chile, Uqbar Editores.

-----, 2010, *El concepto de cohesión social*, México, Ediciones Coyoacán.

Plan Nacional de Desarrollo, 2013, "México Incluyente", México, Gobierno Federal, en <<http://pnd.gob.mx/>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Popper, Frank, 1989, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Ediciones Akal.

Ranfla, Arturo, 1991, "Mexicali contemporáneo", En Jorge Martínez y Lourdes Romero, coords., *Mexicali. Una Historia*, México, Universidad Autónoma de Baja California.

Rosales, Héctor, 1994, *Cultura, sociedad y proyectos culturales en México*, México, CONACULTA/UNAM.

Rueda, Ortiz, 2008, "Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red", *Nómadas*, s.v., núm. 28, abril, pp. 8-20, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116292002>> consultado el 16 de mayo de 2016.

Sampieri, Roberto, Fernández, Carlos y Baptista Pilar, 2010, *Metodología de la Investigación*, México, McGrawHill.

Sánchez, Paulina, 2013, *Frontera y Arte: acercamiento discursivo a obras producidas por artistas mexicalenses*, México, Fondo Editorial de Baja California.

Sandoval, Claudia [tesis de maestría], 2004, "Do-It-Yourself Art. Estudio de la producción artística y las redes sociales de cuatro grupos de artistas de Tijuana", Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, sin pie de imprenta.

Silva, Austreberto, (s.f.), *Historia del Grupo Fotográfico Imágenes*, México, en <<http://www.mxl.cetys.mx/Expos/GpoImágenes/historia.html>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Strauss, A. y J. Corbin., 2002, *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquía.

Suárez, Paola, 2009, "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana", *Anuario de Historia*, Universidad Nacional Autónoma de Méxio, Facultad de Filosofía y Letras, vol. 1, s.n., s.f., pp. 29-43, en <<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/502/1/02-Su%C3%A1rez.pdf>>, consultado el 3 de abril de 2016.

Taylor, S y Boghar, R, 1987, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, España, Editorial Paidós.

Thompson, John B., 2006, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de la comunicación de masas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Todos Somos Juárez, [recurso electrónico], s.f., "Estrategia Todos Somos Juárez. Reconstruyamos la ciudad", México, Gobierno Federal/Gobierno del Estado de Chihuahua.

Trujillo, Gabriel, 2002, *Entrecruzamientos. La cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. México, Universidad Autónoma de Baja California.

-----, 2003, *Mexicali. Un siglo de vida artística y cultural*, México, Fondo Editorial de Baja California.

Universidad Autónoma de Baja California [plan de desarrollo], 2012, "Plan de Desarrollo de la Facultad de Artes 2011-2015," México, U.A.B.C., en <<http://www.uabc.mx/artes/documentos/direccion/pdfa.pdf>>, consultado el 24 de junio de 2015.

UNESCO, 2010, *The power of culture for development*. Francia, UNESCO, en <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001893/189382e.pdf>>, consultado el 24 de junio de 2015.

V, Mario y Ávalos, Edna [estado de Facebook], 2016, "Colaboración con más de 45 artistas", México, en <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1644154112502457&set=a.1474689069448963.1073741829.100007236528827&type=3&theater>>

Valenzuela Arce, José Manuel, 1998, *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Iberoamericana.

-----, 1999, *Impecable y diamantina. La deconstrucción del discurso nacional*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte/ITESO.

-----, 2012, *Nosotros. Arte, Cultura e Identidad en la frontera México-Estados Unidos*, México, CONACULTA.

Valera, Sergi, 1997, "Estudio de las relaciones entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social", *Revista de Psicología Social*, vol. 12, núm. 1, diciembre, pp. 17-30, en <[https://www.researchgate.net/publication/233500234\\_Estudio\\_de\\_la\\_relacion\\_entre\\_el\\_espacio\\_simbolico\\_urbano\\_y\\_los\\_procesos\\_de\\_identidad\\_social\\_Study\\_of\\_the\\_relationship\\_between\\_symbolic\\_urban\\_space\\_and\\_social\\_identity\\_processes](https://www.researchgate.net/publication/233500234_Estudio_de_la_relacion_entre_el_espacio_simbolico_urbano_y_los_procesos_de_identidad_social_Study_of_the_relationship_between_symbolic_urban_space_and_social_identity_processes)>, consultado el 26 de julio de 2016.

