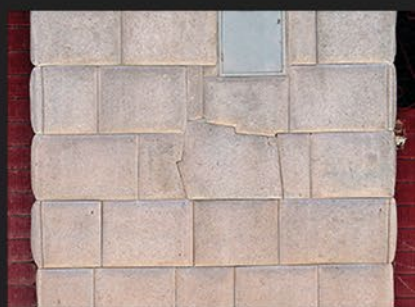
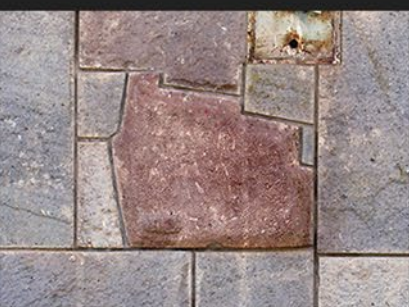


Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 17



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*

*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*

Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193

ISBN: 978-612-317-227-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## DISENSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA ESCENA ARTÍSTICA TAPATÍA

Mayra Moreno Barajas

Guadalajara, al ser la segunda ciudad en tamaño e importancia de México, tiene una presencia considerable en la esfera pública y en el imaginario nacional. Es caracterizada por ser una ciudad elitista y conservadora que aportó los símbolos característicos en el extranjero del ser mexicano (charros, tequila y mariachis). No obstante, en lo que respecta al terreno del arte, Guadalajara es reconocida por la calidad de los artistas plásticos y visuales que surgen de la ciudad. En la gran mayoría de producciones u obras de arte plásticas, audiovisuales o escénicas tapatías, pareciera que no se observa un mensaje político evidente. Discutir cómo los artistas tapatíos piensan lo político y lo evidencian (o no) en sus obras, de qué manera se relacionan con el poder a partir de los espacios culturales del Estado, analizar si los artistas aprovechan las fisuras del poder y hacen uso de estas para un discurso crítico o de resistencia en el arte realizado por la escena local son algunos de los objetivos de este artículo. Se busca explicitar la enunciación política y el disenso que se realiza en una escena artística como la surgida de una sociedad conservadora pero reconocida por la calidad de su producción. A partir de un análisis que surge de una serie de intercambios no puramente académicos con algunos personajes pertenecientes a la escena artística tapatía, se analiza el tipo de enunciación política que es posible encontrar en las obras de estos artistas, y cómo estos artistas conciben a sus espectadores o se relacionan con estos (si es que esto sucede).

## I

Los proyectos que se mencionan se enmarcan dentro de una escena más amplia y diversa tanto por sus formas de producir como en las obras resultantes<sup>1</sup>. No obstante, los proyectos se insertan en prácticas pertenecientes al arte contemporáneo que se distinguen por su multiplicidad de formatos y por situarse o relacionarse con un contexto inmediato desde las visiones particulares de cada artista, sin necesariamente vincularse a aquellas tradiciones en las que se buscaba un metarrelato unificador del arte.

En la gran mayoría de producciones u obras de arte plásticas, audiovisuales o escénicas, tapatías pareciera que no se observa un mensaje político evidente, generalmente son propuestas que no tienen que ver con un formato político militante e incluso pueden ser entendidas como banales. Por tanto, discutir cómo los artistas tapatíos piensan lo político y se relacionan con el poder a partir del hacer en sus prácticas son algunos de los objetivos.

## II

En el imaginario colectivo nacional, Guadalajara se distingue por ser una ciudad elitista y conservadora, lo cual tiene que ver con la exaltación del legado europeo para algunos historiadores (Negrín da Silva, 2010, p. 55). Y para otros con la figura de «rancho grande» que se constituyó en la época de oro del cine mexicano, en donde se exaltaba, según De la Torre, la «ciudad con alma provinciana, lugar de mujeres recatadas, machos charros, usanzas tradicionales, fuerte fervor religioso. Para propios y extraños Guadalajara es vista y pensada como una ciudad conservadora, moralista y altamente religiosa» (1998, p. 48). Aunque la definición de rancho grande ya no es tan vigente, en el imaginario colectivo sigue teniendo cierto peso, pues históricamente ha estado en constante comparación con la ciudad de México, y en ese ejercicio, Guadalajara siempre queda como la provinciana.

