

Artistas visuales, trabajo y desarrollo desde la periferia

Acción colectiva y desigualdades estructurales en el campo cultural mexicano

Vanessa Parody Lozano

Centro de Estudios del Desarrollo Económico y Social - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
vanessa.parody369@gmail.com / ORCID: 0009-0006-0464-1667

Recibido: 10 de noviembre de 2025. **Aceptado:** 3 de marzo de 2026.

Resumen

El presente artículo contribuye al análisis del trabajo artístico al integrar perspectivas teóricas críticas que comúnmente se abordan por separado: los estudios del desarrollo y el enfoque del trabajo no clásico, con énfasis en la acción colectiva. Desde este marco, se analizan los resultados de una investigación cualitativa de posgrado con un enfoque epistemológico del configuracionismo latinoamericano, realizada en la ciudad de Puebla sobre las condiciones laborales de artistas visuales. Los hallazgos evidencian que, frente a la exclusión institucional y la fragmentación del trabajo, emergen redes de cooperación que constituyen formas de acción colectiva intermitente. Estas prácticas, sostenidas por vínculos afectivos y estrategias autogestivas, reconfiguran el sentido del trabajo artístico al desplazarlo de la lógica productivista hacia una nueva configuración simbólica y comunitaria.

La propuesta aporta una lectura alternativa del trabajo y el desarrollo en las periferias latinoamericanas, donde la creación artística se convierte en un espacio de resistencia simbólica y de producción de valor social. En este contexto, se cuestiona la proliferación de políticas culturales que valoran la producción simbólica únicamente por su rentabilidad o su aporte al Producto Interno Bruto, dejando al margen las desigualdades estructurales del campo artístico y la tensión entre el potencial transformador de la cultura y las lógicas neoliberales del mercado y del Estado.

Palabras clave: trabajo artístico | desarrollo crítico | periferia | acción colectiva | precariedad

Visual artists, labor and development from the periphery

Collective action and structural inequalities in the mexican cultural field

Abstract

This article contributes to the analysis of the artistic sector by integrating critical theoretical perspectives that are commonly addressed separately: development studies and the notion of non-classical labor, with an emphasis on collective action. Within this framework, it examines the results of a qualitative postgraduate research project based on the epistemological approach of Latin American configurationalism, conducted in the city of Puebla on the working conditions of visual artists. The findings reveal that, in the face of institutional exclusion and the fragmentation of labor, networks of cooperation emerge that constitute forms of intermittent collective action. These practices, sustained by affective bonds and self-managed strategies, reconfigure the meaning of artistic labor by shifting it away from a productivist logic toward a new symbolic and community-based configuration.

The study offers an alternative reading of labor and development in Latin American peripheries, where artistic creation becomes a space of symbolic resistance and social value production. In this context, it questions the proliferation of cultural policies that assess symbolic production solely in terms of profitability or contribution to the Gross Domestic Product, while overlooking the structural inequalities of the artistic field and the tension between the transformative potential of culture and the neoliberal logics of the market and the State.

Keywords: artistic labor | development | periphery | collective action | precarity

1. Introducción

En el contexto actual de la lógica social y económica del capitalismo periférico en Latinoamérica, el campo cultural enfrenta tensiones entre su capacidad de construir espacios de creación artística frente a la subordinación a la dinámica neoliberal del mercado y el Estado. En México, estas tensiones se ven reflejadas en la creación y aplicación de políticas públicas alineadas a las mediciones estandarizadas por las instituciones internacionales de cultura como la UNESCO, dejando al sector artístico mexicano en un umbral entre la métrica de lo económico-medible, el cual suele vincularse al turismo o a las economías naranjas,¹ y la realidad para la mayoría de artistas independientes que enfrentan la precariedad laboral al margen de los programas de desarrollo del Estado.

En consecuencia, dada la polisemia de la cultura, para fines del presente trabajo se requiere un concepto en consonancia con las críticas latinoamericanas al desarrollo (Escobar, 1995, 2018), que además implique una dimensión estructural de la reproducción social. Siguiendo a Herrera (1978), la cultura en América Latina no puede entenderse como un sector económico aislado, sino como un proceso histórico de configuración identitaria que manifiesta las tensiones entre modernización, dependencia e integración regional. Asimismo, Gago (2019) menciona que la cultura es un territorio en el que se despliegan micropolíticas del cuidado, la cooperación y la resistencia, capaces de disputar las lógicas neoliberales que buscan subordinarla al mercado.

Esta acepción ampliada orienta el análisis del trabajo artístico como práctica social y no solamente como una actividad económica.

Es decir, la cultura es entendida como un campo en disputa de sentidos, identidades y estilos de vida, atravesado por jerarquías institucionales que tienden a invisibilizar la precariedad del trabajo artístico. Si bien es cierto que abunda la literatura sobre la precariedad laboral del sector cultural y artístico (McRobbie, 2016; Lorey, 2016) y de los estudios críticos del desarrollo (Escobar, 2018; Sachs, 1992), persiste la necesidad de analizar cómo se articulan estas dimensiones en prácticas concretas. La presente propuesta pretende llenar esos espacios argumentativos, comprendiendo que las formas de acción colectiva intermitente y las redes afectivas de cuidado identificadas en artistas visuales de la ciudad de Puebla son prácticas que reconfiguran el trabajo no clásico que, a su vez, proponen una alternativa simbólica al desarrollo periférico.

Para ello, se integran marcos teóricos usualmente distantes: las teorías críticas del desarrollo, la sociología del trabajo no clásico con énfasis en la acción colectiva. Derivado de lo anterior surge la necesidad de un enfoque epistémico-metodológico configuracionista (De la Garza, 2018) y los posicionamientos críticos del desarrollo para sostener que las condiciones laborales del arte no pueden separarse de las estructuras de dependencia económica que configuran el campo cultural en México.

Es así como surgen las resistencias artísticas a través de la acción colectiva como respuesta a la fragmentación del mercado laboral. Los colectivos de artistas suelen articular redes de cooperación, afecto y solidaridad que constituyen acciones políticas contra la precariedad. Según Bulloni (2020), las prácticas sociales colectivas constituyen una de las tantas aristas importantes para hacer frente a los procesos de precarización laboral artística; la mayoría se caracterizan por ser intermitentes. Se encuentran en la búsqueda de la legitimidad cultural y redefiniendo el sentido que las instituciones gubernamentales asumen como parte del desarrollo, desplazándolo de los indicadores económicos hacia la autonomía simbólica y la creación de lo común.

2. Marco teórico: el trabajo no clásico artístico visual en el contexto estructural de desigualdad

2.1. Trabajo no clásico, precario y su acción colectiva

La producción artística visual tiene como característica principal la producción de símbolos, sentidos y experiencias que suelen enmarcarse en la mayoría de los casos en la esfera de lo inmaterial. Para Lazzarato (1996), el trabajo inmaterial produce el contenido informacional y cultural de las mercancías, es decir, crea objetos o bienes con valores simbólicos, afectivos,

sensoriales o comunicativos. Esto no es nuevo, pues ya desde los años setenta el trabajo ha venido transitando del trabajo material al trabajo cognitivo e incluso afectivo y de cuidados.