Valles, Miguel S., 2007, *Cuadernos metodológicos. Entrevistas cualitativas*, España, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Vasconcelos, José, 2011, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Villalobos, Karina [blog], 2012, “Convocatoria permanencia voluntaria”, México, 14 de febrero de 2015 en < [http://lacasadelatiatina.blogspot.mx/2005\\_01\\_01\\_archive.html](http://lacasadelatiatina.blogspot.mx/2005_01_01_archive.html) >.

Zúñiga, Víctor, 1997, “La política cultural hacia la frontera norte: análisis de discursos contemporáneos (1987-1990)”, *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, vol. 15, núm. 43, enero-abril, pp.187-211, en <[http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21\\_1/apache\\_media/STRSS81L1A2XJRV23I9Y7XUVDC4129.pdf](http://bibliocodex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/STRSS81L1A2XJRV23I9Y7XUVDC4129.pdf)>, consultado el 3 de abril de 2016.

## Listado de entrevistas

Álvarez, Francisco [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Cardoza, Juan José [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Castro, Israel, [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Dávalos, Ilse [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Heinecke, Gabriela [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Hernández, Luis [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Martínez, Enrique [entrevista], por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Nevarez, Selene [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Odohui, Brandon [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Ortega, Israel [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Pereda, Jeniffer [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Salazar, María Guadalupe [entrevista], 2016, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Torres, Julio [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

V. Romero, Mario y Ávalos, Edna [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

Vera, Marco [entrevista], 2015, por Alejandra Cárdenas [trabajo de campo], *Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal*, Tijuana.

## ANEXOS

Anexo 1. Tabla informativa sobre la dinámica de los espacios

	Similitudes	Contrastes
Organización y dinámica colectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inicio como <i>proyectos individuales de colaboración</i> y evolucionan a <i>colectivos abiertos</i>.</li> <li>• Liderazgo representado por uno o dos gestores.</li> <li>• Génesis del impulso colectivo previa en otros espacios de gestión artística o comunitaria independiente.</li> <li>• Apoyo de familia para la obtención de un espacio físico.</li> <li>• Toma de decisiones tanto horizontales como verticales.</li> <li>• Participación activa e involucramiento de gestores institucionales.</li> <li>• Concurso de becas, apoyos y estímulos para proyectos y manutención.</li> <li>• Sentido solidaria que inicia con una <i>solidaridad de valor</i> y evoluciona a una <i>comportamiento solidario</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sentido de pertenencia:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Ligado al espacio como lugar de apropiación simbólica afectiva.</li> <li>2) Ligado a la ideología y objetivos como forma de experimentación de las narrativas del arte.</li> </ol> </li> <li>• Instructores y talleristas:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Con una trayectoria consolidada dentro y fuera de la localidad.</li> <li>2) Con una trayectoria emergente, integrantes cercanos al mismo colectivo.</li> </ol> </li> <li>• Percepción de estímulos económicos.               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Talleres y eventos totalmente gratuitos.</li> <li>2) Recuperación para talleristas y artistas.</li> </ol> </li> <li>• Galería y exhibiciones:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Artistas profesionales</li> <li>2) Artistas emergentes y amateurs.</li> </ol> </li> </ul>
Ideología y objetivos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Evolución de objetivos de acuerdo a su trayectoria social y de impacto en el gremio especializado.</li> <li>• Propuestas alternas a la propuesta hegemónica de la cultura institucional.</li> <li>• Creación de un proyecto de impacto artístico y social con visión localista.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Acercamiento a los públicos               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Narrativas del arte contemporáneo: buscan una mayor experimentación sobre el arte con colaboradores especializados.</li> <li>2) Incidencia social y comunitaria: llevar a cabo proyectos, talleres y espacios de esparcimiento y recreación desde el arte y la cultura.</li> </ol> </li> </ul>
Redes colaboraciones y externas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Buscan crear redes de colaboración con espacios y proyectos a partir de ideologías de entender el arte y la cultura, así como y formas de gestión similares.</li> <li>• Proyectos alternos creados por los participantes, con origen y planeación en los espacios.</li> <li>• Proyectos codirigidos con instituciones públicas del quehacer artístico y cultural de la región.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Independientes:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Proyección internacional en espacios de reconocimiento artístico.</li> <li>2) Proyección local y regional.</li> </ol> </li> <li>• Acercamiento a medios de comunicación:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) De alcance regional.</li> <li>2) De alcance internacional.</li> </ol> </li> <li>• Uso de medios virtuales               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Difusión tradicional.</li> <li>2) Vínculos de colaboración desde la cibercultura.</li> </ol> </li> </ul>

## Anexo 2. Aparato de entrevista semiestructurada a colaboradores

### **Experiencia.**

¿Cuál has sido tu experiencia con respecto a proyectos autogestivos de arte y cultura en Mexicali?