Sin embargo, el mismo De la Torre indica que es complejo «mantener este imaginario provinciano», ya que los usos y costumbres que se presentan en la vida cotidiana

---

<sup>1</sup> Entiendo el concepto de escena como lo plantea Cohen (1999) en donde los integrantes de una escena están juntos por ciertos motivos o metas que no se restringe solo al desarrollo de una actividad específica. Tiene que ver con un grupo en el que las relaciones interpersonales no parten solo de factores como la edad, el género o la clase social sino que se nutren a partir de tópicos relacionados con los intereses en común, como intercambio de información y tendencias de vanguardia a nivel conceptual y técnico, espacios tanto de formación o aprendizaje como de profesionalización y lúdicos. La interacción de lo anterior es la que hace que estos individuos estén conectados por lo que sus participantes son fácilmente distinguibles dentro de la escena.

actual son la mezcla de un rancho grande de ideas conservadoras con algunos rasgos de ciudad cosmopolita, con una vida intelectual y cultural dinámica que se inserta en discursos de diversa índole. Esta generación de prácticas, espacios y reflexiones distintas o divergentes a las impuestas por las élites políticas, religiosas o económicas, surgen al margen de las instituciones y otras veces se valen de la infraestructura del Estado para negociar con los discursos dominantes.

### III

Los artistas a los que hago referencia se inscriben dentro de prácticas del arte contemporáneo, entendido este, no solo como el arte que se hace en la actualidad sino como ejercicios de las artes que parecen «fusionados en un único tipo de práctica múltiple y nomádica que rechaza cualquier intento de especificación por encima de las micro-narrativas que cada artista o movimiento cultural producen en su desarrollo» (Medina, 2010, p. 75). Por tanto, antes de pensar en un estilo definido de hacer arte estamos ante una serie de trabajos basados en la experimentación que dan como resultado obras que no son definidas por una teoría unívoca o impuesta. Obras que bien pueden pasar por formatos como la pintura, la fotografía, el video como registro, videoarte, o acciones en las cuales se carece del objeto u obra de arte como tal.

Las prácticas que realizan estos artistas tienen que ver con su contexto inmediato y su situación de vida, así como, con una búsqueda desde las formas de producir hasta los contenidos o formas de lo que es presentado como resultado. De esta manera, nos encontramos como sugiere Smith con un arte contemporáneo plagado de:

Ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas: estas son las formas más comunes de arte en la actualidad. Lo que diferencia a estas inquietudes de las preocupaciones contemporáneas del arte previo es que cada obra las aborda [...] de manera definitiva, como una inquisición sobre la ontología del presente, una que se pregunta: ¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad? (2012, p. 16).

Al revisar las prácticas de las que se valen los artistas tapatíos, me parece importante recalcar sus preocupaciones y los mensajes implícitos que hay en las obras. Por implícito planteo no el contenido que se encuentra *per se* en las obras sino al mensaje o la metáfora que denota un lugar de enunciación particular por parte de los artistas. Esto, porque me interesa abordar las posibilidades de disentir así como la utilización de fisuras o vacíos que se puedan encontrar en las instituciones y discursos legitimadores del arte.

No me interesa hablar de un arte político militante sino de la diversidad de mensajes que puede permitir la creación artística y que incluso pueden ser confundidas con propuestas triviales. Se busca analizar cómo es posible generar discursos críticos que derivan en cuestionamientos del statu quo tanto en el campo del arte como en otros circuitos en los que logren insertarse tales prácticas.

Generar un discurso crítico lo relaciono con el hecho de cargar las prácticas y el arte de un sentido político que permita reconfigurar las formas de apreciación y reflexión de los sujetos involucrados, tanto artistas como espectadores. Para llegar a tal punto me valgo de algunos conceptos teóricos como el lugar de enunciación, la hegemonía y sus fisuras, y el disenso. Conceptos que enfocados en el arte me parece pueden explicitar formas de producir arte crítico.