Durante el proceso creativo, muchos trabajadores del arte visual ponen en juego su creatividad y emociones, las cuales forman parte de un proceso productivo en un mercado específico del arte. En este sentido, la subjetividad se vuelve central en la discusión tomando en cuenta que existe un contexto estructural en el que se construyen las políticas culturales y los planes de desarrollo. Sin embargo, el cuestionamiento central va sobre qué sucede en el cotidiano, en la práctica laboral artística independiente.

El trabajo artístico suele vivir una tensión constante entre autonomía y subordinación. Ante esta última, surge la idea de emprendedor cultural, que mucho se relaciona con lo que McRobbie (2016), muestra cuando analiza la industria cultural neoliberal la cual suele promover la autogestión y el amor al arte como los requisitos de éxito artístico, dejando entrever que el proceso creativo y la jornada laboral cuando el cliente no es el intermediario y es el propio artista, se encuentran en un proceso de competencia y auto explotación. Esta contradicción revela el carácter “no clásico” del trabajo cultural y su potencial político como espacio de resistencia.²

Es entonces que el trabajo no clásico es pertinente para el análisis del trabajo artístico, dado que incluye todas las formas que no se ajustan al empleo asalariado formal; sin embargo, el concepto no se queda únicamente en la dimensión del asalariamiento, pues nos permite incluir otras dimensiones como el trabajo estético, emocional, cognitivo, moral y subjetivo, rescatando los obscurecimientos implícitos en la relación con el cliente (De la Garza, 2017). Ya que da cuenta de la forma en la que se construyen socialmente las ocupaciones en América Latina, específicamente el caso de México.

En este sentido, en América Latina, estas formas que adquiere el trabajo no son marginales, sino estructurales: autoempleo, trabajo cultural, informalidad, cooperación. Canclini (2012, 2020) plantea que el proceso de la modernización cultural es un proceso inconcluso y contradictorio, pues no se ha logrado garantizar la democratización del acceso al arte ni a la profesionalización estable de las y los trabajadores del sector. Se trata, más bien, de un espacio híbrido de estrategias autogestivas, atravesadas por la informalidad, en donde confluyen las transformaciones digitales, plataformas y algoritmos.

Por otro lado, es pertinente cuestionar qué sucede con la acción colectiva artística para hacer frente a los embates de un contexto neoliberal que extrema la desigualdad económica y el acceso a oportunidades. Es decir, es fundamental poner en el centro que los movimientos artísticos contemporáneos no solo luchan por derechos, sino que suelen redefinir las luchas en un punto de cooperación que produce identidades e imaginarios alternativos, y es que existen redes invisibles que sostienen a los movimientos, operando entre la invisibilidad y la latencia (Johnston, 2013; Melucci, 1999). Por lo que la acción colectiva, en términos de trabajo

artístico, debe comprenderse desde múltiples dimensiones estructurales, institucionales y subjetivas.

Así es como la acción colectiva no solo es una estrategia para hacer frente a la precarización laboral, sino que termina siendo una forma de producción cultural de identidad y sentido. En tanto, De la Garza (2009) sostiene que no son dos conceptos desarticulados, la identidad y la acción colectiva, pues en los trabajos artísticos también existen disputas por los significados dominantes, la productividad y la creatividad de lo material e inmaterial. El sujeto colectivo no es un dato previo, sino el resultado de prácticas que transforman las condiciones de existencia que terminan siendo formas de organización económica precaria y, al mismo tiempo, espacios de creación de sentido, donde la cooperación y la estética se convierten en herramientas de resistencia ante el mercado y el Estado.

En conjunto, los enfoques críticos del desarrollo coinciden en que la lógica productivista³ subordina tanto la cultura como el trabajo artístico a los intereses del capital global y del Estado. Desde la corriente estructuralista latinoamericana (Prebisch, 1950; Baran, 1957; Stavenhagen, 1970) hasta las perspectivas posdesarrollo (Sachs, 1981; Escobar, 1995; Esteva, 1992), se ha subrayado que la periferia no es solo una condición económica, sino también un espacio de desigualdad. En el terreno cultural, esa relación de dependencia se plasma en escalas de legitimación que convierten la creatividad local en un mero recurso económico, al mismo tiempo que invisibilizan o precarizan las prácticas colectivas y comunitaria.

En síntesis, esta aproximación teórica se alinea con las críticas latinoamericanas al desarrollo (Escobar, 2018; Gudynas, 2011). En este sentido, el paradigma del desarrollo ha relegado la cultura a un mero indicador económico, valorándola solo por su contribución al PIB o al turismo cultural. Frente a esa lógica productivista, las prácticas artísticas colectivas emergen como alternativas de desarrollo desde abajo, proponiendo modelos que priorizan el cuidado, la solidaridad y la autonomía simbólica por encima de la acumulación de capital. De este modo, el trabajo artístico no clásico y la acción colectiva se entrelazan como una crítica viva al neoliberalismo, planteando modos de vida que restituyen la centralidad de lo común, de la sensibilidad y de la creación como prácticas emancipatorias.

2.2. Enfoques críticos del desarrollo

El contexto actual del desarrollo económico en términos de cultura se ve restringido por dinámicas económicas, sociales y políticas profundamente desiguales en un contexto social globalizado a la sombra de las grandes potencias económicas, con sus hegemonías culturales, emergen nuevas perspectivas que exploran las interacciones entre los campos de la cultura y el poder en las periferias. Dentro de este contexto, el arte y la cultura suelen ubicarse en un puesto secundario dentro de las políticas de desarrollo, tratándolos más como ornamentos del crecimiento económico que como elementos esenciales para la transformación social. Se

coloca al sector de la cultura con relación a los planes de desarrollo del Estado en una lógica estructural de un capitalismo dependiente que somete la cultura a intereses privados, jerarquías heredadas y políticas elitistas; las cuales muy a pesar de las limitaciones estructuralistas derivadas de la lógica del capitalismo, se construyen resistencias en las prácticas artísticas colectivas.

Desde la perspectiva crítica del desarrollo en Prebisch (1986), Stavenhagen (1970) y Baran (1957) se cuestiona cómo estas categorías de cultura en las estadísticas y mediciones internacionales ocultan las tensiones coloniales, laborales y simbólicas que atraviesan el campo artístico en la periferia. Según Prebisch (1986), la periferia se compone de aquellos países que se encuentran en subordinación dentro del sistema económico internacional, asumiendo roles de productores de materias primas y alimentos para los países desarrollados. También se considera periferia a donde el progreso técnico no llega, es decir, la periferia no es un lugar físico, sino una posición estructural en el sistema económico mundial que reproduce el subdesarrollo.

Si bien es cierto que el estructuralismo latinoamericano introdujo una crítica a la inserción periférica en la economía mundial, algunos autores como Dos Santos (2002) ampliaron la noción de dependencia al señalar que esta no operaba únicamente en el plano económico, sino también en dimensiones políticas y culturales. Esta ampliación permite comprender cómo el paradigma del desarrollo se tradujo en formas específicas de organización del campo cultural, donde la producción simbólica quedó subordinada a lógicas de modernización, planificación y, posteriormente, competitividad global.

En este mismo sentido, se asume que hay desigualdades estructurales internas en los países considerados periféricos. Paul Baran (1957) sostiene que el avance capitalista en las naciones subdesarrolladas no promueve una integración armónica, sino que termina reforzando un estancamiento estructural, en el que las élites internas, las clases dominantes generan una complicidad a través de las políticas de sus gobiernos de manera local, para así seguir manteniendo las lógicas de subordinación externas con otros países y de dominación en las clases trabajadoras de manera interna. En esta perspectiva, el arte y la cultura dejan de ser motores del desarrollo para convertirse en campos subordinados a la lógica del lucro y la acumulación.