¿Cómo fue tu acercamiento con MR, EDP o ECA?

¿Qué fue lo que te motivó a ser partícipe de sus talleres/proyectos y exposiciones?

¿Cómo fue tu relación inicial con los gestores?, ¿cómo es en la actualidad?

Las dinámicas entre los compañeros y asistentes, ¿cómo afectaron tu interacción con el grupo?

Cuando se dio el término de talleres, eventos, exhibiciones, ¿seguiste estando en contacto con los compañeros, gestores y el espacio?

¿Qué resultado has tenido del contacto con las personas dentro y fuera de las actividades organizadas en estos lugares?

¿Bajo qué disciplinas del arte refieres tu trabajo?

Cuando se presentaron las oportunidades de exhibir tu trabajo ¿Quiénes colaboraron en la organización?

¿Cuál es tu percepción sobre la integración de otros centros o espacios de arte y cultura (autogestivos, emergentes, locales, estatales, de iniciativa privada, nacionales o internacionales) a los proyectos en los que has participado?

¿Qué otras actividades han fomentado tu integración a estos sitios?

¿Cuál es desde tu punto de vista los beneficios para la comunidad en la que están insertos, de formar parte de proyectos de arte independientes?

¿Cuáles son las limitaciones y oportunidades que has tenido a partir de tu participación en estos espacios?

¿Has creado redes de colaboración con otras personas o espacios en Mexicali?

¿Existen puentes de relación con proyectos que salen de tus grupos cercanos?

¿Cómo han afectado estas experiencias a tu plan de vida?

## **Instituciones**

¿Qué opinas sobre los apoyos Estatales de cultura y artes a los proyectos emergentes?

¿Cuál ha sido tu experiencia en la obtención de becas y apoyos para las artes o proyectos sociales a nivel local, estatal y nacional?

## **Generación de públicos**

¿Cuál es tu percepción sobre las estrategias de comunicación que se usan para dar a conocer proyectos, exhibiciones o el trabajo de artistas y espacios culturales locales?

¿Qué otras estrategias crees necesarias para abarcar mayor número de públicos (locales, nacionales, internacionales)?

## **Anexo 3. Aparato de entrevista semiestructurada a gestores**

Información general

Año de creación.

Objetivos.

Públicos.

Disciplinas artísticas y talleres que imparten.

¿Cuáles son los motivos que te llevaron a crear un espacio de arte desde la gestión independiente?

¿A qué corresponde la selección de disciplinas que se imparten en los talleres?

¿Quiénes te han apoyado en la formación de MR, EDP ECA?

¿Cuál ha sido tu participación en otros espacios o proyectos de arte autogestivos?

¿Cuáles fueron tus motivaciones para situar el espacio en la localidad?

¿En qué momento consideras que este espacio cobró relevancia a nivel local?

¿Cómo ha sido tu relación con los participantes y artistas en las exhibiciones y talleres que se han impartido?

¿Cómo se han fomentado las redes de relación y trabajo con otros grupos de la región/México/Extranjero?

¿Cómo se mantiene el contacto con los colaboradores y participantes?

¿Cuál es su relación con los organismos institucionales de arte y cultura?



¿Existe colaboración entre los gestores de los institutos y los espacios independientes?

¿Han sido acreedores de becas o estímulos para la creación y mantenimiento en los espacios?

¿Cómo han manejado los aspectos de difusión y creación de públicos para la localidad mexicali?

La autora es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California. Ha trabajado como fotógrafa, reportera cultural y como asistente en proyectos de desarrollo social en su natal Mexicali. Dentro de la academia, ha colaborado como asistente de investigación en su formación universitaria.

Correo electrónico: [agcarbri@gmail.com](mailto:agcarbri@gmail.com)