Para ejemplificar tales conceptos uso las prácticas artísticas de: Nayeli Santos (1977), directora de *Experimental Machina*<sup>2</sup>, cuyo trabajo se centra en la danza y una serie de experimentaciones que ha ido integrando a su trabajo corporal tales como el teatro físico o el performance; Cristian Franco (1980) artista que plantea en su práctica artística acciones en conjunto con personas que compartan una visión de realidad con él, la cual tiene que ver algunas veces con posturas políticas bien definidas y evidentes; y, mediante un proyecto específico de Felipe Manzano (1977) en el que se reflexiona sobre las fisuras que se pueden presentar en la hegemonía y las distintas estrategias para colarse o hacer uso de estas. Manzano propone una serie de obras en las que la materia prima es la cocaína en un momento histórico en el que el país vive una violencia inusitada provocada por la guerra contra el narcotráfico.

Volviendo a las nociones teóricas, el lugar de enunciación en la academia se refiere al «propio posicionamiento del sujeto que investiga» (Spivak, 1998, p. 30). Es importante que tal lugar sea explícito pues señala el lugar político desde el cual el sujeto productor del discurso está hablando, es decir, la postura política desde la que se genera la teoría. En el caso del arte no considero necesario trasladar tal concepto de forma idéntica, sería ocioso y puede que algunas obras pierdan el sentido si el artista expresa categóricamente desde qué lugar político o apolítico es que concibe la obra, a menos que así lo considere necesario el autor. No obstante, el lugar de enunciación puede ser una herramienta interesante para entender los cuestionamientos que plantean los artistas por medio de sus obras, ya que nos da ciertas pautas para comprender el contexto hegemónico en el cual se desenvuelven y gestan las obras.

---

<sup>2</sup> Para revisar sobre esta compañía remitirse a: [www.facebook.com/experimentalmachina](http://www.facebook.com/experimentalmachina)

Debido a lo anterior, el concepto de hegemonía cobra importancia, pues como lo sugiere Roseberry, a partir de los criterios que establece Gramsci, la hegemonía es

las maneras en que el propio proceso de dominación moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones [...] lo que la hegemonía construye no es, entonces, una ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los órdenes sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos (2010, p. 220).

Es decir, la hegemonía no es un discurso dominante impuesto sino prácticas que configuran las relaciones de poder, sin embargo, tales relaciones también son estructuradas por los dominados, situación que da la pauta para otros discursos dentro de la propia hegemonía.

Ahora bien, la propuesta de Roseberry no es la definición de hegemonía sino como esta da el marco de referencia para la resistencia o lucha. La resistencia no es solo la obvia o explícita sino como lo señala el autor, haciendo referencia a Scott,

los dominados saben que son dominados, saben cómo y por quiénes; lejos de consentir esa dominación, dan inicio a todo tipo de sutiles modos de soportarla, hablar de ella, resistir, socavar y confrontar los mundos desiguales y cargados de poder en que viven (2002, p. 216).

Entonces, lo relevante no es la hegemonía y su funcionamiento sino las fisuras que son posibles encontrar en el poder y las posibilidades de cambio que se pueden gestar al hacer uso de estas.

Finalmente, el tercer concepto que propongo para el abordaje teórico en éste análisis es el disenso, el cual discutiré desde la perspectiva que propone Rancière. Para este autor:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común (2010, p. 52).

Al igual que Roseberry, Rancière lo que pone en discusión, más allá del propio disenso que se puede dar en el arte, es la capacidad de resistencia u oposición a un régimen artístico dominante y las reflexiones que sensorialidades o metáforas del arte pueden sugerir a los individuos. A la vez, cómo estos individuos a través del entendimiento que se da en el proceso de disenso, pueden pensar, crear y en consecuencia vivir más allá del régimen dominante. De esta forma, el arte utiliza la política, entendida esta como una práctica que «anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes» (Rancière, 2010, p. 62), es decir, trastoca los valores o la moral dominante al constatar las relaciones económicas, políticas, sociales y culturales en las que nos encontramos inmersos.