La noción de desarrollo, durante décadas, se presentó como una promesa universal de bienestar y modernización. En el terreno cultural, este discurso ha legitimado una visión instrumental del arte, subordinada a su capacidad de generar rentabilidad, turismo o prestigio internacional. Así, las políticas culturales contemporáneas reproducen el modelo centro-periferia: las periferias producen autenticidad creativa, mientras los centros globales acumulan el valor cultural y económico.

Gustavo Esteva y Prakesh (1997) exponen que el desarrollo es una invención del siglo XX que estableció una jerarquía moral entre naciones y sujetos. Su perdurable impacto no radica en lo material, sino en lo semántico: hacer pasar por “progreso” la imitación de Occidente, propone descartar el desarrollo como horizonte único y rescatar prácticas locales, comunitarias y cooperativas. En el terreno artístico, tales planteamientos cobran fuerza en colectivos que, pese a la precariedad, construyen economías solidarias, tejen redes de apoyo y desarrollan prácticas culturales capaces de redefinir el valor simbólico. Donde el Estado distingue entre “subsidio” o “entretenimiento”, estos grupos forjan tejido social, memoria y autonomía.

Existe un relato hegemónico que moldeó la imaginación política a nivel global el cual denominó al desarrollo como la ruina intelectual del siglo XX (Sachs, 1992). Bajo esa perspectiva, la propia cultura quedó subsumida por el discurso del progreso, valorada únicamente según criterios de productividad. No obstante, Sachs argumenta que, de esas ruinas, surge la posibilidad de replantear la vida y la cultura desde otras gramáticas del bienestar. Siguiendo esa línea, Walter Mignolo (2011) propone la idea de desobediencia epistémica, entendida como el acto de apartarse de la matriz colonial del conocimiento. Es decir, el arte latinoamericano, al gestar estéticas periféricas, discursos críticos y saberes corporales, se configura como una forma de decolonialidad estética.

Estas perspectivas trasladan la noción de desarrollo desde un enfoque meramente económico hacia un ámbito cultural y epistémico, en el que se confrontan distintas maneras de imaginar el futuro. En el contexto mexicano, las y los artistas visuales y los colectivos encarnan dicha confrontación al interpelar a las hegemonías impuestas por el mercado y el Estado. Lejos de buscar su incorporación al paradigma de crecimiento, sus prácticas persiguen construir formas de existencia alternativas.

Cabe puntualizar que el paradigma de desarrollo del cual emanan las políticas culturales en la actualidad no surge exclusivamente con el neoliberalismo, sino que es parte del proyecto histórico de la modernidad con la idea de progreso lineal, racional en términos de decisiones de Estado, y de crecimiento económico como horizonte (Escobar, 1995). En América Latina, esta matriz se institucionalizó a mediados del siglo XX con los planteamientos estructuralistas de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), que reconocieron la condición periférica de la región y la necesidad de industrialización para superar la dependencia (Prebisch, 1986; Dos Santos, 2002). Aunque el estructuralismo latinoamericano introdujo una crítica a la inserción subordinada en la economía mundial, mantuvo como referencia central la expansión productiva y la modernización económica como vía privilegiada de desarrollo.

El giro neoliberal, sobre todo de las décadas de 1980 y 1990, direccionó este horizonte al desplazar la centralidad del Estado hacia el mercado, en donde se privilegió la competitividad, eficiencia y la inserción global para su legitimación (Harvey, 2005). En el campo cultural, esta transición se tradujo en la progresiva instrumentalización de la cultura como recurso económico, capital creativo o sector estratégico medible en términos de aporte al PIB, turismo

y generación de empleo. Bajo el discurso de la “economía creativa” (UNCTAD, 2010), se ha profundizado esta orientación productivista, situando a las y los artistas como emprendedores culturales e integrando el trabajo artístico en lógicas de rentabilidad.

De este modo, la crítica contemporánea al desarrollo desde la economía política del arte⁴ pone el cuestionamiento en la reducción de la vida social, poniendo de manifiesto que el verdadero problema del subdesarrollo no radica en una supuesta carencia de modernidad, sino en la pervivencia de un entramado simbólico que menosprecia lo local. Es por eso que el enfoque vuelve a la pregunta sobre qué sucede a nivel del sujeto, las formas en las que configuran sus identidades en contextos precarizados, así como las formas colectivas para hacer frente. En consecuencia, se aterriza esta discusión en el campo de las políticas culturales y sus dispositivos de medición en México.

3. Del desarrollo cultural en México a la acción colectiva

La construcción de Estados-nación se ha valido históricamente de la cultura para legitimarse, articulándose con proyectos de identidad que generan cohesión social. En el caso de México, la configuración identitaria de la “mexicanidad”. Desde la perspectiva de Bonfil Batalla (1987), la cultura fue fundamental en el proyecto nacional posrevolucionario. En este sentido, la cultura se ha transformado desde la llegada del Estado de bienestar al paradigma neoliberal, ya que pasó de ser parte de la construcción identitaria nacional a concebirse como un sector estratégico de rentabilidad y medible, en términos de turismo, patrimonio, derechos de autor y aportación al PIB.

Según Espinal (2006), en el ámbito de la economía de la cultura como campo académico, a partir de los años setenta se consolidó un debate sobre el papel del Estado en la provisión de bienes culturales. En un contexto marcado por críticas a la ineficiencia estatal y el auge de enfoques liberalizantes, se cuestionó la intervención pública directa y se planteó la necesidad de incorporar la cultura a dinámicas de mercado. De esta discusión se desprendieron dos líneas de análisis: por un lado, la consideración de los productos culturales como “bienes de mérito”, cuya provisión puede justificarse desde el Estado aun cuando no respondan estrictamente a la demanda; por otro, la conceptualización de la cultura como sistema de valores y creencias que también puede analizarse en términos de intercambio material o simbólico. Estas discusiones académicas influyeron posteriormente en el diseño de políticas culturales que oscilaron entre la intervención estatal directa y la promoción de mecanismos de mercado.

Por otro lado, las instituciones de la cultura internacionales han tratado de colocar el eje en la protección y promoción de la diversidad de expresiones culturales (UNESCO, 2020). Sin embargo, a pesar de que la cultura es un sector heterogéneo en cada uno de los Estados miembros, la realidad es que, en la práctica, así como en la política cultural se sigue

reproduciendo el discurso de promover a la cultura dándole mayor peso a las industrias culturales y no para apoyar las prácticas culturales comunitarias o emergentes.

Esta forma de medir la cultura, heredera de la racionalidad economicista que se consolidó a partir de las reformas neoliberales de los años ochenta y noventa, prioriza lo cuantificable. Por ejemplo, se encuentra presente en la Cuenta Satélite de la Cultura (2021, 2022), define al sector cultural como el conjunto de actividades económicas relacionadas con la creación, producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales. Sus componentes son: una producción de mercado, la cual se refiere a los bienes culturales con fines de lucro; la producción cultural en los hogares y, por último, la gestión de vía pública, la cual se refiere a las actividades realizadas por el gobierno que facilitan el acceso y promoción de la cultura. Algunos de los sectores que comprende son las artesanías, contenidos digitales, medios audiovisuales, diseño industrial y creativo, artes escénicas, visuales y plásticas, audiovisuales, creación literaria, música, por mencionar algunos.