#### IV

Nayeli Santos se involucra en la danza clásica y contemporánea desde 1985. Posteriormente, sus intereses dentro de la danza se vuelcan hacia el expresionismo alemán y las técnicas de la corriente posmoderna. En los últimos años se ha acercado a la improvisación, el teatro físico y el performance. A partir de 2007, Santos empieza su trabajo como coreógrafa por medio de su compañía, Experimental Machina, con la que hasta el momento ha desarrollado ocho obras distintas<sup>3</sup>. En su página de Facebook esta compañía se define de la siguiente forma:

Experimental Machina produce sus obras en colaboración con los artistas invitados en turno, se distingue por su carácter alternativo, muchos de sus referentes vienen de un ambiente *underground*, desde la música, pasando por el cine y la literatura. A lo largo de siete años y ocho montajes ha trabajado con bailarines, actores, artistas visuales, músicos, artistas plásticos, literatos, abarcando también la rama de la psicología y filosofía. La compañía se ha presentado en diferentes espacios escénicos tradicionales y no convencionales (2014).

Este método de trabajo y su manifestación expresa son algunas de las características que se relacionan con el lugar de enunciación explicado antes. El tipo de obra que realiza una coreógrafa que fomenta el «carácter alternativo» en su propio discurso; el método colaborativo, entendido este no como la colaboración que la misma disciplina implica o la colaboración que propician prácticas del arte contemporáneo como la estética relacional de Bourriaud<sup>4</sup>, sino como una plataforma para crear un

<sup>3</sup> Para revisar algunas obras de Nayeli Santos, remitirse a: [www.youtube.com/nayelisantos](http://www.youtube.com/nayelisantos)

<sup>4</sup> Nicolás Bourriaud propone el concepto de estética relacional y lo describe de la siguiente forma: «La práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista se focaliza entonces,



discurso escénico distinto al realizado por un grupo que solo incluyera bailarines, no puede dar como resultado otra cosa que obras que cuestionan y alteran las definiciones hegemónicas del hacer danza y conviven cotidianamente o se producen desde el disenso (imagen 1).

El disenso que Santos provoca es por un lado de forma y por otro, conceptual. En lo referente a la forma cuestiona la danza que se basa en la ejecución técnica que busca la perfección y la representación, lo que resulta visualmente en obras que algunas veces están más cercanas al performance, a un concierto o al teatro que a la danza contemporánea o experimental. Asimismo, las formas y la ejecución se convierten en una exploración de lo corporal a partir de cuerpos no trabajados desde la danza pues como ella misma señala «si haces danza desde lo establecido no hay cambio ni creación...siempre será la misma forma de hacer y de recibir» (Santos, 2014).

Respecto a las ideas o conceptos, encontramos no solo el disenso sino una discusión sobre el concepto dominante de lo que es la danza. Nayeli Santos cuestiona la representación que se hace en el escenario, le parece que el sentido de la obra se puede perder en la ejecución por lo que propone el concepto de acto en vivo. Hacer un acto en vivo se refiere a que el ejecutante-artista viva, exista, experimente y transmita en el momento de la representación o ejecución. Para esta coreógrafa no es posible realizar una acción que no se haya experimentado previamente; de esta forma, sus obras se basan en un momento, espacio y contexto histórico específico que tienen que ver con lo que están viviendo ella y los colaboradores de la obra. Por tanto, si cambia algún elemento, la obra también. Lo anterior implica a su vez que las propias obras tienen caducidad ya que si se pasa del acto en vivo a la representación, se pasa a ser un ejecutante haciendo formas, y eso ya no es arte.