Algunas de las disciplinas artísticas y culturales son más rentables que otras, por ejemplo, según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2024), en la Cuenta Satélite de la Cultura de México, durante el 2023, el sector de la cultura contribuyó con un monto de 820,963 millones de pesos de PIB, es decir, con 2,7 % del PIB del total de la economía. Las principales áreas por contribución al PIB cultural pertenecen a: artesanías 19,1%, contenidos digitales e internet 18,1%, medios audiovisuales 17,6%, diseño y servicios creativos 13,6%. Las artes visuales alcanzaron un 5,4% y los libros y la música fueron a la baja con -8,5% y -5,5% respecto al año anterior.

Pareciera que las artesanías pertenecientes a culturas ancestrales y los pueblos originarios son quienes tienen un porcentaje alto respecto a las aportaciones del PIB de las artes visuales, sin embargo, según García (1999), este fenómeno se asocia con la mundialización del turismo es otro de los factores que inserta a muchos museos, sitios arqueológicos y ciudades históricas, aun del llamado tercer mundo. Es decir, las relaciones de poder son un punto nodal en el análisis del fenómeno artístico en términos económicos.

A partir de lo expuesto, cabe el cuestionamiento sobre si realmente estas mediciones, indicadores y conceptualizaciones están representando a todo el sector artístico.⁵ Es decir, aunque se incluyen a las actividades artísticas como parte del sector cultural, ¿en qué términos se tiene nociones de las realidades de este sector y los artistas de la periferia? Si es así, ¿qué características tienen los sujetos artistas dentro del aporte económico de la cultura en México que registran sus cuentas satélites de cultura?

Es así como en términos de Frey (2000), argumenta que la economía del arte se ocupa de prácticas estéticas especializadas y de su valor simbólico, muchas veces fuera de las lógicas del mercado masivo. Sostiene que no se limita a retornos monetarios sino a considerar dimensiones como su: valor y existencia, en el sentido en que puede existir, pero no necesariamente

consumirse. Contiene valor de prestigio, el cual tiene un componente de construcción identitaria y de legado pues hace una transmisión generacional del arte. El autor sostiene que muchas veces ni el Estado ni el mercado garantizan el desarrollo económico de las artes.

Lo anterior da la pauta para hacer un breve análisis sobre la *Guía metodológica para la implementación de las Cuentas Satélite de Cultura en Iberoamérica* (Convenio Andrés Bello, 2015). Como su nombre lo dice, es un conjunto de sugerencias para la creación de las cuentas satélite de los países de Iberoamérica que las han implementado. Sin embargo, aunque la guía afirma que busca valorar la cultura desde un enfoque amplio, en la práctica se limita a medir variables como: gasto nacional en cultura, valor agregado cultural, balanza comercial de bienes culturales.

La metodología que suelen ocupar las guías de implementación de cuentas satélite de cultura invisibiliza las tensiones, identitarias y políticas, las cuales son ejes transversales en el campo cultural. Bajo esta óptica, lejos de ser un mero adorno o un producto, es un campo de disputa por el poder, la identidad y la autodeterminación. El modelo de las CSC,⁶ al homogeneizar la cultura, refuerza una visión tecnocrática del desarrollo y neutraliza su potencial político.

Es en esos márgenes donde se sitúan las experiencias empíricas abordadas en esta investigación. Las y los artistas visuales de la ciudad de Puebla encarnan las contradicciones del discurso del desarrollo: forman parte de un sistema cultural dependiente y desigual, pero al mismo tiempo promueven prácticas de cooperación, cuidado y resistencia que trascienden los límites del modelo neoliberal. Frente a la concepción de la cultura como mercancía o indicador del PIB, sus redes colectivas forjan un desarrollo desde abajo (Sachs, 1981), basado en la creación, el trabajo no clásico y la acción colectiva. Así, los testimonios y las prácticas que se presentan en los siguientes apartados ilustran cómo, en la periferia cultural mexicana, el arte se convierte en un espacio para re-imaginar⁷ el desarrollo y generar nuevas formas de autonomía simbólica.

4. Resultados empíricos: acción colectiva y resistencias simbólicas en la ciudad de Puebla

Con el fin de explorar cómo se configuran las formas de acción colectiva en el trabajo artístico visual, los cuales se caracterizan por ser creadores que suelen utilizar imágenes fijas o en movimiento, materiales o digitales, lo utilizan como lenguaje principal para expresar ideas, emociones o posicionamientos políticos y estéticos. Incluye artes como pintura o escultura, hasta las expresiones contemporáneas basadas en medios tecnológicos, el cuerpo, la acción colectiva o la intervención en el espacio público (Sánchez, 2007).

La investigación fue de corte cualitativo a artistas visuales⁸ en la ciudad de Puebla (Parody, 2024). Lo anterior desde una perspectiva epistemológica del configuracionismo

latinoamericano de Enrique de la Garza (2018). A través de la aplicación de ocho entrevistas semiestructuradas a autodenominados *freelancer*, entre 24 y 60 años de edad⁹ con formación sólida en artes plásticas o visuales, es decir, con estudios de licenciatura en arte. Debido a que se consideró al capital cultural y educativo en la construcción del concepto de identidad artística.

La propuesta metodológica permitió tener una perspectiva reconstructivita de las realidades sociales, partiendo de su dinamismo, entendiendo que se trata de procesos articuladas en diversos tiempos y direcciones (De la Garza, 2018: 221). Desde esta perspectiva la realidad es dinámica en constante cambio a través de la interacción entre estructuras y sujetos. A partir de ello se construyen configuraciones que consideran tres niveles de realidad: macro, meso y micro, los cuales se corresponden a estructuras, subjetividades y acciones; estas últimas entendidas como interacciones.

En esta sección se presentan los principales hallazgos, organizados en torno a tres ejes analíticos: 1) la cooperación intermitente, 2) las redes afectivas de cuidado y 3) la autonomía simbólica. Estos resultados se interpretan a la luz de la acción colectiva y del trabajo no clásico, a fin de mostrar cómo los colectivos artísticos encarnan prácticas de resistencia y política frente al desarrollo neoliberal.

4.1. La cooperación intermitente

En las entrevistas aplicadas a las y los artistas visuales, se les preguntó sobre las formas en que, a lo largo de sus trayectorias profesionales, se integran a colectivos artísticos. Sin embargo, la mayoría dejó ver en su narrativa que suelen ser variables e intermitentes; es decir, la cooperación no se expresa en estructuras formales, sino en alianzas efímeras y redes de apoyo mutuo que responden a necesidades coyunturales.

La mayoría de las colaboraciones entre colegas suelen darse cuando inicia la trayectoria profesional artística, es decir, en los primeros años de universidad o de egreso de esta, con una duración que suele ser variable e intermitente y que muchas veces depende del proyecto artístico en sí mismo: exposiciones colectivas, presentaciones en espacios independientes, convocatorias, etc. Sin embargo, esta “acción colectiva intermitente” (Parody, 2024) se caracteriza muchas veces por su tendencia a la disolución, coincide con lo que Melucci (1996) denomina acción latente: una forma de organización simbólica que se activa cuando las condiciones lo permiten.

Algunos de los artistas afirman que a lo largo de sus trayectorias es común habitar un ambiente más competitivo e incluso en la búsqueda del reconocimiento personal, sin embargo, a lo largo de sus trayectorias durante la emergencia sanitaria derivada de la pandemia por COVID-19, llevaron a cabo colaboraciones, dado que el contexto extremó las condiciones laborales. Según De la Garza (2009), el trabajo artístico no clásico opera en configuraciones flexibles, no

estables, las cuales, en el caso del sector artístico, es muy común que la colaboración en colectivo sea algo común pero no constante pues muchas veces depende del contexto y qué tan extremo sea.

En estos casos, la cooperación surge como una estrategia temporal ante la falta de estructuras formales. Los artistas comparten recursos, espacios o visibilidad, pero la continuidad se fractura por la inestabilidad del campo cultural. La cooperación intermitente se convierte así en una forma de adaptación colectiva¹⁰ a la precariedad laboral, hacer frente a la inestabilidad social en colectivo, así como también los colectivos suman a causas sociales.

Las y los artistas son conscientes de la competitividad interna en las redes de artistas, sobre todo cuando se pone en juego la creatividad y la genialidad de la producción artística, sin embargo, existe una gran disposición a asociarse con otros artistas en momentos de crisis, de lucha social y de hacer frente a las realidades del contexto de desigualdad que rodea a la mayoría.

4.2. Las redes afectivas de cuidado

La solidaridad entre artistas, a menudo protagonizada por mujeres, se configura como un sistema de cuidado colectivo, en el que el intercambio de recursos materiales y emocionales compensa la falta de apoyo institucional. Lorey (2016) sostiene que en el capitalismo cultural, cuidado y precariedad están indisolublemente unidos; sin embargo, en estos espacios el cuidado se transforma en una estrategia política y afectiva para sostener la práctica artística.

En las artistas mujeres se identifica una disposición a asociarse en colectivos:¹¹

Yo he hecho colectivos con muchísima gente y este es uno que espero que resulte muy bien, pero estamos 25 colegas trabajando y hay gente que quiero y admiro..., algunas están chicas, más jóvenes que trabajan entonces, creo que, si hay gente compleja, pero también uno tiene que ser tolerante, entender y que [...] tú también eres parte de esa gente compleja (entrevista 6, 2023, citada en Parody, 2024: 128).

En varias de las entrevistas realizadas a mujeres artistas se observa una disposición a organizarse en colectivos como estrategia de trabajo y sostenimiento profesional. Además de que las mujeres artistas visuales a menudo intercambian materiales, consejos técnicos o acompañamiento emocional durante procesos creativos, como muestran los testimonios de las artistas:

trabajo con muchas mujeres en mi taller y durante la pandemia no nos dejamos solas, nos apoyamos en nuevos emprendimientos y emocionalmente [...] entre todas nos echamos la mano, una amiga artista apenas fue mamá y le cuidamos a la bebé mientras ella hace su chamba¹² aquí en el taller (entrevista 7, 2024, citada en Parody, 2024: 123).

en la pandemia viví con otra amiga artista, nos quedamos juntas en ese proceso y en cierta medida nos apoyamos, nos dimos ideas porque a mí me gusta trabajar a veces con colegas (entrevista 5, 2024, citada en Parody, 2024: 123).

Para Gago (2019), la cooperación y el afecto son prácticas micropolíticas de resistencia, porque muchas veces no buscan confrontar al poder, sino reconfigurar las condiciones de existencia de las y los artistas desde abajo, desde los vínculos, los cuerpos y los afectos. Se trata de resistir la tendencia a la fragmentación neoliberal individualizante, produciendo una comunidad simbólica de solidaridad.

En síntesis, estas redes de cuidado y colaboración entre artistas mujeres no solo suplen las deficiencias estructurales del ámbito cultural, sino que se erigen como formas de acción política situada. En ellas, el afecto y la cooperación operan como tecnologías de sostenimiento colectivo frente a la precariedad, convirtiendo la vulnerabilidad en un motor de empoderamiento social. Siguiendo a Gago (2019), esta micropolítica de los vínculos cuestiona la lógica neoliberal de la competencia y la fragmentación, promoviendo en su lugar una ética de la interdependencia y del reconocimiento mutuo. Así, la práctica artística femenina se consolida también como práctica de resistencia: un modo de reconfigurar el trabajo, el valor y la comunidad desde la experiencia compartida, donde el cuidado deviene creación y el arte se transforma en una política cotidiana.

4.3. La autonomía simbólica

La autonomía simbólica se entiende como la capacidad de las y los artistas para producir y sostener sentidos, identidades y formas de organización que no se encuentran completamente subordinadas a las lógicas del mercado ni a las políticas culturales hegemónicas (Bourdieu, 1992; Gago, 2019; Hall et al, 2013). Más allá de considerarse una independencia absoluta al mercado y el Estado, se trata de disputar significados sobre el valor del arte y el trabajo.

La autonomía simbólica en la investigación se asoció con la dimensión de la identidad, la cual se valió de conceptos ordenadores tales como las experiencias, emociones sobre la profesión, el estilo de vida, la formación y por último la relación con los colectivos de artistas, ya que como se ha especificado en apartados anteriores la acción colectiva y la identidad no son conceptos aislados.

Desde la perspectiva configuracionista (De la Garza, 2009, 2018), esta autonomía se construye en la articulación entre estructuras, subjetividades y acciones colectivas; es decir, es una configuración a partir de la construcción social de la ocupación artística. En diálogo con las críticas latinoamericanas al desarrollo (Escobar, 1995) y con las micropolíticas del cuidado (Gago, 2019), la autonomía simbólica se expresa en prácticas cotidianas de cooperación, resignificación del trabajo y producción de lo común que rebasan el marco productivista neoliberal.

Por otro lado, la identidad laboral y profesional de las y los artistas jugó un papel importante, pues es la manera en la que se autoperciben respecto a su profesión. El halo de artista de la segunda mitad del siglo XVIII¹³ genera una especie de romantización y aires de libertad en el sentido bohemio de la identidad artística, donde muchas veces se encuentra tensionada con el concepto de trabajo que suele asociarse a un horario con una jornada de trabajo específica, en algunos casos fabril y de producción en serie.

Sin embargo, algunas de las y los artistas entrevistados atribuyen un sentido político y de cambio social a su profesión. Ese sentido de libertad que otras profesiones parecen no tener se paga asumiendo el costo de la precarización, pues se terminan enfrentando en nombre de la pasión y amor por la creación al trabajo precario. Según Feregrino (2023), este amor al arte se encuentra vinculado a la vocación que termina funcionando como un mecanismo legitimador de la precariedad, como ilustran los siguientes testimonios:

Cuando yo hice Huellas de desaparecidos, que es una pieza que se hizo hace 10 años... Esa preocupación surge desde mucho tiempo... no es que hoy me despierto y ah, que están cortando árboles... son cosas que vas pensando a lo largo de todo el tiempo. Les dije, oigan, hagamos algo desde la gráfica... ¿por qué no hacemos unas mujeres impresas en tamaño real... todas diferentes? (entrevista 6, 2024).

El sistema está diseñado para que no vivas del arte si no entrás a ciertas dinámicas... si no te adaptás a cómo funciona el mercado, simplemente no existís. Por eso he generado arte de denuncia ante las injusticias, así como también he formado parte de luchas sociales en defensa de los derechos laborales de artistas (entrevista 1, 2024).