Cristian Franco es originario de Tecate, una ciudad fronteriza de Baja California, pero radica en Guadalajara desde hace trece años. Su obra contiene un mensaje político evidente, sin embargo, no es un panfleto militante desde el arte<sup>5</sup>. Asimismo, advierte del posible abuso que puede estar haciendo del arte (o su concepto), sin embargo, es algo que no le interesa poner en discusión por lo que lo deja al criterio de quienes sí se interesen en ello.

---

cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en 'formas' artísticas plenas [...] el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales» (2008, p. 31).

<sup>5</sup> Para revisar obras de Cristian Franco, remitirse a: <http://cerroquemado.org/cristian-franco/>

En esta reflexión se retoma una de las acciones que Franco realiza como parte de su práctica artística: el Doña Pancha Fest, que es un festival anual de música que hasta el momento lleva siete emisiones y es organizado y producido por el artista en colaboración con otras personas. Doña Pancha Fest fue concebido como una plataforma para «presentar proyectos que nadie iba invitar a tocar [...] el circuito de la música no los iba acoger... era como crear nuestro propio ecosistema» (Franco, 2014). Estos primeros proyectos invitados se originaron en el arte más que en la música, con el tiempo se agregaron grupos de música surgidos en circuitos *underground* o independientes<sup>6</sup>.

En este festival, Franco origina estrategias de recaudación de fondos y difusión que combaten el *mainstream* de la industria musical. La realización del propio festival tiene que ver, según señala este artista, con la coincidencia de energías que logran una acción en conjunto para que las cosas sucedan, ya que a pesar de tener siete años, no hay beneficios económicos y si en algún momento logran tener utilidades, no saben en qué se convertirá el festival o si seguirá.

No es necesario, como ya se había mencionado, manifestar abiertamente el lugar de enunciación que tiene el artista en cuanto a la producción de arte, pero en este caso es posible entrever dicho lugar cuando se asiste a uno de estos festivales. Lo anterior resulta en una resistencia a procesos dominantes del *mainstream* de la música local, postura importante, ya que propicia un disenso de las sensorialidades. Para Rancière, tal disenso se debe dar en los espacios del arte; es decir, los museos, galerías, etcétera, pues si las obras salen a la realidad, el contenido se puede disipar y perder el sentido (2010, p. 73). Discrepo de tal concepción. Me parece que el Doña Pancha Fest, producido desde y en la realidad, sí origina un disenso de las sensorialidades que para Franco sería crear esferas de aislamiento con los involucrados así sean solo los artistas sin espectadores. Esto altera las concepciones de lo que debe ser un festival, un concierto o un artista en el escenario, ahora bien, tampoco es algo sencillo o fácil de entender ya que puede ser confundido con una burla banal o un evento de baja calidad, cuando en realidad, disputa los parámetros establecidos sobre la música, la fiesta, la diversión y el espectáculo en general (imagen 2).

Finalmente, el proyecto *La Visión de los Vencidos/Estética del Espanto*, de Felipe Manzano<sup>7</sup>, nos muestra cómo el sistema hegemónico tiene fisuras y es posible hacer uso de estas. En este proyecto, Manzano le propone al Estado «Investigar acerca de la simbología del crimen y a partir de esta investigación realizar una serie de 20 dibujos en los que se sustituirá el grafito por cocaína como materia prima.» (2012).

<sup>6</sup> Para información sobre este festival revisar: <http://www.serdemetepecrecords.com/dpf.html> o <https://www.youtube.com/watch?v=9dbjj7o9aSE>

<sup>7</sup> Para revisar obras de Felipe Manzano, remitirse a: <http://cerroquemado.org/felipe-manzano/>

Este proyecto obtiene una beca del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA) y oficialmente recibe presupuesto del Gobierno Federal proveniente de los impuestos ciudadanos para la compra de la materia prima, es decir, la cocaína. Esto sucede en 2012, un momento en el que México vive niveles de violencia e inseguridad insólitos debido a la guerra contra el narcotráfico emprendida por el entonces presidente de la República Felipe Calderón.

Para Manzano el crimen organizado ofrecía una nueva simbología dominante para lo cual se proponía reflexionar acerca de dicha simbología. Sin embargo, pareciera que tal discurso es una estrategia de la que se vale éste artista para obtener el recurso e imponer reivindicaciones propias, pues el material y algunas de las obras proyectadas más no realizadas finalmente (como un video en el que se pretendía que policías de la Secretaría de Seguridad Pública inhalaran la cocaína que conforma el logo de la dependencia) cuestionan un contexto complejo en el que el papel del Estado recibe una fuerte crítica y resiste el discurso oficial de la guerra contra el narcotráfico. Además, el hecho de contar con presupuesto oficial para la compra de cocaína demuestra una fisura del estado y como el control moral, cultural y jurídico escapa por esos pequeños vacíos de la hegemonía (imagen 3).

## V

Si bien lo que estas obras o prácticas posibilitan en un primer momento son ciertas reflexiones que no necesariamente implican una resistencia, pero sí dan lugar a no aceptar pasivamente los discursos hegemónicos que la academia o el campo del arte legitima para regir las prácticas artísticas. En este sentido, cada uno de estos artistas redefine a su manera el concepto de resistencia y lo lleva a cabo desde su propio lugar de enunciación, incluso utilizando el lenguaje impuesto por la cultura dominante pero dando lugar al disenso. La idea o intención entonces sería que estas obras den lugar a lecturas profundas y reflexivas en las que el espectador pueda imaginar y de ser posible reconfigurar su propia sensibilidad y la forma en cómo se entienden los mensajes contenidos en estas propuestas, sin embargo, si esto se logra con los espectadores es un tema que en este momento queda para otra discusión.

Desde una escena específica que se gesta en un espacio conservador como lo es Guadalajara, la práctica de estos artistas demuestra cómo desde un lugar de enunciación particular es posible disentir y resistir a los discursos legitimadores sobre los métodos del arte, los elementos del contexto cotidiano que retoman, o la experiencia estética que plantean ya sea desde la corporalidad o el discurso visual. De esta forma, Santos, Franco y Manzano realizan un arte que resiste a la cultura hegemónica y que termina siendo político, algunas veces incluso sin siquiera proponérselo.



Imagen 1: Ejercicio existencial del cuerpo que habla I. Experimental Machina, 2013. Foto: Yorch Gómez.



Imagen 2: Doña Pancha Fest, Christian Franco/ Cartel realizado por Christian Franco.



Imagen 3: La Visión de los Vencidos. Felipe Manzano, 2012.  
Foto: Felipe Manzano.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Bourriaud, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Cohen, Sara (1999). Scene. En Bruce Horner y Thomas Swiss (eds.), *Key terms in popular music and culture*, 239-250. Londres: Blackwell Publishers.
- De la Torre, Renée (1998). Guadalajara vista desde la calzada: fronteras culturales e imaginarios urbanos. *Alteridades*, 8(15), 45-55.
- Experimental Machina (2014). Página de Facebook. <https://www.facebook.com/experimentalmachina/info>
- Franco, Christian (2014). *En Doña Pancha Fest, La Catedral del Underground*. <https://www.youtube.com/watch?v=1ARNaW2c7ks>
- Manzano, Luis Felipe (2012). *La Visión de los Vencidos / Estética del Espanto*. Proyecto inédito.
- Medina, Cuauhtémoc (2010). Contemp(t)orary: Once Tesis. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 101, 72-76.
- Negrín Da Silva, Diana (2010). Guadalajara de las Indias: Quinientos años de construcción étnica en la Perla Tapatía. *Lucero*, 21(1), 55-78.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Roseberry, William (2002). Hegemonía y lenguaje contencioso. En Joseph y Nugent (comp.), *Aspectos cotidianos de la formación del estado* (pp. 213-226). México. Ediciones Era.
- Santos, Nayeli (2014). Entrevista con Mayra Moreno, agosto.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* México. Siglo XXI editores.
- Spivak, Gayatri (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.