En los testimonios se observa que el trabajo artístico es vivido no solo como actividad económica o vocacional, sino como una práctica con sentido político. Esta dimensión no se expresa necesariamente en términos partidistas, sino como una toma de posición frente a las condiciones estructurales de precariedad, mercantilización y desvalorización del arte.

La configuración de la identidad se erige sobre múltiples dimensiones: el género, la pertenencia a colectivos, el posicionamiento político y social, las experiencias y percepciones acerca de la ocupación, la formación y la vocación, así como las atribuciones que los propios artistas conceden a sus acciones. Esta construcción no es lineal ni puramente individual, sino que se despliega en distintos niveles de realidad interrelacionados (Parody, 2024). A continuación se presenta de manera general el despliegue de los niveles de realidad:

- *Plano estructural*: es el nivel en donde intervienen las instituciones educativas de formación artística así como las instituciones de cultura, las políticas culturales, los circuitos de legitimación y financiamiento, el apoyo del entorno familiar. La participación en galerías, exposiciones y museos privados. Estas condiciones delimitan horizontes de posibilidad, acceso a recursos y formas de reconocimiento dentro del campo cultural.
- *Plano de la praxis-acción*: la praxis constituye el nivel donde estructura y subjetividad se articulan en acción concreta. En el caso de las y los artistas, la praxis se expresa en la creación de colectivos, en estrategias de cooperación con las artistas mujeres, en la producción de obra con posicionamiento crítico y en formas de negociación con instituciones y circuitos de mercado.
- *Plano subjetivo*: la identidad se configura a partir de las interpretaciones que los artistas hacen de su estilo de vida, el significado que atribuyen a la profesión en sus trayectorias biográficas y las narrativas que construyen sobre su vocación. Con sentidos de pertenencia o rechazo al Estado y a la mercantilización de su obra.

La articulación entre los tres niveles de realidad brinda una configuración sobre la identidad artística con énfasis en la acción colectiva y en la disputa del sentido del trabajo. Todo esto acontece en un contexto dinámico que abarca el antes, durante y después de la pandemia, en donde las prácticas colectivas disputan los criterios dominantes de legitimación en el campo cultural.

La configuración de la identidad artística no solo es precarización en nombre de la libertad creativa sino también en términos colectivos, es una práctica política de cooperación y sentido social activo frente al Estado y sus políticas culturales enfocadas tanto en el desarrollo como en el mercado que busca la mercantilización del arte productivista. En este sentido, De la Garza (2009, 2018) menciona que la subjetividad y el sentido del trabajo pueden reconstituirse en configuraciones no determinadas por la estructura.

5. Discusión: el paradigma del desarrollo cultural en México y la resistencia colectiva

La investigación en la ciudad de Puebla muestra que, frente a un marco estructural de dominación y a los discursos institucionales sobre política cultural y desarrollo, las y los artistas visuales precarizados despliegan resistencias basadas en cooperación intermitente, redes afectivas de cuidado, autogestión y búsqueda de autonomía simbólica. En conjunto, estos

hallazgos sostienen que el trabajo artístico se vive como una práctica con sentido de acción social: una toma de posición frente a la mercantilización del arte y a las jerarquías de legitimación del campo cultural.

Desde una perspectiva de análisis estructural, la dominación se expresa en la subordinación del arte a la lógica neoliberal del desarrollo, donde la cultura se valora por su rentabilidad y por su capacidad de producir indicadores. Esta racionalidad productivista, como advierte Escobar (1995), atraviesa las políticas culturales y moldea expectativas sobre el imaginario del artista exitoso. Es así como las perspectivas críticas del desarrollo desplazan el foco del crecimiento productivista hacia la reproducción de la vida social (Escobar, 1995; Sachs, 1992; Mignolo, 2011); sin embargo, las políticas culturales suelen mantener una lógica neoliberal que debilita a las colectividades y relega sus prácticas a la marginalidad.

Esta orientación no puede entenderse únicamente como decisión técnica de política pública, sino como parte de una disputa más amplia por el sentido de la cultura en el espacio público. Como señala Grimson (2014), las políticas culturales son escenarios de confrontación entre proyectos culturales. En este marco, la reducción de la cultura a indicadores económicos expresa una forma específica de ordenamiento donde el valor cultural queda subordinado a criterios de eficiencia y rentabilidad.

En el campo cultural mexicano, esta lógica se traduce en políticas que promueven la innovación y la competitividad, mientras desatienden las condiciones reales del trabajo artístico. El resultado es una contradicción: el Estado promueve la cultura como recurso estratégico, pero deja en segundo plano su dimensión laboral, afectiva y comunitaria (Herrera, 1978). Además, los mecanismos de protección social para personas trabajadoras independientes mantienen vacíos de aplicación y cobertura ante trayectorias laborales fragmentadas, lo que termina profundizando la precariedad del trabajo artístico.

El Programa Sectorial de Cultura 2025 propone líneas de acción orientadas a la descentralización, la protección del patrimonio y la inclusión digital, pero solo contempla unas pocas iniciativas destinadas a reforzar la autonomía de los espacios culturales independientes o de las prácticas artísticas colectivas. La idea de “acceso” sustituye a la de “participación” y la “economía creativa” se establece como el objetivo principal. De esta forma, el programa reproduce lo que Verónica Gago (2019) identifica como la “razón neoliberal”: un modelo de gestión de la vida que exalta la creatividad, la resiliencia¹⁴ y la autogestión, al tiempo que traslada al individuo los riesgos estructurales.

No obstante, frente a esta dominación estructural emergen múltiples formas de resistencia. En los hallazgos de la investigación, las redes de cooperación, el cuidado mutuo y la autogestión colectiva revelan la capacidad de las y los artistas para convertir la precariedad en comunidad. Esta resistencia no adopta necesariamente la forma de una confrontación directa, sino de prácticas cotidianas que reconfiguran el trabajo desde abajo. Esta capacidad de transformar la

vulnerabilidad en acciones colectivas respalda la validez del concepto de trabajo no clásico y de acción colectiva (De la Garza, 2018): el valor del trabajo se sostiene menos en la estabilidad contractual y más en la dimensión de la construcción social de la ocupación, en interacción con otros actores y mediaciones del campo cultural.

Asimismo, los hallazgos permiten pensar a los colectivos de arte como un desarrollo desde abajo (Sachs, 1981), basado en capacidades locales, saberes situados y participación activa. En estos espacios se genera valor simbólico y social, y la cooperación no depende exclusivamente de la política cultural hegemónica, sino de redes endógenas de apoyo y autogestión que operan como microestrategias de desarrollo humano y simbólico, no solo económico. Desde una perspectiva configuracionista (De la Garza, 2018), este proceso puede leerse como una configuración social del trabajo: híbrida y precaria, pero dotada de praxis.

Desde la perspectiva de Arturo Escobar (1995), estas configuraciones pueden entenderse como alternativas al desarrollo, en tanto reorientan las relaciones entre trabajo, comunidad y creatividad hacia un horizonte de autonomía. Los testimonios de las artistas muestran que, ante la falta de infraestructura y financiamiento, la colectividad se convierte en recurso vital: “Nos ayudamos cuando hay eventos, nos prestamos materiales y difundimos el trabajo de las demás; no siempre, pero cuando se puede, nos unimos” (entrevista 6, 2023, citada en Parody, 2024: 128). Este tipo de cooperación intermitente responde a la inestabilidad del campo cultural, pero también inaugura una racionalidad distinta: la del vínculo, el afecto y el trabajo compartido como formas de producir futuro.

Finalmente, en las grietas del desarrollo neoliberal, las y los artistas construyen lo común: producen trabajo, comunidad y sentido (Holloway, 2011). Su acción colectiva intermitente resignifica la noción de desarrollo, desplazando el foco del crecimiento económico hacia la ampliación de capacidades simbólicas y la vida en común. De este modo, el trabajo cultural y artístico colectivo se configura como una praxis política situada, capaz de disputar las formas de imaginar el futuro y de redefinir el desarrollo no como acumulación de capital, sino como autonomía simbólica, justicia social y sostenibilidad comunitaria.

Tabla 1. Articulación de dimensiones analíticas del trabajo artístico visual.

Dimensión	Evidencia empírica mediante las entrevistas	Articulación del análisis
Estructural	Precariedad, falta de políticas culturales enfocadas en las necesidades reales del sector artístico, desigualdad institucional, lógica productivista del trabajo artístico, desprotección laboral.	Estas condiciones reflejan un modelo de desarrollo "desde arriba" que subordina la cultura al mercado. Los artistas, situados en la periferia, enfrentan las consecuencias de un sistema dependiente.
Subjetiva	Vocación artística, autonomía simbólica, identidad laboral y artística, trabajo por amor al arte, vida bohemia.	La precariedad se internaliza, pero también se resignifica: los afectos y la vocación se transforman en motores de resistencia y sostenimiento simbólico, constituyendo nuevas formas de trabajo no clásico con un matiz estético, emocional y de identidad.
Acción colectiva	Autogestión, cooperación intermitente, redes de apoyo y cuidado mutuo, redes afectivas, vínculos de cuidado.	La acción colectiva crea autonomía simbólica y alternativas al desarrollo. Los colectivos operan como microformas de desarrollo desde abajo, generando lo común y resistiendo la lógica neoliberal.

Fuente: elaboración propia a partir del trabajo de campo y el marco teórico propuesto en el presente artículo.

6. Reflexiones finales

La investigación puso de relieve que la práctica del arte visual en las periferias de México no solo reproduce las desigualdades propias de un capitalismo dependiente, sino que al mismo tiempo se erige como un espacio generador de nuevas posibilidades. Bajo el lente configuracionista (De la Garza, 2018) y los marcos críticos del desarrollo (Sachs, 1981; Escobar, 1995; Mignolo, 2011), se demostró que la precariedad, tanto a nivel estructural como simbólico, se materializa en la cooperación y el despliegue de una autonomía simbólica.

Las políticas culturales dominantes, centradas en la productividad económica, no protegen adecuadamente a los artistas y contribuyen a su precarización estructural. Por lo que las formas de acción colectiva intermitentes, las redes afectivas de cuidado y la autogestión observadas en los colectivos artísticos constituyen expresiones vivas de un *desarrollo desde abajo*. En estos espacios, el arte deja de ser un producto mercantil y se convierte en práctica política: una forma de construir comunidad, sostener la vida y generar valor más allá del capital.

En el contexto del desarrollo periférico latinoamericano, las prácticas culturales y artísticas operan como construcción de lo común en relaciones basadas en la cooperación (Federici, 2020). La cultura, en lugar de ser medida por su aporte al PIB, debe comprenderse como una dimensión estratégica de la emancipación humana y de la sostenibilidad comunitaria. Porque si bien es cierto que es necesario que las políticas culturales se enfoquen en coadyuvar el fortalecimiento de redes colectivas, organizaciones de base y sindicatos culturales, se reconoce que los colectivos artísticos son actores estratégicos en la defensa de derechos, pero requieren apoyo institucional.

Las prácticas colectivas de artistas visuales en la investigación proponen atisbos de un “otro desarrollo” basado en el vínculo social. En este sentido, el trabajo artístico visual en las periferias mexicanas constituye un espacio social para repensar la relación entre desarrollo, trabajo y cultura. Esta lectura permite complejizar las teorías del trabajo y del desarrollo, mostrando que la resistencia no se expresa solo en la protesta visible, sino en la práctica cotidiana de crear, compartir y sostener comunidad desde los márgenes.

Un hallazgo que merece subrayarse es la centralidad de las prácticas de cuidado y las redes afectivas sostenidas predominantemente por mujeres artistas. Esta dimensión revela cómo la resistencia a la precariedad está profundamente generalizada. Estas redes no solo suplen la ausencia de protección estatal, sino que constituyen una micropolítica feminizada de la resistencia (Federici, 2020). En línea con autoras como Gago (2019) y Lorey (2016), esto evidencia que la confrontación con el capitalismo neoliberal periférico no solo ocurre en el espacio productivo visible, sino también en los espacios de la reproducción y el cuidado.

Finalmente se requieren nuevas miradas de análisis interdisciplinarias para comprender desde las periferias culturales latinoamericanas. Es necesario conocer las estrategias que fomentan la organización colectiva, adaptada a las particularidades del sector cultural. Comprender que el futuro del trabajo artístico no debe depender exclusivamente de la competencia individual ni de plataformas digitales desreguladas, sino de modelos sostenibles. El arte visual reabre la pregunta por el desarrollo no como acumulación de capital, sino como práctica de emancipación.

7. Referencias bibliográficas

- Baran, Paul (1957). *La economía política del atraso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonfil, Guillermo (1987). *México profundo: una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bulloni, María (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-27.
- Cátedra Inés Amor (2020). *Estudio de opinión: estudios exploratorios para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México*. Cultura UNAM.
- Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2021 (2022). Comunicado de prensa N° 661/22, pp. 1-7.
- De la Garza, Enrique (2009). El trabajo no clásico: la identidad y la acción colectiva de los trabajadores. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (66).
- De la Garza, Enrique (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(36).
- De la Garza, Enrique (2018). *Metodología configuracionista de la investigación*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Dos Santos, Theotônio (2002). *La teoría de la dependencia. Balances y Perspectivas*. México: Plaza & Janés.

- Escobar, Arturo (1995). *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- Escobar, Arturo (2018). *Otro posible es posible: caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Espinal, Nora Elena (2006). Economía de la cultura. *Ensayos de Economía*, 15(28), 71-82.
- Esteva, Gustavo y Prakesh, Madhu Suri (1997). From global thinking to local thinking. En *The Post-Development Reader*. Londres: Zed Books.
- Federici, Silvia (2020). *Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes*. Madrid: Traficante de Sueños.
- Feregrino, Azucena (2023). *Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico*. México: Ediciones del Lirio. Recuperado de <https://librosceesh.izt.uam.mx/index.php/libros/catalog/view/550/35/91>
- Flores, Julia; Nivón, Eduardo y De la Garza, Enrique (2020). *Estudio de opinión: para conocer el impacto del covid-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México Estudio*. México: Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Frey, Bruno (2000). *La economía del arte*. Barcelona: La Caixa.
- Gago, Verónica (2019). Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla. En *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (pp. 95-117). Madrid: Traficantes de Sueños.
- García, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García, Néstor (2012). *Culturas híbridas*. Barcelona: Debolsillo.
- García, Néstor (2020). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*. Guadalajara: CALAS, Maria Sibylla Merian Center.
- Gudynas, Eduardo (2011). Buen vivir: germinando alternativas al desarrollo. *América Latina en Movimiento*, (462), 1-20.
- Hall, Stuart; Restrepo, Eduardo; Walsh, Catherine y Vich, Víctor Miguel (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: CEN, UASB-Ecuador, IESyC Pensar e IEP. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7187>
- Harvey, David (2005). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Herrera, Felipe (1978). El desarrollo y las políticas culturales en América Latina. *Estudios Internacionales*, 11(43), 26-46. Recuperado de <https://doi.org/10.5354/0719-3769.1978.16379>
- Holloway, John (2011). *Agrietar el capitalismo: el hacer contra el trabajo*. Buenos Aires: Herramienta ediciones.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM) (2024)). Comunicado de prensa N° 670/24. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2024/CSCM/CSCM2023.pdf>
- Johnston, Hank (2013). *Social Movements and Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Kant, Immanuel (2005). *Crítica del juicio: obra original publicada en 1790*. Madrid: Tecnos.
- Lazzarato, Maurizio (1996). Immaterial Labor. En P. Virno y M. Hardt, *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Lorey, Isabell (2016). Crisis de cuidados y huelga de cuidados. En *Estado de inseguridad: gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- McRobbie, Angela (2016). *Be Creative Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Melucci, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México.
- México, Gobierno de México (2025). *Programa sectorial de cultura 2025-2030*. México: Gobierno de México.
Recuperado de <https://sidof.segob.gob.mx/notas/5767920>
- México, Secretaría de Cultura (2020). *Programa Sectorial de Cultura 2020-2024*. México: Gobierno de México.
- México, Secretaria. de Turismo (s./f.). *Programa Sectorial Derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2019-2024*.
Recuperado de <http://www.gob.mx/sectur/documentos/programa-sectorial-derivado-del-plan-nacional-de-desarrollo-2019-2024> (última visita: 3/11/2025).
- Mignolo, Walter (2011). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, Walter (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press. Recuperado de <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqbw>
- Parody, Vanessa (2024a). Condiciones de trabajo, retos y desafíos de las mujeres artistas visuales en México: el caso de la ciudad de Puebla; desde la mirada de la sociología del trabajo. *Revista Dos Puntas*, 16(29).
- Parody, Vanessa (2024b). *Construcción social de la ocupación de artistas pictóricos en la ciudad de Puebla, en el contexto postpandemia de COVID-19*. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.12371/24551>
- Prebisch, Raúl (1986). *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago de Chile: CEPAL.
- Sachs, Ignacy (1981). Ecodesarrollo: concepto, aplicación, beneficios y riesgos. *Agricultura y Sociedad*, (18), 9-32.
- Sachs, Wolfgang (1992). *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*. Londres: Zed Books.
- Sánchez, José Antonio (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Stavenhagen, Rodolfo (1970). Siete tesis equivocadas sobre América Latina. *Sociología y Subdesarrollo*, 15-84.
- Tarrow, Sidney (1997). *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- UNCTAD y UNDP, Special Unit for South-South Cooperation (eds.) (2010). *Creative Economy Report 2010. Creative Economy: A Feasible Development Option*. Nueva York y Ginebra: UNDP, UNCTAD. Recuperado de <https://digitallibrary.un.org/record/711650>
- UNESCO (s./f.). *Convención de 2005 sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales. Diversidad de las Expresiones Culturales*. Recuperado de <https://www.unesco.org/creativity/en/2005-convention> (última visita: 16/02/ 2026).
- UNESCO (2020). *ResiliArt en medio de la pandemia de COVID-19*. Recuperado de <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-launches-resiliart-movement-midst-covid-19-pandemic>

1. La economía naranja: una oportunidad infinita (2013), escrito por Iván Duque y Felipe Buitrago, tiene una perspectiva anglosajona de las industrias creativas y su funcionamiento, por ejemplo, el modelo del Department for Culture, Media and Sport (DCMS) de 1998 o Hollywood como industria audiovisual exportadora. Mantienen una perspectiva reduccionista enfocada a la idea productivista de la economía en el ámbito de la cultura. No se trata de una propuesta de política pública tampoco hay una problematización sobre las condiciones de trabajo en el sector cultural, las desigualdades estructurales o la falta de financiamiento en las economías latinoamericanas. [↪](#)

2. Para Holloway (2011), la resistencia es entendida como un acto profundamente creativo y afirmativo que busca romper con la lógica de la dominación. Agrietar el capital consiste en no dejar de obedecer la lógica del capital aquí y ahora, realizando actividades que tengan sentido para nosotros a través de construir relaciones sociales diferentes (de amor, solidaridad y cooperación) que se muevan contra y más allá de la lógica del Estado y el mercado. [↪](#)
3. La lógica productivista se relaciona con lo señalado por Yúdice (2002), en el contexto neoliberal la cultura se convierte en recurso estratégico para el desarrollo, reforzando su subordinación a lógicas de productividad y mercado. [↪](#)
4. Por un lado, los enfoques del desarrollo se han enfocado en problematizar el crecimiento económico como proceso, mientras que la economía política del arte nos enfatiza sobre cómo el campo artístico termina subordinado a las lógicas de mercado y valorización económica. [↪](#)
5. Como se ha visto con anterioridad, el sector de la cultura incluye al sector artístico, sin embargo, el sector artístico tiene especificidades muy claras respecto a la generalidad con la que se asume el concepto de cultura en las instituciones del Estado, así como las internacionales. [↪](#)
6. Cuentas Satélite de Cultura. [↪](#)
7. Re-imaginar, en la propuesta de Escobar (2018), donde estos procesos colectivos no se limitan a producir obras artísticas sino que resguardan la capacidad de generar mundos posibles que cuestionan la ontología del desarrollo al resignificar los vínculos entre cuerpo, territorio y comunidad. [↪](#)
8. Artistas visuales que también dedicaban su profesión a la pintura, además de que la identidad profesional artística no se reduce a una actividad. En la mayoría de los casos, son artistas que se dedican al performance, la pintura, el grabado, la escultura además de la docencia y la gestión. Debido a la esfera de multiactividad de la propia precarización del trabajo. [↪](#)
9. Se propuso ese rango de edad, dada la información estadística, en el informe de la Cátedra Inés Amor (2020). [↪](#)
10. Desde la perspectiva de Tarrow (1997: 17-29), esto conecta directamente con el arte y las prácticas culturales como formas de resistencia – espacios donde quienes carecen de poder material ejercen poder expresivo y política-. [↪](#)
11. Cabe aclarar que no es precisamente que los artistas varones no tuvieran esa disposición. Sin embargo en el análisis de los relatos las mujeres artistas hacían mayor énfasis en la necesidad del colectivo en momentos de crisis como la pandemia por COVID-19 a diferencia de sus colegas, los cuales señalaban las dificultades sobre colectivizarse. [↪](#)
12. Forma coloquial de referirse al empleo o el trabajo en México. [↪](#)
13. Desde la perspectiva kantiana, en la crítica del juicio en 1790: el genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo es un don innato del creador, no puede describirse ni enseñarse, sino únicamente imitarse (Kant, 2005). [↪](#)
14. El concepto de “resiliencia”, repetido en el discurso del desarrollo, se ha convertido en una nueva moral neoliberal: se espera que los pueblos pobres se adapten, resistan y se reconstruyan frente a las crisis sin cuestionar las causas que las producen. [↪](#)



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)

Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales.

Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales.

Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados.