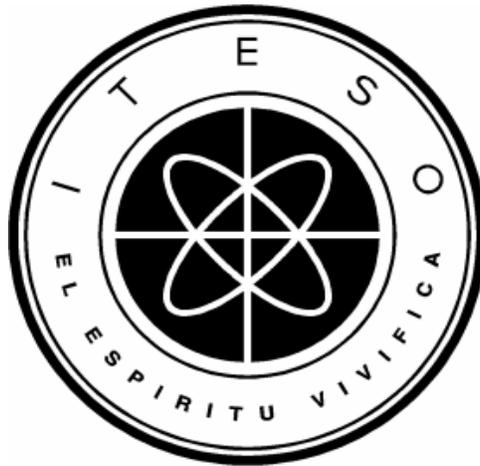

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



Artistas plásticos en Guadalajara: acercamiento a sus representaciones y el sentido de su práctica

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
presenta

Lic. Claudia Martínez Videgaray

Directora de tesis: Dra. Cecilia Cervantes Barba

Tlaquepaque, Jalisco. Noviembre 2006.

A quienes crean y recrean realidades con la pintura

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	4
Introducción	7
1. Antecedentes	11
1.1. <i>Justificación</i>	13
1.2. <i>Pregunta de investigación y objetivo</i>	15
2. Estado de la cuestión	19
2.1. <i>Criterios de selección de material</i>	20
2.2. <i>El enfoque periodístico</i>	21
2.3. <i>La perspectiva histórico-biográfica</i>	23
2.4. <i>La dimensión sociocultural</i>	25
2.4.1 <i>Estudios sobre representaciones sociales y habitus</i>	30
2.5. <i>Apuntes finales</i>	35
3. Marco Teórico	37
3.1. <i>Vinculación de la investigación con los estudios socioculturales</i>	38
3.2. <i>Subjetividad y prácticas</i>	41
3.3. <i>Representaciones sociales y estigmas</i>	45
3.4. <i>Teoría del campo y habitus</i>	51
3.5. <i>Propuesta para entender el campo artístico</i>	53
3.5.1. <i>El espacio como escenario de interacción</i>	59
3.6. <i>Apuntes finales</i>	62
4. Perspectiva Metodológica	63
4.1. <i>Fundamentación metodológica</i>	64
4.2. <i>Estrategia metodológica</i>	66
4.3. <i>Delimitaciones empíricas</i>	72
4.3.1. <i>El sujeto de estudio</i>	72
4.3.2. <i>Trabajo de campo</i>	75
4.4. <i>Estrategia analítica</i>	78
5. Resultados	81
5.1. <i>Noción de arte de los artistas plásticos de Guadalajara</i>	87
5.2. <i>Visión de sí mismo en el campo</i>	89
5.2.1. <i>El artista plástico frente al otro</i>	90
5.2.2. <i>Ideas que circulan alrededor del artista plástico</i>	98
5.2.3. <i>La visión del artista plástico sobre sus colegas</i>	109
5.3. <i>Grupos de referencia: el artista y sus relaciones</i>	110

5.3.1. <i>La socialidad del artista plástico con sus colegas</i>	113
5.3.2. <i>Representaciones sociales entre generaciones</i>	118
5.3.3. <i>Amigos y a la vez colegas</i>	122
5.3.4. <i>El artista frente a otros agentes del campo</i>	130
5.4. <i>El campo artístico en Guadalajara desde la visión del artista plástico</i>	139
5.5. <i>Luchas y dificultades en la práctica de un pintor</i>	160
Conclusiones	163
<i>Posicionamientos en dos ejes: arriba-abajo y dentro-fuera</i>	165
<i>Estigmas, identidad y representaciones sociales en el artista</i>	167
Referencias bibliográficas	172
Anexos	176

ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICAS Y DIAGRAMAS

Tabla 1. Categorías para el desarrollo de entrevistas con informantes clave	71
Tabla 2. Guía para el diseño de las entrevistas	71
Tabla 3. Perfil de informantes para las entrevistas exploratorias	73
Gráfica 1. Temas que posicionaron los artistas plásticos	84
Gráfica 2. Temas posicionados en la entrevista (hombres/mujeres)	85
Diagrama 1. Nociones de los artistas plásticos en torno al arte	88
Diagrama 2. Luchas y/o dificultades de los artistas plásticos	161

AGRADECIMIENTOS

Fue a finales de 2003 cuando llegué a casa entusiasmada con la idea de iniciar con un nuevo aprendizaje, ese día regresaba del ITESO con el programa de estudios de la Maestría en Comunicación y con un anhelo de cambio. En casa estaban mi mamá y Luz Elena de visita y les platicué sobre mi inquietud de estudiar un posgrado (idea que me surgió desde antes de iniciar la licenciatura). Ambas me escucharon con atención y me alentaron para inscribirme y probar suerte con la beca. Dudé por algunos días sobre la posibilidad de dedicarle más de dos años a un esfuerzo que implicaba tiempo, dinero y cambios en mi manera de ver el mundo. Sin embargo, algo me decía que valía la pena el reto. Roy fue pieza clave en mi proceso de decisión, pues al platicarme su experiencia me dio buenas razones para animarme a estudiar la maestría. Asimismo, fueron varias las personas que estuvieron al pendiente y me impulsaron a dar un nuevo paso en el momento de decidir sobre mi futuro académico como mis papás, Susy, Pepe y Caty, quienes me acompañaron y apoyaron en la decisión.

Cuando terminé la carrera nunca busqué una ocasión para agradecer el apoyo en mi etapa de formación escolar, es decir, en prácticamente toda mi vida. Ahora, tras concluir esta etapa quiero aprovechar y agradecer a quienes incondicionalmente han estado a mi lado. Gracias a mi papá y a mi mamá porque desde siempre me han inculcado el valor de la preparación y el aprendizaje a través de viajes, libros, paseos, periódicos, estudio y charlas. Gracias por siempre priorizar mi educación y por enseñarme acerca de la importancia de terminar lo que uno empieza, así como por tenerme paciencia en la consolidación de mi rumbo profesional. Por su ejemplo es que tuve la voluntad y el deseo de continuar preparándome. También agradezco a Ari por ser siempre cómplice del rumbo que toman mis pies, y a mis tíos, primos, ahijada y compadres por estar al pendiente de mí. Gracias también a Pily por ser una de mis fuentes de inspiración para el desarrollo de mi tesis.

Después de hacer mi lista de ventajas y desventajas sobre estudiar o no la maestría, finalmente decidí inscribirme en el semestre de primavera 2004. Ahora, a la distancia, estoy segura que valió la pena el esfuerzo. En el camino he conocido a compañeros y

maestros que me han ayudado a ver la realidad de otro modo, a todos ellos gracias. Disfruté mucho los grupos y compañeros de cada materia, agradezco en especial a aquellos con los que más conviví y compartí aprendizajes, pláticas, viajes y paseos, presiones de entregas de fin de semestre y de elaboración de tesis. Fue muy grato encontrar a personas como Jaqui y Ruby en mis primeros días de clase. Gracias a Jaqui por nuestras charlas y estudio de café; a mis chilangas favoritas, Paty, Ale y la Toquis; y a todos los compañeros y amigos con los que conviví en este tiempo: Wicha, Flávia, Gilberto, Andrea, Tere (gracias por tus invitaciones a Ajijic y Villa Corona, todo un éxito), Fer, Graciela, Eliete, Héctor, Arturo y todos con quienes compartí este periodo. Del mismo modo agradezco a los maestros que me enseñaron a reconocer la complejidad del mundo social y me orientaron en mi aprendizaje. A Chris le ofrezco un agradecimiento especial por haberme enseñado lo que es ser un buen compañero (de clase y de vida) y amigo, gracias por darme la mano y nunca quererla soltar.

He tenido la fortuna de contar con compañía y ayuda en estos casi tres años de dedicación al estudio, a pesar de haber estado ausente en algunas etapas importantes por las que transitaban mis amigos y familiares. Aprovecho este espacio para disculparme con todos aquellos con los que perdí contacto o de algún modo descuidé. Gracias por comprenderme y apoyarme en todo este tiempo.

En los trabajos que tuve en estos casi tres años, varias personas creyeron en la importancia del estudio y me dieron su confianza para que pudiera dedicarle el tiempo necesario a la maestría, aún restando horas laborales. Una mención especial para Ada que, desde que nos conocimos, me ha apoyado incondicionalmente —profesional y personalmente—, gracias Ada. A mis amigas Deeni y Raque también les agradezco su preocupación por mi avance en el proceso de elaboración de la tesis y por el apoyo emocional.

Y hablando de la tesis, no puedo dejar de agradecer nuevamente a mis papás y a Ari por su paciencia en estos largos meses, pues mi investigación constantemente se interponía con los planes familiares. Gracias de nuevo a mi Chris por seguir paso a paso la elaboración de mi investigación, orientarme, ser mi mejor interlocutor y compañero de desvelos.

Finalmente, agradezco a todos los artistas plásticos e informantes que desinteresadamente me ayudaron en la realización del presente trabajo. Conocerlos fue una experiencia que me ayudó a crecer. En el aspecto académico agradezco a Ceci por

su orientación, paciencia y enseñanza para la realización de esta, mi primera investigación. Gracia también a mi querida Maru por participar con su conocimiento y comentarios en mi última etapa de aprendizaje formal de la maestría, y a Sofia por la dedicación que empeñó en la lectura de mi tesis. En adelante estoy segura que seguiré aprendiendo de esta vivencia.

Gracias sobre todo y por todo, a Dios.

INTRODUCCIÓN

*Las únicas personas que un pintor debe
conocer son aquellas que fueran
tontas y bellas —solía decir—, esas cuya
contemplación produce un placer artístico y
cuya conversación es un descanso intelectual.*

Oscar Wilde, *El modelo millonario*

El artista plástico¹ —o pintor, como comúnmente se le nombra— se relaciona con algo más que pinceles y colores. El artista interactúa en su vida cotidiana con sujetos y grupos sociales como colegas o coleccionistas, pero también con otros sujetos menos vinculados con su práctica artística, como sus familiares y amigos. Es al estar en contacto con estos grupos y sujetos sociales que el artista genera vínculos de sentido con respecto a su práctica y su contexto social. Además, los artistas plásticos, se conozcan o no entre ellos, van formando parte de un campo artístico en el que, por la confluencia de capitales, se involucran en luchas, conflictos y relaciones que configuran entre ellos una forma de verse, desenvolverse y entenderse como artistas. La presente investigación intenta desentrañar algunos vínculos de sentido que el artista plástico de Guadalajara formula, por medio de su discurso, al formar parte de un entramado social.

El título que enmarca este trabajo de investigación es *Artistas plásticos en Guadalajara: acercamiento a sus representaciones y al sentido de sus prácticas* y hace referencia al sentido que el artista plástico le da a sus prácticas y significados dentro del campo artístico de Guadalajara por medio de su discurso. Este trabajo es un intento por aproximarse parcialmente a la vivencia de su oficio y de aportar algunos elementos para comprender mejor su propia posición subjetiva y las relaciones que ejerce en torno a ella. El objetivo se centra en

¹ Se entenderá como artista plástico a aquella persona que se dedica profesionalmente a la creación artística. Al campo de las artes plásticas pertenecen la escultura, la fotografía, la pintura, entre otras derivaciones. Sin embargo, con la finalidad de acotar la investigación se consideran únicamente a los artistas plásticos dedicados a la pintura como actividad principal. A los artistas plásticos se les denominará indistintamente en este proyecto pintores, creadores o artistas.

estudiar la dimensión social de las prácticas del artista plástico de Guadalajara haciendo referencia al oficio de ser pintor desde su óptica. Una de las finalidades consiste en indagar la forma en que un artista, mediante procesos de diferenciación social y de gestión de luchas, le asigna sentido a su quehacer y a su relación con el mundo social.

Este trabajo se desarrolla en varias etapas. La antesala de la investigación se presenta en capítulo **1. Antecedentes**, el cual contiene apuntes generales sobre cómo se fue consolidando el proyecto de investigación que derivó en el presente documento, hasta llegar a la formulación de la pregunta de investigación y los objetivos. El capítulo **2. Estado de la Cuestión** expone los resultados del proceso de exploración de un conjunto de obras académicas y literarias sobre trabajos relacionados con los artistas plásticos, con especial énfasis en aquellos que retoman la teoría de representaciones sociales y la teoría de campos (en muchos casos, aunque no tuvieran que ver directamente con el campo artístico o con los artistas). Este capítulo señala que la mayoría de los textos consultados vinculados al área de interés de esta investigación se relacionan principalmente con la obra y la biografía de sus artistas o bien con la interpretación de la obra de arte y su contexto histórico. La revisión de los documentos muestra que son escasas las investigaciones que colocan al artista plástico como sujeto social y miembro clave de un campo de relaciones sociales en donde su subjetividad también es central.

Los ejes teóricos se presentan en el capítulo **3. Marco teórico**, en el cual se retoman una serie de conceptos que sustentan una forma particular de abordar a los sujetos y sus procesos de representación social. En las ideas que se exponen en este capítulo se parte del supuesto de que el artista se adhiere a un campo artístico que determina en buena medida su actitud reflexiva sobre las prácticas que desarrolla para elaborar su obra. Los trabajos de Pierre Bourdieu relativos al campo artístico y el tratamiento conceptual y teórico que hace de las prácticas mediante sus conceptos de *habitus*, campo, capital simbólico y cultural, fueron una de las bases teóricas más importantes de este capítulo. De igual manera, se retoma la teoría de las representaciones sociales para explorar los sistemas de referencia que ayudan a los artistas a dar sentido a su realidad cotidiana.

En el capítulo **4. Perspectiva metodológica** se explican las bases, estrategias y herramientas utilizadas para desarrollar esta tesis. En resumen, se acudió a un grupo de artistas plásticos —seleccionados de acuerdo a criterios que los colocaban en diferentes niveles de experiencia y reconocimiento en el campo artístico de Guadalajara—, para dilucidar la visión que generan sobre sí mismos y su contexto. Se realizaron entrevistas a 20 artistas plásticos que habitan en la ciudad de Guadalajara, con distinto número de años dedicados a la plástica, en específico a la pintura. En la este capítulo también se expone la estrategia analítica que orientó la elaboración de los resultados de la investigación.

Finalmente, en el capítulo **5. Resultados** se sustenta que el sujeto ejerce su actividad haciendo frente a imaginarios personales y colectivos que giran en torno a su papel como artista y el sentido que otorgan a su práctica, es decir, con posicionamientos subjetivos que van encarnando la forma en que el artista se desenvuelve como sujeto social. En la exposición de resultados se intentará explicar, a través de algunos ejemplos, cómo los artistas plásticos constantemente generan un sistema de ideas y prácticas organizadas por reglas y rituales de naturaleza simbólica, orientadas a inculcar ciertos valores y normas de conducta reforzados dentro de su contexto social (Tarrés, 2001). A lo largo de la presentación de resultados se intenta demostrar que los sujetos buscan encontrar, a través de diferentes medios, un sentido que les permita sustentar su experiencia en el ejercicio de la práctica artística a pesar de las dificultades características de su labor.

Esta investigación parte de la premisa de que la producción artística es una actividad que se construye socialmente, pues se trata de un conjunto de prácticas socioculturales que involucran procesos de interacción, de construcción de discursos, de representaciones y de sistemas de significación. Se reconoce que la actividad de un artista no es un proceso que transita directamente de inspiración a la técnica y que la producción artística no es una actividad realizada por sujetos aislados que buscan satisfacer sus necesidades puramente creativas o económicas, sino que se trata de un sistema complejo donde intervienen *habitus*, relaciones de poder y capitales de diferente especie. La propuesta que aquí se presenta consiste en indagar cómo las prácticas artísticas adquieren un sentido

particular y más o menos compartido entre los artistas plásticos a través de su propia construcción de significados, en íntima vinculación con un entorno social y la manera en la cual se adhieren a un sistema de relaciones dentro del campo artístico.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

Esta investigación surgió por la inquietud de indagar las condiciones actuales de producción de artistas y/o grupos artísticos. En un principio, las posibilidades y perspectivas de estudio eran muy variadas: políticas culturales, educación artística, condiciones de producción, instituciones culturales y público del arte, entre otros temas vinculados al arte y la cultura. Sin embargo, el proyecto se fue acotando con la exploración de cada una de estas áreas y con la necesidad de profundizar en ellas de la manera más integradora posible desde la perspectiva de los estudios socioculturales.

Una de las ideas iniciales para el desarrollo de la tesis giraba en torno a la necesidad de investigar a los artistas en etapa de formación, es decir, a estudiantes de artes que aspiraban a profesionalizarse en esta área. En este marco, una primera posibilidad fue estudiar las prácticas de formación de los alumnos de la licenciatura en artes visuales de la Universidad de Guadalajara, con el objetivo de plantear posteriormente un modelo de enseñanza en el que se incorporaran prácticas formales y no formales. La intención en ese momento era ubicar los factores clave en la formación de creadores en Guadalajara bajo la premisa de que, desde el momento de la formación, los creadores van determinando una forma de ejercer su práctica.

Este planteamiento se reestructuró debido a que el proyecto se orientaba en mayor medida al área educativa. Se continuó con el interés de elaborar un diagnóstico del panorama cultural de Guadalajara, lo cual modificó la intención del proyecto original. El objetivo se orientó entonces a ubicar las relaciones estructurales entre los artistas y los apoyos e incentivos otorgados por el Estado de Jalisco, así como las políticas culturales rectoras en el sistema cultural de Guadalajara.

De este modo el planteamiento inicial dio un viraje y se encaminó a la elaboración de un diagnóstico sobre la situación actual de los artistas en la ciudad de Guadalajara y su relación con los apoyos que reciben por parte de diversas instituciones públicas. Se pretendía realizar una revisión de los programas de apoyo a la creación artística que ofrecen distintas instituciones en México, en relación con programas de apoyo en otros países donde se tuviera una rica actividad cultural. Este análisis serviría de referencia para comparar las condiciones de producción de los artistas de acuerdo a los incentivos que les brinda nuestro país, comparado con otros países que se caracterizaran por los apoyos económicos y de fomento a la actividad artística y cultural.

Este planteamiento se modificó debido a que la realización de un diagnóstico que diera cuenta de la situación de diferentes países en materia de apoyos artísticos (al principio se consideró la posibilidad de comparar la situación de Guadalajara con la de otros tres países) hubiera exigido más tiempo y movilidad para abarcar un grupo representativo de sujetos de estudio, además que el proyecto no era tan afín a la orientación de la *Maestría en Comunicación de la ciencia y la cultura*, programa académico del cual deriva la presente investigación.

Fue así como el proyecto de investigación tuvo una vez más otro cambio de rumbo, acercándose en mayor medida a lo que se presenta en este documento. El protocolo de investigación, base de la presente tesis se tituló *Representaciones y prácticas de la producción cultural entre artistas plásticos organizados en colectivo e independientes en Guadalajara*,² cuyo eje de análisis se centraba en el estudio de las representaciones sociales que dan sentido y modelan la producción cultural de artistas plásticos organizados en colectivo e independientes en Guadalajara, México. El interés radicaba en contrastar los puntos de confluencia en la visión que tienen los artistas organizados e independientes de acuerdo a las oportunidades y apoyos que poseen para producir en Guadalajara.

Este panorama de investigación se modificó una vez más debido a que se consideró que el comparativo de quienes trabajan en forma aislada y en colectivo no hubiera representado una diferencia sustancial a la hora del análisis, pues de

² Protocolo de investigación presentado en noviembre de 2004 para la materia de Diseño e Instrumentación de proyectos de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura.

acuerdo a lo que se constató en exploraciones previas, el agruparse e independizarse es una práctica constante entre artistas, y que responde al interés generalizado de desarrollar determinados proyectos artísticos. Por tanto, se optó por reformular el planteamiento de la investigación para, finalmente, consolidarse como se presenta en las siguientes líneas.

1.1. Justificación

Con el advenimiento de nuevos proyectos culturales en la ciudad de Guadalajara y el intento por arraigar los ya establecidos, se considera necesario crear plataformas analíticas que permitan conocer cómo posicionan la cultura y el arte dentro de la sociedad quienes están en contacto con la producción y consumo de arte. La importancia de reconocer este posicionamiento radica en que ambas —la cultura y el arte— son producto de la apropiación que los diversos actores hacen de sus condiciones de vida.

La cultura y el arte de una ciudad son producto de la concepción simbólica adoptada por diferentes actores que intervienen en la producción artística —como por ejemplo, museógrafos, galeros o promotores, todos ellos directamente relacionados al desarrollo artístico—. El público y en general la sociedad también intervienen en la producción y reproducción de significados de los que se alimentan el arte y la cultura de una ciudad. En consecuencia, resulta importante acercarse al reconocimiento de los significados que los grupos sociales asignan al arte y la cultura porque de esta manera se contará con mayores elementos para incidir en acciones y proyectos culturales y artísticos que orienten el rumbo de una sociedad.

Existe una tendencia generalizada por reconocer que el desarrollo artístico de una ciudad será prolífico cuanto más estrecha sea la relación entre sus prácticas artísticas con los programas culturales, insertos (idealmente) dentro de una política cultural acertada. Sin embargo, no siempre se conocen a fondo las condiciones en que se desarrollan esas prácticas, o bien se desconoce a quienes forman parte del círculo artístico: sus necesidades, facilidades, campo de acción y luchas, entre otros. Resulta entonces primordial desarrollar investigaciones

permanentes sobre la manera en que estos agentes se encargan de reforzar e innovar las manifestaciones culturales dentro de una sociedad. Por lo extensa y ambiciosa que resultaría una investigación que abarcara el estudio de todos los componentes que intervienen en la cultura de una sociedad, esta investigación se centra exclusivamente en el artista y en particular en el artista plástico. Esto se debe a que es en el área de la plástica donde Jalisco ha destacado históricamente, por ser un estado que ha sido cuna de pintores destacados en México.

Las prácticas artísticas³ a las que este trabajo hace referencia se centran en la ciudad de Guadalajara, por ser la capital donde se concentra el mayor número de artistas plásticos. El centro del análisis lo constituyen, por tanto, los pintores y las relaciones que éstos generan entre colegas y otros actores que participan en la dinámica de la producción artística. Las dinámicas implicadas en el proceso amplio de producción artística, expuestas por intermediación del discurso del propio artista, serán analizadas a través de la teoría de las representaciones sociales y de los campos. Centrarse en la percepción que el sujeto tiene sobre sí mismo, su práctica y contexto, servirá de parámetro para explicar, desde el plano analítico, cómo es que esas percepciones se traducen en visiones acerca del campo artístico —espacio social donde se relacionan, orientan y/o producen prácticas concretas—.

Una vez concluido este trabajo, se contará con algunas bases para caracterizar la percepción de la práctica artística, que podrán ser de utilidad para realizar investigaciones posteriores encaminadas a diseñar propuestas de mejora de las condiciones de producción de los artistas plásticos de Guadalajara.

En conclusión, hablar de artistas plásticos en una ciudad es hablar de un grupo diverso por su edad, trayectoria, acumulación de capitales, reconocimiento social y otros atributos, todo lo cual produce distanciamientos o acercamientos entre los mismos artistas, por un lado, y hacia los demás miembros de la sociedad, por otro. En esta investigación se toman en cuenta estas

³ En los capítulos **3. Marco teórico**, **4. Perspectiva metodológica** y **5. Resultados** se aclara y sustenta el hecho de que esta investigación pretende aproximarse a los procesos de representación social que los artistas plásticos expresan en su discurso con relación a su práctica y a su vivencia dentro del campo artístico de Guadalajara.

características, por lo que se acude a artistas plásticos con diferentes niveles de antigüedad en el campo para indagar el proceso de asignación de sentido que dan a su práctica mediante el discurso.

1.2. Pregunta de investigación y objetivo

El campo artístico, como reproducción de lo que se vive en el resto de la sociedad, no está exento de generar prácticas de elitismo, confrontación, luchas de poder y otras tantas realidades que el artista enfrenta constantemente. En su trayecto, como parte de su ser/hacer, los artistas se exponen a juicios —tanto individuales como sociales— sobre su trabajo e incluso sobre la actividad que ejercen. Estos juicios o estigmas que recaen sobre el artista no sólo vienen de fuera, sino que también pueden manifestarse, reforzarse y cuestionarse entre los mismos artistas. Todos estos factores, que se dinamizan en el marco de las relaciones que definen el campo artístico y también en el marco de la experiencia subjetiva del artista, forman parte —en diferentes niveles de importancia— de la presente investigación.

Frente a este complejo panorama, vale decir que toda investigación requiere, por un lado, de una fundamentación teórica que oriente el abordaje del objeto de estudio y, por el otro, de un acercamiento a dicho objeto desde la realidad que se percibe a través de la investigación empírica. Asimismo, es necesario reconocer las condiciones específicas en que el sujeto de estudio se enfrenta a esta realidad en función de su contexto social. En este sentido, el propósito de este trabajo consiste en indagar cómo el artista plástico —sujeto de estudio de esta investigación— interactúa y asigna sentido al contexto de sus relaciones sociales y a la propia experiencia de su profesión. Esta operación analítica se fundamenta en la aproximación a su sistema de representaciones sociales —objeto de estudio— y al mapa general que construye del campo artístico en que se desenvuelve —escenario de análisis— mediante su discurso, a fin de entender algunas de las dimensiones de su universo simbólico. En el campo artístico, las prácticas artísticas se desarrollan alrededor de un sistema ideológico subyacente al sistema de producción; lo que se explora en el presente trabajo es cómo el

artista plástico percibe y reproduce este sistema ideológico y lo traduce en el discurso sobre sus prácticas concretas.

Por tanto, esta investigación parte del interés por conocer y comprender los procesos de representación social que intervienen en la generación de sentido que los artistas plásticos de Guadalajara producen con respecto a la experiencia social y subjetiva de su práctica. Estos procesos de representación social permiten entender la manera en que los artistas articulan dentro de su experiencia subjetiva —por medio del discurso— las diferentes luchas y dificultades por las que atraviesan, la noción que producen sobre el arte y sobre sí mismos, la posición que ocupan frente a otros actores del campo y grupos de referencia (colegas, familiares, amigos, entre otros). De este modo, las representaciones sociales aparecen como complejos hilos conductores que van orientando —no sin incoherencias y sobresaltos— la vivencia misma del artista en cuanto a lo que le rodea, tanto en el plano de la interiorización de su profesión como en el de la práctica concreta que despliega para formar parte del campo artístico. En síntesis, la pregunta que guía el trabajo reflexivo y de campo de esta investigación es la siguiente:

¿Qué procesos de representación social produce el artista plástico para dotar de sentido sus prácticas y sus relaciones en el campo artístico Guadalajara?

De la pregunta de investigación, se desprenden los siguientes objetivos:

- a) Analizar los procesos de representación social de los artistas plásticos de Guadalajara a partir del discurso sobre su vivencia.
- b) Rescatar el plano subjetivo del artista como elemento constitutivo de la forma en que concibe el campo, las artes y al artista mismo.
- c) Aproximarse a los procesos de generación de sentido que el artista produce por medio de representaciones sociales sobre sí mismo y sobre el campo al que pertenece.

d) Aportar mayor conocimiento de las condiciones en que uno de los agentes clave en la cadena de creación y circulación de la cultura —el artista plástico— desempeña su labor.

Para el cumplimiento de estos objetivos, se parte de la idea de que el artista plástico, como sujeto social, ejerce su actividad inmerso entre un conjunto de percepciones personales y colectivas que abarcan la noción que tiene de sí mismo⁴ y el sentido de su quehacer; es decir, que el artista despliega un ejercicio reflexivo que va encarnando la manera en que se desenvuelve y se adscribe a un campo artístico. El estudio de las representaciones sociales permitirá indagar la forma en que el artista se autoconcibe y se incorpora a una red de configuraciones sociales, dado que el proceso de construcción de representaciones sociales refiere a “una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, que tiene una intencionalidad práctica y *contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social*” (Jodelet, 1989, en Giménez, 1999:85-86, el énfasis es propio). El proceso de representación social, por tanto, refiere necesariamente a la pertenencia a un grupo, porque aunque se produce a nivel de procesos cognitivos del sujeto, su materia prima viene dada en parte por la experiencia de grupo. Aunado a este propósito, se explora cómo el artista genera un sistema de ideas y se enfrenta a prácticas organizadas por reglas y rituales de naturaleza simbólica, mismas que inculcan ciertos valores y normas de conducta producidas dentro de su grupo social.

Los sujetos de estudio, como ya se mencionó, son los artistas plásticos de Guadalajara, específicamente quienes tienen como actividad principal la pintura. El objeto de estudio son las representaciones sociales, mismas que se analizan a través de la objetivación del discurso que los sujetos efectúan en relación a

⁴ Cabe aclarar que no es el objetivo de esta investigación la definición de la identidad del artista o detallar cómo construyen su identidad los artistas. Más bien lo que se pretende es aproximarse a los procesos de generación de sentido que el artista desarrolla en un contexto de relaciones sociales determinado, incluyendo aquellos que lo abarcan a él mismo como actor social dentro del campo artístico. La tarea de definir la identidad de este sujeto formaría parte de una investigación más cercana a la psicología o a la construcción de un perfil biográfico del artista. Un examen más detallado de las limitantes de este estudio puede consultarse en el capítulo **2. Estado de la Cuestión**.

aspectos relacionados con su práctica y experiencia, tales como el espacio de producción, su relación con otros artistas, su formación, entre otros.

Con el fin de enriquecer la información necesaria para cumplir los objetivos descritos anteriormente, se dividió en dos grupos a los sujetos de estudio. En el primero se incluye a aquellos que cuentan con más de 25 años de producción en las artes plásticas. En el segundo grupo se incluye a quienes hayan acumulado por lo menos 10 años de trabajo constante en la plástica, pero que cuentan con menos trayectoria que los del primer grupo. Una característica en común entre los sujetos es que todos dependieran profesionalmente de la plástica como actividad de subsistencia. Estos criterios se combinaron la cantidad de exposiciones individuales y colectivas en que hubieran participado, los lugares de exposición de sus obras (local, nacional e internacional) y que, sin necesidad de haber nacido en Guadalajara, hubieran radicado en esta ciudad durante el tiempo suficiente para consolidar su carrera en ella. Estos y otros criterios de selección de los sujetos de estudio se abordarán con mayor detalle en el apartado

4.3.1. El sujeto de estudio.

Cabe reiterar que el propósito de esta investigación no es únicamente el estudio del individuo como productor independiente de significados, sino como integrante dentro de un sistema de relaciones en el campo artístico. Como se ha venido formulando a lo largo de este capítulo, ambos aspectos —la experiencia subjetiva y la experiencia de ocupar un lugar dentro del campo— son fundamentales para configurar la perspectiva analítica que se ha propuesto seguir en este documento. En suma, lo que se busca es estudiar cómo construyen el sentido de su práctica y cómo actúan los artistas plásticos de Guadalajara, de acuerdo a un sistema de representaciones sociales que, de acuerdo al supuesto de esta investigación, da sentido a su quehacer.

CAPÍTULO 2

ESTADO DE LA CUESTIÓN

¿Cómo es la vida de un artista?, ¿con quiénes se relaciona?, ¿cuáles son las dificultades y luchas por las que atraviesa? Al explorar los trabajos de académicos y ensayistas sobre artistas plásticos o sobre el arte (que es desde donde principalmente se aborda al artista), se encontró que existen muchas perspectivas para su estudio. Sin embargo, los textos que hacen referencia a la vida y obra del artista no abordan la apropiación que hace este sujeto de su entorno, su práctica y de sí mismo. Con base en la revisión que se realizó para el presente estado del conocimiento, se puede asegurar que lo más común ha sido que las relaciones simbólicas en el entorno artístico hayan sido menos documentadas y analizadas en comparación con otro tipo de objetivos de investigación, como la reconstrucción biográfica o la reseña periodística.

Los estudios descritos en las siguientes líneas —que guardan alguna relación con el campo de la plástica— hacen poca referencia a las condiciones, los sistemas normativos, de valores y sistemas simbólicos sobre los que los artistas desarrollan su práctica. En el presente capítulo se hace una breve revisión de algunas investigaciones que colocan en como centro de atención al artista plástico, ya sea desde la perspectiva biográfica, el periodismo o la historia, así como desde disciplinas relacionadas con las ciencias sociales. Asimismo, se realizó intentó ubicar algunos estudios sobre representaciones sociales y sobre el *habitus* que permitieran construir una perspectiva más o menos amplia de la manera en que dicho concepto ha sido adoptado como objeto de estudio, sin que necesariamente se hiciera referencia al artista o a algún aspecto relativo al campo artístico en particular. La búsqueda y selección del material que constituye el *corpus* de este capítulo se integró a partir de los siguientes criterios:

- a) Documentos que describieran algún tipo de aproximación realizado sobre el artista plástico, sobre las representaciones sociales y sobre la teoría reflexiva de Pierre Bourdieu (1995), específicamente a lo relativo a su concepto de *habitus*;
- b) Características del material y tipo de documentación de las obras exploradas (fundamentalmente textos académicos, artículos periodísticos y de revistas y tesis).

La importancia de conocer qué otros trabajos se han realizado bajo una temática relacionada con la presente investigación radica en ubicar las principales tendencias y perspectivas de los estudios del artista en las que pudiera insertarse esta investigación. En ese sentido, una de las aportaciones primordiales de este capítulo consiste en ubicar *cuál es el estado de la cuestión sobre el estudio del artista plástico desde las ciencias sociales*. De cara a esta intención, hay que decir que en la exploración no se ubicaron trabajos sobre representaciones sociales de los artistas plásticos. Por esta razón, en este capítulo se indaga sobre los enfoques de estudio sobre artistas plásticos en otras investigaciones, destacando desde qué disciplinas se ha estudiado y con qué intenciones. Finalmente, se debe señalar que la revisión de las obras acá reseñadas sirvió como base para el desarrollo teórico y analítico de esta investigación.

2.1. Criterios de selección de material

El desarrollo de un estado de la cuestión se establece de acuerdo a las necesidades de cada autor. A pesar de que no hay un formato o guía establecida para su elaboración, un estado de la cuestión comúnmente busca recoger información sobre las investigaciones que se han realizado previamente acerca del tema que se desarrollará.

El estado de la cuestión que se presenta en este trabajo, es un recuento descriptivo sobre diversas obras afines al tema de investigación. Una de las primeras tareas realizadas en esta etapa de la investigación consistió en explorar

diversos documentos como libros, tesis, artículos e incluso videos, revisando los acervos de distintas bases de datos y bibliotecas (físicas y digitales) que tuvieran relación con el sujeto (los artistas plásticos), y el objeto de estudio (las representaciones sociales), con algunas referencias también al concepto de *habitus*. Algunas de las fuentes o espacios consultados para ubicar la documentación fueron: Metacrawler, EBSCO, CC-DOC, CONEICC, bibliotecas ITESO, UNAM y UdeG.

La búsqueda que se realizó tuvo como objetivo localizar desde qué disciplinas y perspectivas se ha abordado el estudio de los artistas plásticos, es decir, qué se aborda del tema y hacia dónde se ha orientado ese conocimiento. Ahora bien, no todo el material que se recoge para la investigación aporta elementos necesarios para enriquecer el trabajo de investigación. Se elaboró un filtrado básico que sirvió para articular las búsquedas de acuerdo con cierta clasificación establecida con antelación. Tras haber hecho la exploración, se procedió a realizar una selección de obras con base en ciertos criterios básicos que aportaran rigor a la investigación y que tuvieran una congruencia con respecto a los demás trabajos. Estos criterios sirvieron para ubicar qué aspectos de la documentación abona recursos empíricos y teóricos al tema de investigación. En función de los hallazgos se dividieron temáticamente los trabajos a partir de los siguientes enfoques: periodístico, de investigación histórico-biográfica y de dimensión sociocultural.

2.2. El enfoque periodístico

Sobre la vida de los artistas plásticos se han realizado múltiples estudios, en particular desde un enfoque periodístico. Un libro que refleja un esfuerzo por lograr un acercamiento al pensamiento y sensibilidad de los artistas, es *La luz de México* de Cristina Pacheco (1988). Este libro sitúa a los artistas como constructores de lo cotidiano y como piezas claves del panorama artístico de su época. La autora realizó entre los años 1977 a 1988, una serie de entrevistas con pintores y fotógrafos, mismas que compiló en este libro. Los artistas —de viva voz— dejan conocer diversos aspectos de su vida y su labor como artistas. En

esta publicación no se presentan análisis ni interpretaciones sobre los artistas plásticos; se trata más bien de una transcripción de las entrevistas. Sin embargo, para efectos del tema de investigación, *La luz de México* da pautas para el conocimiento del discurso que maneja el artista sobre su obra, su trabajo y su personalidad.

Otro aspecto a destacar de *La luz de México* es la forma en que la autora se aproxima a los artistas plásticos durante las entrevistas: menciona su rechazo hacia ideas preconcebidas como la siguiente: “los pintores, los grabadores, los escultores, los fotógrafos, suelen carecer de eficacia verbal, suelen ser parcos, y cuando desisten del mutismo se lanzan a prodigar lugares comunes. Esto se ha creído: el encierro forzado en estudios y talleres se paga con pobreza doctrinaria y desinformación” (Pacheco, 1988:12). Esta aproximación al artista donde es precisamente él quien habla sobre sí mismo, su trabajo, sus etapas vitales y artísticas, es relevante para conocer la construcción del discurso del artista, “sus pausas, arrebatos y dudas, a su lirismo y su sequedad, a sus frases hechas que lo protegen de la admiración o el menosprecio” (Pacheco, 1988:14). El libro de Cristina Pacheco (1988) presenta entrevistas con algunos artistas plásticos de amplia trayectoria como Fernando Botero, Pedro y Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Carlos Mérida, Juan O’ Gorman, entre muchos otros, entre los que también figuran fotógrafos. Su trabajo es valioso porque nos permite conocer al personaje a través de sus evocaciones, descripciones de los procesos por los que transcurrió, su trayectoria y algunas de las condiciones de producción en que habita.

Desde el enfoque periodístico, el libro de *Artistas Latinoamericanos en su estudio* escrito por Marie-Pierre Colle Corcuera (1994) es otra de las publicaciones que concentran su atención en el pintor. En él se narran la trayectoria, métodos de trabajo y experiencias de algunos de los artistas contemporáneos más reconocidos de Latinoamérica, como Gunther Gerzso, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Leonora Carrington, entre otros. La principal característica de la publicación es que muestra el lugar donde los artistas producen su obra: el estudio donde el artista habita su mundo particular. Según plantea Carlos Fuentes en la introducción de *Artistas Latinoamericanos en su estudio*, la

publicación derrumba el fácil *clisé* que enuncia que los artistas no tienen nada que decir. En el libro se intercala una narración literaria sobre la experiencia de la autora al estar en el estudio del artista junto con frases emitidas por el artista sobre colores, texturas y formas intercaladas con su vida personal a partir de la entrevista que formula la autora. El atractivo que acompaña la publicación son las fotografías del artista en su casa, en su estudio y de su obra. De este modo, el texto se convierte más una exposición visual que en un análisis profundo de su producción y de su posición en el campo artístico. Sin embargo, *Artistas Latinoamericanos en su estudio* logra un acercamiento íntimo con el artista que, a diferencia de otros libros que se refieren a la vida y obra del artista, centra su atención en la importancia que representa el espacio dentro de la producción del pintor.

2.3. *La perspectiva histórico-biográfica*

Como se mencionó en líneas anteriores, la perspectiva histórico-biográfica es uno de los enfoques más comunes desde los cuales se aborda a los artistas. Dentro del marco de estudios locales centrados en la vida del artista se encuentra el libro *Cuatro siglos de pintura jalisciense*, escrito por Guillermo Ramírez Godoy (1997). Se trata de una exploración histórica sobre los artistas plásticos jaliscienses que han trascendido a lo largo de 400 años. El libro se divide en tres épocas: la Colonia, siglo XIX y siglo XX. El propósito de la publicación es rescatar los nombres y trayectoria de artistas plásticos que han marcado una época en la plástica mexicana, más allá de la labor artística ampliamente difundida de los clásicos como José Clemente Orozco, el Dr. Atl o Juan Soriano. Este recorrido se hace a través de las épocas de la colonia, la independencia, el fortalecimiento de la nación mexicana y los pintores del siglo XX. Incluye también una cronología complementaria de pintores contemporáneos. Este libro, actualmente agotado en su segunda edición, aporta un importante listado de artistas que, a lo largo de cuatro siglos, han desarrollado su labor en Jalisco. *Cuatro siglos de pintura jalisciense* podría describirse como un inventario para consulta sobre algunos de los más destacados personajes de la plástica jalisciense (de acuerdo al criterio del

comité de selección). La publicación se acompaña con iconografía de algunos de los artistas reseñados. La aportación de *Cuatro siglos de pintura jalisciense* respecto a la presente investigación consiste en que facilita el conocimiento del entorno histórico en que los pintores realizaban su labor artística durante diferentes épocas.

Más como inventario de artistas plásticos que como un trabajo de análisis, *La Pintura Jalisciense en el Siglo XX* (Ramírez Godoy, 2005) ofrece al investigador o al interesado en conocer a los personajes de la plástica jalisciense contemporánea, un listado de los pintores más sobresalientes —según el criterio del autor— del siglo XX. Debido a que la investigación del presente trabajo se realizó con artistas plásticos que ejercen su práctica en Guadalajara, este libro ofrece cierta orientación para ubicar a los pintores que actualmente están en activo y que han llegado a trascender por su trayectoria. Que se elaboren libros como *La Pintura Jalisciense en el Siglo XX* refleja la necesidad de actualizar constantemente un inventario sobre quién es hoy en día —y quiénes han sido— los exponentes principales en la plástica local. Así lo consigna su autor:

Este libro (...) tiene como propósito colaborar, aunque sea modestamente, al crecimiento de la cultura de Jalisco, dando a conocer a los principales pintores jaliscienses que con sus propuestas creativas heterogéneas han enriquecido la percepción de quienes, al margen de cualquier retórica o actitud esnobista, encuentran en el arte satisfacciones anímicas” (Ramírez Godoy, 2005:11).

Esta es la tónica con la que el autor presenta su libro, en el que también incluye una reseña del contexto histórico en que se desarrollaban los pintores a principios del siglo XX. Al igual que otras obras que se mencionan anteriormente, *La Pintura Jalisciense en el Siglo XX* es un buen material de ubicación sobre quienes han posicionado a Jalisco como semillero de artistas plásticos. A pesar del contexto histórico al que hace referencia el autor, este libro se apega a una perspectiva que aborda al artista aislado de su entorno artístico, es decir, carece de elementos que reflejen una relación entre el artista y el campo artístico.

2.4. La dimensión sociocultural

El artista plástico también ha sido objeto de estudio para estudios que se ubican dentro de la sociología, aunque en menor medida que desde las perspectivas antes señaladas (periodismo, histórico-biográfico). Esto ha tenido como resultado que el artista plástico haya sido poco estudiado desde el plano simbólico. De igual manera, son escasos los estudios que centran su atención en articular la práctica, entorno o condiciones en el que el artista desempeña su labor.

En la década de los 80, Raymonde Moulin⁵ junto con un equipo de colaboradores, se interesaron en explorar más a fondo sobre quién es el artista plástico a través de una encuesta titulada *Los artistas. Un ensayo de morfología social*. Entre las intenciones de la encuesta se encontraba el interés por explorar el contexto social del artista y su posición dentro del mercado del arte, con el fin de contar con un panorama amplio de los artistas plásticos que pertenecían al campo artístico en Francia. De este modo, el estudio se desarrolló bajo una perspectiva sociológica desde la cual se intentó caracterizar a la población de artistas franceses de su época. Uno de los criterios empleados por Moulin fue la notoriedad o “visibilidad social” de los artista. Esto lo logró recurriendo a diferentes publicaciones periódicas para identificar a qué artistas se les nombraba con más frecuencia, lo que constituyó un indicador básico y objetivo del “reconocimiento” artístico y el grado de integración del artista en su profesión.

Al respecto de este estudio, la socióloga Natalie Heinich (2002) menciona que “los autores previenen sobre que ‘la base de sondeo muy amplia no autoriza a una confusión entre los criterios de profesionalidad y los de la intención creadora’, lo que es lo mismo que decir que la objetividad sociológica no pretende de ningún modo dar cuenta de la experiencia subjetiva de la relación con la creación (el sentimiento de ser un artista) ni de la calidad de sus obras” (Heinich, 2002:79).

Moulin elaboró una encuesta representativa para conocer las características del grupo de pintores y escultores en Francia que indagaba, entre otras cosas, sobre la familia, la clase social y la inserción en la sociedad. Todos estos datos

⁵ Natalie Heinich (2002) cita esta encuesta en su libro *La Sociología del Arte* en la página 78.

permitieron consolidar una especie de censo e informaron sobre qué tipo de población conformaba la comunidad de artistas plásticos franceses. Sin embargo, el análisis que realizan los responsables de la encuesta, a decir de Heinich, no arroja datos del todo relevantes, puesto que concluyen que las variaciones de los resultados dependen únicamente del efecto generacional. Lo interesante en este caso son los resultados sobre la descripción de este gremio. Sin embargo, como lo sugiere la autora, sería necesario rectificar los resultados del trabajo de Moulin desde una perspectiva “explicativa y factual, basada en el establecimiento de hechos; pero desde una perspectiva comprensiva, basada en el análisis de representaciones” (Heinich, 2002:79). De hecho, uno de los objetivos de la presente investigación consiste en acceder y sistematizar, más que una caracterización global de los artistas que constituyen una comunidad de creadores en Guadalajara, la manera en que la experiencia subjetiva de sus miembros permite reconocer procesos comunes de significación.

Los artistas como sujetos sociales también han despertado interés entre los antropólogos. En *The visible evidence of cultural producers*, de Maureen Mahon — publicado en 2000 en el Anuario de Antropología de Palo Alto—, los artistas son estudiados a través de sus prácticas de producción. En este análisis se destaca la acción de los individuos y las agrupaciones productoras no sólo de artes visuales, sino también de música, video, cine y teatro, así como los marcos ideológicos e institucionales en que ocurren estos procesos. En el análisis se reconoce a la cultura popular y mediática como escenarios donde los sujetos sociales luchan por encima de los significados sociales. Bajo esta óptica, los artistas —o productores culturales— se encuentran inmersos en procesos y relaciones sociales, formando parte de diferentes dimensiones sociales, políticas y estéticas durante su proceso de producción.

Destaca en el estudio el abordaje que se desarrolla sobre las prácticas materiales y discursivas de los productores culturales, vistas como sitios complejos de reproducción y sitios potenciales de transformación social. Uno de los retos centrales en este análisis es ubicar la forma en que los productores culturales se conducen dentro del campo artístico. Una de las vías para lograrlo sería a través de la etnografía, la cual ayudaría a entender cómo los artistas se

desenvuelven en esta economía global y en un mundo marcado por la saturación mediática. *The visible evidence of cultural producers* analiza las luchas que encaran los productores culturales con respecto a su posición social y formas culturales para conocer el proceso por medio del cual los grupos e individuos negocian, articulan, cambian y difunden estos significados. Todo esto con la finalidad de evidenciar la influencia de su labor en las relaciones sociales.

En el texto se reconoce que las prácticas de producción están relacionadas con momentos históricos y sociales. A partir de esta premisa se examinan los contextos locales y globales, las relaciones de poder y los marcos discursivos e institucionales con los que operan los creadores. Este análisis también se cuestiona sobre los procesos sociales por los que atraviesan los productores de arte como factor de preocupación disciplinaria, políticas culturales y de representación.

Como parte de este estado de la cuestión, se encontró que *The visible evidence of cultural producers* centra sus intereses en aspectos similares a los que persigue la presente investigación, a pesar que cambia el sujeto y objeto de su estudio. Por un lado, el trabajo de Maureen Mahon abarca a “todos” los productores culturales, mientras que esta investigación se enfoca a los artistas plásticos. Ambas resaltan la importancia de las prácticas de producción, pero en el caso del texto de Mahon esto se produce principalmente por medio de un análisis teórico, mientras que en el presente caso el análisis se complementa con un estudio empírico centrado en el discurso de los artistas plásticos de Guadalajara. En estas dos investigaciones se parte de una inquietud similar —en ambas existe una preocupación por explorar las dimensiones sociales y simbólicas que producen los creadores o artistas plásticos—, pero que se resuelve de manera diferente.

Desde un enfoque y disciplina distinta, algunos psicólogos también han visto en el artista plástico un sujeto interesante para investigar a través de corrientes como el psicoanálisis. Un ejemplo del abordaje que se ha realizado del artista desde su constitución psíquica como sujeto es la investigación titulada *Reflexión psicodinámica sobre la resignificación de la experiencia creadora del artista plástico* (Andrade del Corro, 2003). En este trabajo se estudia el proceso creador

del artista a través del psicoanálisis, con el objeto de estudiar los significados que se generan en la ejecución de una obra plástica como una de las manifestaciones humanas a partir de procesos psíquicos que rodean la creación artística. Este trabajo otorga algunas pistas para entender la utilidad del arte en la organización psíquica del artista y su forma de expresar la subjetividad a través de su obra. La pregunta guía que se hace la autora es si el artista puede resignificar su obra a través de los pensamientos, sentimientos, emociones, fantasías y sueños que se despiertan durante el proceso creador.

A través del psicoanálisis (centrado en la interpretación de los sueños y el dolor), el arte es entendido como una actividad encaminada a la mitigación de deseos insatisfechos que los artistas consiguen liberar por medio de su obra. La autora estudia la constante búsqueda del artista en su proceso de producción, adentrándose al mundo del artista por medio de su discurso. Consecuentemente, la metodología de este trabajo consistió en un análisis del discurso — complementado por algunas premisas y herramientas del psicoanálisis— de cuatro artistas plásticos. Es interesante encontrar planteamientos donde el artista es visto como un sujeto psicológico que basa su producción artística en su construcción mental. Esta perspectiva se contrapone en cierto modo a lo que persiguen los estudios enmarcados en la sociología como disciplina, que relaciona al sujeto no sólo como individuo sino como creador de sentido dentro de un grupo social.

Dejando atrás los estudios desde la psicología, Néstor García Canclini (1979) menciona que durante los últimos veinte años ha crecido el interés por investigar sobre arte y también sobre los artistas. En *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte*, este autor plantea que muchas de las investigaciones sobre este tema han sido únicamente empíricas y en su mayoría interesadas en analizar “las articulaciones entre lo económico y lo cultural, entre las estructuras sociales de la producción artística y las peculiaridades de las obras” (García Canclini, 1979:29). La mayoría de las investigaciones sociológicas se han orientado a la comprensión de la presencia del arte en la sociedad. El autor agrega: “La expansión de las ciencias sociales influyó sobre la teoría y el método en el estudio del arte, tradicionalmente apoyados en las humanidades

clásicas (la filosofía, la literatura y la historia)” (García Canclini, 1979:29). En todo caso, son pocas las investigaciones sociológicas sobre fenómenos estéticos. Sin embargo abundan los textos que relacionan el arte y la sociedad, en su mayoría dedicados a polemizar la inscripción social del arte:

Pero tales textos se refieren casi siempre a lo que debe ser la función de los artistas y no llegan a una decena las investigaciones dedicadas a conocer las relaciones actuales que los artistas mantienen con su sociedad. Es evidente que la carencia de datos sobre la ubicación social del arte, el hecho de que las discusiones sobre su transformación se apoyen en deseos más que en descripciones sociológicas rigurosas, conspira contra la eficacia de los proyectos de cambio. Deberíamos preguntarnos qué significa –como síntoma de un proceso— este predominio de las utopías y las consignas sobre el conocimiento y la modificación efectiva (García Canclini, 1979:30).

García Canclini (1979) refiere en su obra que durante las últimas décadas se han realizado trabajos orientados hacia el público de arte. Asimismo, algunos de los artículos que aparecieron en revistas como *América Latina en sus artes* contienen reflexiones acerca de la producción y circulación del arte latinoamericano, pero no constituyen investigaciones estrictamente sociológicas: “se trata de ensayos, surgidos de la observación personal y no del empleo sistemático de instrumentos sociológicos de análisis, que no cuentan con una elaboración específica del marco teórico ni con datos empíricos suficientes para avalar sus hipótesis, salvo cuando se refieren a las obras” (García Canclini, 1979:33). De este modo, *La producción simbólica* ofrece un interesante análisis sobre los nexos entre producción y simbolización, el individuo y el grupo, así como los cambios sustanciales en la forma de pensar el arte desde la sociología, es decir, como parte de la producción social de lo simbólico.

En el campo de la comunicación en específico hay un menor número de investigaciones orientadas al estudio de los artistas plásticos. Desde esta área también se ha puesto atención al campo artístico, pero con énfasis en el proceso comunicativo, especialmente desde la recepción de la obra. Como referencia de una investigación desde la comunicación se encontró la tesis *Arte objeto contemporáneo en Guadalajara* (Ramírez Garriga, 2002), en donde se ofrece un análisis que parte de los actores, los espacios y los rituales a fin de explorar la

representación social y cultural de los actores como vía de entendimiento del arte objeto como producto de transformación social. En esta investigación se analiza el mensaje comunicativo que transmite el artista al espectador, estableciendo una relación entre comunicación y arte con base en los estudios de Wilbur Schramm y Harold Laswell.

En un intento por explicar el proceso que experimenta el artista al crear, las autoras de esta tesis citan a Ernst Fisher (1967) (en Ramírez Garriga, 2002), quien describe al artista como:

Creador finito capaz de transformar la materia con habilidades técnicas propias de su arte, todo lo acumula, superpone, lo fusiona. Los materiales se convierten en obras de arte cuando cumplen el objetivo de manifestar algún carácter esencial. Los elementos que hacen de un hombre, un artista son: la capacidad de contactar, a través de sí, el mundo de valores que lo rodea, capacidad de expresión y capacidad técnica. Para ser artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la materia en forma (Ramírez Garriga, 2002:38).

El trabajo descrito se basa en el análisis formal, es decir, se orienta principalmente a la estética del arte más que hacia la forma en que los artistas perciben su labor. Aunque se aplicaron algunas entrevistas, sólo se hacen breves referencias sobre cómo concibe el artista al arte objeto y la relación que guarda este tipo de creación artística con el espectador. Es un enfoque interesante el que se propone en este texto, aunque alejado de los intereses de la presente investigación.

2.4.1 Estudios sobre representaciones sociales y habitus

Otro de los enfoques explorados está relacionado con el análisis de representaciones sociales y del concepto de *habitus* en determinados grupos. Con respecto al primer tema se identificaron textos que abordan la teoría de las representaciones sociales desde diversas perspectivas: ya sea desde el estudio de un grupo social y sus representaciones o bien, el estudio de las representaciones sociales sobre algún tema o aspecto de la vida social a partir de un grupo de

referencia. Con respecto al segundo tema, los estudios que sobresalieron tienen que ver con aplicación del concepto en la dinámica de grupos específicos.

El presente estado de la cuestión tomó en consideración los trabajos efectuados a partir de la teoría de las representaciones sociales enmarcados dentro de las ciencias sociales y que abordan diversos sujetos y grupos sociales. Cabe destacar que los autores que aquí se señalarán, se asemejan entre sí por tomar el estudio de las representaciones como eje de análisis. Sin embargo, en la muestra elegida, daremos cuenta que cada una de las obras focaliza su estudio en diferentes aspectos. Por un lado se ubican los estudios que indagan la percepción de determinado tema con sujetos sociales categorizados de acuerdo al objetivo de investigación. Este es el caso del libro *Las razones del matrimonio. Representaciones, relatos de vida y sociedad* (Rodríguez, 2001). A partir de la pregunta de por qué casarse y por qué el matrimonio sigue siendo una opción de vida, la autora examina el objeto social del matrimonio desde su dimensión cultural y simbólica. La relevancia de esta investigación radica en que la autora articula los resultados a partir de la exploración de las representaciones sociales de agentes de la vida cotidiana de estado civil diverso —según los nombra la autora—, pertenecientes al estrato socioeconómico medio que comparten la vivencia del espacio sociocultural de Guadalajara.

Este tipo de investigación sirve de referencia para ubicar cómo, a partir de la teoría de representaciones, cada autor coloca su sujeto y objeto de estudio según sus objetivos. En el caso de *Las razones del matrimonio*, el propósito “consistió en explorar los saberes de sentido común —representaciones sociales— que contribuyen a la reproducción del matrimonio en personas del estrato socioeconómico medio que viven el escenario sociocultural de Guadalajara” (Rodríguez, 2000:73). Rodríguez elabora su análisis a partir de relatos de vida, extrayendo del discurso de los sujetos el sistema de relaciones sociales y conocimientos culturales mediante el cual ponen de manifiesto representaciones sociales sobre su concepción del matrimonio. Este estudio que se enmarca dentro del campo de la comunicación y sin duda es un excelente referente para ubicar una manera de retomar la teoría de las representaciones para investigar las relaciones existentes dentro de la vida social.

El desarrollo de la teoría de las representaciones ha acompañado procesos de investigación ligados a disciplinas como la antropología, la psicología, la pedagogía, la comunicación, la sociología, la filosofía, estudios literarios, entre otros. En el presente capítulo se hace una revisión de diferentes tipos de textos académicos y periodísticos por igual, debido a que la representación es un concepto que está recibiendo un impulso importante desde diversas disciplinas, no sólo por su origen (mitad en la sociología, mitad en la psicología social), sino por su aplicabilidad en diferentes ámbitos de la investigación académica.

Un texto que representa un ejemplo paradigmático de este carácter conceptual es el trabajo colectivo *Representaciones, imaginarios e identidades. Actores de la educación superior* (Piña, 2003). Este texto reúne cuatro trabajos realizados por pedagogos, filósofos y estudiantes de posgrados relacionados con la educación. Las investigaciones se centran en la manera en que estudiantes y docentes de la UNAM construyen una noción sobre la calidad y la excelencia académica. Como categoría conceptual, estos trabajos se centraron en las representaciones, la idea de imaginario y la identidad. Los métodos que aplican los autores abarcaron entrevistas (estructurada, semiestructurada y a profundidad) y cuestionarios, análisis de discurso, asociación simple y observación etnográfica.

En cada una de las indagaciones contenidas en el texto, se explora la forma en que las representaciones forman parte del discurso y la acción cotidiana de los sujetos seleccionados. Esto aportó información acerca de la forma en que los sujetos se relacionaban en contextos de aprendizaje, desarrollaban actividades concretas mediadas por determinaciones de género, definían una posición frente a los problemas de calidad educativa de la UNAM y las instituciones incorporadas a ella, entre otras cosas. De este modo, se ofrece una interesante perspectiva de estudio de las representaciones desde un plano interdisciplinario. Sobre todo se observa que el concepto es de gran utilidad a la hora de verificar que las prácticas asociadas a un contexto en particular —en este caso, el contexto educativo— revelan mecanismos de valoración y visiones de mundo profundamente determinadas por las representaciones compartidas por sujetos específicos.

Finalmente, otro estudio que coloca como eje de análisis el concepto de representaciones es *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos*

de la juventud adolescente (Domínguez, 2004). El origen de estos textos no puede dejarse del lado en este estado de la cuestión: fueron expuestos en el Festival Internacional de Cine de Gijón, España, como parte de un foro en el que se discutió en torno al cine como espacio narrativo generador y reforzador de representaciones y estereotipos de la juventud contemporánea. En este caso, se reunieron una serie de pensadores y académicos que, en algún punto de sus trayectorias, habían abordado el contenido mediado por el cine en forma de construcciones simbólicas sobre la realidad. Las aportaciones de los participantes (17 en total) representan un interesante ejemplo de cómo el concepto de representaciones puede aplicarse para el estudio de un tema en particular —la juventud adolescente— y sus implicaciones —en este caso— en la fundamentación de ciertos patrones de consumo de contenidos simbólicos masivos. Por ser una serie de ensayos engarzados por un tronco temático común, los métodos quedan ocultos tras las argumentaciones e interpretaciones de los académicos. Se puede deducir que las interpretaciones provienen de múltiples disciplinas, tales como el análisis del discurso, los estudios literarios, la filosofía, la antropología, la sociología y la historia.

Desde la sociología reflexiva se encontraron estudios que retoman la teoría del campo, así como los conceptos de capital y *habitus* para sustentar una investigación. Este es el caso de *Habitus, democracia y acción popular* (Velasco, 2000), que plantea como objetivo principal la aplicación de la sociología de Pierre Bourdieu a un estudio de caso sobre la Unión de Colonos Independientes, organización social formada por pobladores de colonias populares de la zona metropolitana de Guadalajara, México. El análisis de Velasco (2000) esboza una propuesta teórica para la explicación de una “realidad” específica, que es la de la referida Unión de colonos. En este trabajo, el autor hace un recuento teórico sobre los tres pilares de la teoría de Bourdieu: *habitus*, capital y campos. Por esta razón, es una investigación que, con rigor científico, explica el *habitus* como una teoría de la práctica que no se genera por sí misma, sino que en la constitución del concepto intervienen elementos como el campo y la relación que guardan los agentes sociales con su práctica.

En el caso que atañe a la presente investigación, la relevancia del conocimiento del *habitus* en los artistas plásticos radica en que permite dilucidar qué estructuras constituyen la práctica de pintar por sí misma y cuáles son generadas como parte de un sistema individual de disposiciones adquiridas mediante la expresión de su práctica. Velasco selecciona algunos miembros de la Unión de Colonos Independientes de acuerdo a rangos de edad, entrevistándolos junto con los dirigentes populares. El ejercicio que elabora Velasco (2000), según sus palabras, muestra la enorme complejidad que supone la aplicación de la teoría de Pierre Bourdieu. Sin embargo, su obra es de gran utilidad para comprender, por ejemplo, las condiciones sociales marginales de este grupo, su posición con respecto a la educación popular, el poder simbólico y las expresiones de violencia simbólica que generan, solo por citar algunos puntos que desarrolla.

A pesar de que Bourdieu desarrolló principalmente su obra durante las décadas de los 60, 70 y hasta la segunda mitad de los 80, sus conceptos siguen gozando de mucha validez debido a su capacidad para explicar el dinamismo del mundo social. Entre los conceptos que se han utilizado con más frecuencia como recurso teórico por académicos e investigadores está el de *habitus*. Cecilia Cervantes (1995) retoma este concepto como categoría de investigación en el artículo *¿De qué se constituye el habitus en la práctica periodística?* Este artículo se presenta como un ejercicio metodológico para reorientar el estudio de la producción de noticias. La intención del texto es articular la sociología del periodismo y la sociología reflexiva de Pierre Bourdieu. En el texto se realiza una vinculación y análisis de hallazgos empíricos sustentados por la teoría de *habitus*. La autora considera al *habitus* como una hipótesis y no como una teoría, en un intento por contrastar la propuesta de Bourdieu con la manera en que la interiorización de la cultura se expresa en la práctica periodística, de la misma forma en que Bourdieu (1995) relaciona su concepto con su teoría de la práctica cultural.

La relevancia de este trabajo radica en que permite estudiar cómo durante el ejercicio del periodista se incorporan estructuras en el sujeto que determinan su práctica diaria. *¿De qué se constituye el habitus en la práctica periodística?* es un trabajo guía para la presente investigación puesto que parte de indagar el *habitus*

dentro de una práctica específica. De forma similar, a través de la presente investigación se indagará sobre esa estructura que “impulsa” al artista plástico a relacionarse de determinada manera con su práctica: su forma de posicionarse ante los demás o su forma de relacionarse con sus colegas.

2.5. Apuntes finales

A lo largo de esta revisión de documentos, se ha intentado dar cuenta de los distintos ángulos de análisis y estudio desde donde el artista ha sido sujeto y en ocasiones objeto de estudio. La figura del artista ha sido un tema recurrente entre los investigadores y estudiosos de diferentes disciplinas, pero principalmente ha sido foco de atención de periodistas, críticos de arte e interesados en la cultura quienes han dedicado su trabajo a la búsqueda de elementos clave para entender al artista. Indiscutiblemente, se puede asegurar que a partir de la figura del artista muchos han encontrado tierra fértil para construir conocimiento social y para indagar sobre las estructuras que explican muchos aspectos de la vida cotidiana contemporánea.

Los registros que predominaron durante la búsqueda bibliográfica para el presente trabajo estaban relacionados con la vida y obra del artista, el periodismo, las ciencias sociales, las ciencias humanas y la historia. A pesar de que estos textos aportan elementos interesantes para el conocimiento del rol asignado a estos personajes en contextos culturales y sociales determinados, ninguno de los trabajos revisados se concentra en el artista como sujeto activo y generador de sentido dentro de su contexto social.

La mayor parte de los registros consultados aíslan al artista de su contexto para destacar aspectos representativos de su individualidad. Solo en algunos textos consultados, la faceta artística de los pintores se define con relación a las formas de interpretar su existencia dentro de las sociedades contemporáneas. En todo caso, sobresale que en la mayor parte de los documentos se le identifica como un sujeto difícil de entender, dotado de una singularidad tal que lo mantiene en un estado intermedio entre fenómeno y prodigio. Adicionalmente, se verificó el creciente interés por investigar el mundo social del artista como actor

social. No obstante, muy pocos de los documentos consultados asumen que el artista no solo se posiciona en la sociedad como productor de arte, sino también como un agente generador de sentido, con una determinada función social y dentro de un marco dinámico de relaciones en particular.

Se percibió en la consulta documental una tendencia a destacar la vida y obra de los pintores y de interpretar su proceso creativo a través de disciplinas como la psicología. Sin duda los estudios de esta naturaleza aportan pistas para conocer a los artistas de una ciudad o país desde ciertas perspectivas. Sin embargo, en esta investigación se considera conveniente explorar al artista como sujeto social capaz de percibir y construir significados sobre sí mismo y su práctica. Tras esta exploración se contará con mayores elementos para ubicar la red de relaciones que el artista establece con los demás y la manera en que se vincula con los diferentes actores e instituciones que componen el campo artístico.

En los textos consultados no se encontraron estudios en los que se emplee una teoría particular para abordar al artista como sujeto de investigación. Sin embargo, sí se ha verificado que la teoría de las representaciones sociales es muy socorrida en diferentes campos disciplinarios, debido a la flexibilidad y riqueza que aporta a la exploración de grupos, temáticas o fenómenos sociales de variada índole. Asimismo, aunque las investigaciones consultadas no se centren en un grupo o sujeto en particular, el concepto de representaciones requiere ser ubicado dentro de un contexto de relaciones entre personas, que se sirven de ellas para interpretar y orientar sus acciones en sociedad.

CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO

Es en este capítulo se presentan los elementos teóricos que han servido de base para el desarrollo de la investigación, con la finalidad de recuperar desde el plano reflexivo y teórico la manera en que el artista plástico concibe y produce sentido sobre sí mismo y su mundo social a partir de su discurso y su práctica. El marco teórico dará sustento a las formulaciones que se desarrollan en la presente investigación, las cuales comprenden el análisis de las representaciones sociales de acuerdo al uso que se ha hecho de ellos en los estudios culturales de Stuart Hall (1997) y desde la psicología social a partir de los conceptos de Serge Moscovici (2001); además del estudio de campos que Bourdieu (1995) introdujo para la comprensión de la dinámica social en un contexto determinado.

Esta investigación asume que el artista plástico es un sujeto social productor de significados que manifiesta a través de la articulación de un discurso sobre su práctica. En esta producción de significados interviene de forma directa el *habitus*, término utilizado por Pierre Bourdieu (1997) que sirve para comprender cómo el sujeto se apropia de esquemas de percepción para conformar los principios que organizan su acción. El *habitus* permite encarnar en el sujeto una determinada visión de sí mismo, de su realidad y del contexto en el cual está inserto, objetivando esa interiorización a través de prácticas concretas. Esta perspectiva consolida marcos de referencia propicios para ubicarlo como un agente legítimo de valoración de su realidad —en compañía de su historia, acumulación de capitales, condiciones materiales, entre otros factores que intervienen para la formación del *habitus*—. En esta investigación se acude directamente al discurso del sujeto para aproximarse los esquemas de percepción que orientan la posición que adoptan en el mundo social. Más adelante se presenta un abordaje teórico basado en algunos autores que han desarrollado, a

través de su trabajo, formas de estudiar al sujeto como productor de significados que se traducen en prácticas.

En resumen, este capítulo está estructurado en cuatro apartados principales: (a) la relación de este trabajo con los estudios socioculturales; (b) el estudio de la subjetividad y las prácticas; (c) un esbozo de la teoría de representaciones sociales; y (d) los conceptos de la teoría de los campos que son útiles para esta investigación. Las obras y autores que se articulan en este capítulo ayudarán a construir una plataforma que aporte solidez y coherencia a la investigación en su conjunto.

3.1. Vinculación de la investigación con los estudios socioculturales

La investigación sobre el sujeto y las relaciones que establece en torno a sí mismo se articula constantemente con diversos campos de estudio como la antropología, la sociología y la comunicación, por mencionar algunos. El sujeto, al estar inmerso en esta red social, incorpora elementos que provienen de su contexto, otorgándole —conciente o inconscientemente— un sentido que le permite entender su realidad y definir formas de acción y de pensamiento para ejercer su práctica e identificarse como miembro de una colectividad.

Es a partir de esta formulación que se reconoce a los sujetos como agentes legítimos de producción de sentido en el campo específico de estudio de esta investigación. Adicionalmente, es desde esta premisa que se estudiará a los artistas plásticos y sus prácticas a partir de la comunicación y, en un marco más amplio, desde los estudios socioculturales. A decir de Jesús Martín Barbero (1990), la inserción de la comunicación en el estudio de las prácticas sociales aún es ambigua y esto se debe al desvanecimiento y entrecruzamiento que se ha producido entre diferentes ámbitos de especialización de la comunicación, tales como la ciencia, la dinámica institucional, la política, la economía o la cultura. A fin de cuentas, la comunicación está siempre a un paso de convertirse en un conjunto de técnicas concretas para obtener resultados concretos de realidades determinadas. Esto afecta el nivel de profundidad que se ejerce sobre los objetos de estudio. Para evitar este riesgo, Martín Barbero (1990) señala tres áreas que

deberían ocupar un lugar central en los estudios de comunicación, con el fin de sumergirse más al ámbito de las prácticas sociales: la política, la economía y la cultura.

El estudio de la cultura se engloba con mayor amplitud desde los estudios socioculturales, ya que remite a una visión en la que participa la comunicación como práctica social y la cultura desde una concepción simbólica. Por tanto, es desde los estudios socioculturales de la comunicación que se enmarca la presente investigación, con el objeto de entender la vida social desde una visión relacional y de generación permanente de sentido a través del discurso. La relevancia que se le otorga al discurso se deriva de que a través de su construcción social se hace patente un sentido común manifestado en diferentes planos de la conciencia del sujeto, ya sea en forma discursiva o práctica, conciente o inconsciente.

Esta investigación no se inclina hacia un proceso meramente funcionalista de comunicación como repetición de mensajes y prácticas. El discurso del sujeto servirá para interpretar su forma de construcción de lo real, por lo que el estudio de la comunicación y sus procesos se entenderán a la manera en que Martín Barbero (1987) lo explica al referirse a que muchos estudios caen en una mera visión funcionalista-instrumentalista de los procesos de comunicación, lo cual deja de lado la siguiente visión de lo que deberían ser los procesos de comunicación:

De lo que se trata en los procesos llamados de comunicación, de información, culturales o como se quiera, es de la producción histórica-social de la significación y no de una mera reproducción. Significación que posee una materialidad histórica concreta y una forma no añadida, ni refleja, sino la que se produce desde una determinada racionalidad, la de la mercancía en nuestra sociedad que domina conformando tanto los objetos como los mensajes porque lo que codifica y domina son las relaciones sociales (Martín Barbero, 1987:35).

A través de esta formulación, se pone de manifiesto la importancia de la cultura en la vida social como factor determinante de la forma en que se organiza una colectividad. Será desde los estudios socioculturales de la comunicación que se le dará cause a esta investigación a partir de los fundamentos de algunos autores como Gilberto Giménez (1990) o Lévi-Strauss (en Giménez, 1990), quien

fue uno de los primeros en postular que la cultura pertenece íntegramente al orden de lo simbólico.

El antropólogo francés, Lévi-Strauss (en Giménez, 1990), consideraba al símbolo como un elemento constitutivo de la vida social y una dimensión necesaria de todas las prácticas humanas. Tomando en consideración esta visión sobre cultura, para esta investigación se asume a la cultura como el “vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación” (Giménez, 1990:42) presentes en una sociedad. En otras palabras, esta investigación estudia al sujeto (los artistas plásticos de Guadalajara) y al objeto (sus representaciones sociales) aproximándose a una perspectiva en la que lo social está fuertemente determinado por los procesos de generación de sentido —esto es, una perspectiva sociosemiótica—, desde la cual lo simbólico interviene como un elemento central en la estructuración de la vida subjetiva y social. Más adelante, cuando se desarrollen los elementos de la teoría de representaciones sociales que son útiles a esta investigación, se definirá mejor cuál es el lugar que ocupa la producción de sentido en esta estructuración de la vida subjetiva y social en los artistas plásticos de Guadalajara.

En el concepto que aporta Giménez (1990) recae la razón que da sentido a explorar las representaciones sociales de los artistas plásticos desde una lectura de lo simbólico como una “dimensión constitutiva de todas las prácticas sociales, de toda la vida social” (Giménez, 1990:43). Es así que la dimensión simbólica se manifiesta en cada vida individual y colectiva y se objetiva en el discurso, en los gestos, ritos o cualquier práctica social. Siguiendo con la perspectiva de Giménez, se retoma para esta investigación el estudio de la cultura y su estudio como: “el proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para el comportamiento) en la práctica individual y colectiva, a partir de un “capital simbólico” socialmente poseído e individualmente incorporado” (Giménez, 1990:47).

Esta concepción simbólica de la cultura integra las innumerables definiciones que históricamente se han postulado y que han generado dispersión en los estudios que adoptan como ámbito de estudio a la cultura. De hecho, al

investigar a los artistas plásticos se puede cometer el yerro de vincular el estudio con las bellas artes o la producción artística desde el ámbito de la obra. Sin embargo, la presente investigación se enmarca en la práctica de los artistas como sujetos sociales y asume a la cultura como un “repertorio de esquemas simbólicos (...) que organiza, para una sociedad o un grupo determinado, el universo de significaciones de donde derivan su sentido y su fuerza de reproducción los comportamientos de sus miembros” (Giménez, 1999:77). Esta definición permite integrar de modo coherente los ejes teóricos más importantes de esta investigación: los procesos de representación social (en tanto generadores de universos de significaciones), el *habitus* (en tanto repertorio de esquemas simbólicos que determinan los comportamientos de un individuo y/o grupo) y el campo (en tanto escenario en donde confluyen y se dinamizan los conceptos anteriores).

3.2. *Subjetividad y prácticas*

Todo artista forma parte de un proceso permanente de producción de significados ligado al contexto en que se desarrolla —ya sea histórico, cultural o social—. Este proceso también se plasma en la obra que produce, del mismo modo que se puede llegar a manifiesta en su forma de ver el mundo, en las relaciones que genera y, en general, en el ejercicio de su práctica. Particularmente, este trabajo refiere la manera en que los artistas plásticos producen sentido sobre sí mismos y sobre algunas de las determinaciones que objetivan su práctica.

En tanto sujeto de estudio de esta investigación, se concibe al artista plástico como un productor de sentido y como un actor social que ocupa determinada posición dentro del campo artístico. Como se ha venido aclarando en reiteradas ocasiones, se aborda al sujeto a partir de la manera en que describe su práctica a través del discurso; a su vez, el discurso se considera como un medio de acercamiento a la subjetividad y como recurso para la interpretación del universo simbólico del artista. Desde esta perspectiva, la actividad de interpretación a la que se somete este discurso aparece como una especie de intercambio entre sistemas culturales —el del sujeto investigador y el investigado— y, para

interactuar entre estos sistemas, es necesario transitar, por lo menos, a través de tres etapas de estudio. En un primer momento el investigador construye una plataforma teórica y conceptual para orientar la mirada que ejerce hacia el sujeto y objeto de investigación. En un segundo momento y de acuerdo a los objetivos, el sujeto investigador diseña estrategias de investigación y construye los objetos pertinentes para aplicar dichas estrategias. Con estos elementos, el investigador inicia el proceso de familiarización con los códigos, normas, principios de acción y sistemas de creencias del sujeto de estudio, gracias a lo cual es factible que se produzca un encuentro entre sistemas culturales diferentes. Cabe aclarar que este proceso no es lineal, sino que se produce como un intercambio permanente entre los niveles de interpretación.

Se asume que el discurso del sujeto es producto de una formulación individual anclada en un sistema de referencias culturales que interactúa con un proceso de valoración colectiva. El artista experimenta su posición dentro de los múltiples sistemas de relaciones a los que pertenece y, en el caso de esta investigación, se recurre al discurso para aproximarse a esta experiencia individual. El discurso, pues, permite recolectar insumos significativos para reconstituir, en el análisis, algunos de los planos en los que el artista desarrolla esta experiencia. El desafío para comprender la importancia del papel del sujeto en la constitución de lo social y acceder a la subjetividad sin confundirlo con lo individual “estriba en poder penetrar hermenéuticamente en las estructuras cognitivas y afectivas de los actores sociales para encontrar ahí la presencia de lo social en lo subjetivo” (Reguillo, 2000:51). En síntesis, el discurso sirve como vehículo para la comprensión de la vida social del sujeto empírico en cuanto productor de sentido.

Los artistas plásticos, como otros grupos sociales, interiorizan las reglas propias de su práctica, constituidas desde la historia colectiva y adquiridas en la historia individual. Al interactuar con otros sujetos que comparten su mismo *habitus*, el artista encuentra afinidad con ese sujeto social. Sin embargo, “la integración de individuos a un cierto tipo de *habitus* no se realiza a partir de la imposición de normas, sino espontáneamente y sin orden aparente” (Cervantes, 1995:106), aún cuando realicen la misma práctica. De cualquier modo, los intercambios simbólicos que se producen entre los actores de un mismo gremio

generan formas determinadas del ejercicio de su práctica. Para escapar del puro subjetivismo, Bourdieu (1991) menciona que es necesario volver a la práctica, “lugar de la dialéctica del *opus operatum* y el *modus operandi*, de los productos objetivados y los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y los *habitus*” (Bourdieu, 1991:92). El autor emplea la categoría de *habitus* para dar cuenta de las propiedades de las prácticas individuales y colectivas, debido a que aglutina a los sujetos sociales pertenecientes a un mismo grupo, institución o gremio. En este sentido, el *habitus* se entiende como una disposición adquirida en la forma de un comportamiento individual y colectivo de los sujetos: “el *habitus*, como lo dice la palabra, es algo que se ha adquirido, pero que se ha encarnado de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes” (Bourdieu, 1990:155).

Esta forma de estudiar las conductas sociales favorece otra clase de interpretaciones sobre la práctica, ya que incorpora elementos y estructuras de acción que van más allá de la determinación genética o la mera imitación. De este modo se puede comprender que, a través de las generaciones, el artista plástico repita esquemas de acción como si fuesen patrones de comportamiento. Es decir, sus acciones dejan de ser causalidades para concebirse como acciones generadas y adquiridas por el individuo en función de las prácticas, independientemente de determinaciones externas coyunturales. Esto le da autonomía relativa al individuo; su *habitus* integrado se manifiesta al relacionarse con otros grupos dentro de su campo.

El *habitus* se encuentra estrechamente ligado a las prácticas. Se puede decir que “la inteligibilidad de la relación entre agentes sociales y una práctica concreta sólo puede quedar fundamentada a partir del concepto de *habitus*” (Velasco, 2000:35). A continuación se exponen algunas pautas para entender la vinculación de las teorías de *habitus* y práctica, las cuales resultaron de gran utilidad para el desarrollo de la presente investigación. Existen estructuras incorporadas (o *habitus*) en cada sujeto que van determinando el modo de actuar, de tal forma que, en un sentido inverso, el *habitus* sirve de base para comprender las estructuras que subyacen a la práctica de los artistas plásticos, pues este concepto provee elementos para estudiar “principios generadores y organizadores

de prácticas y representaciones” (Bourdieu, 1991:92) del sujeto social. De acuerdo a García Canclini (1990) en el prólogo del texto de Bourdieu *Sociología y cultura*, el *habitus* da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Sin embargo, continúa, “en las prácticas se actualizan, se vuelven acto, las disposiciones del *habitus* que han encontrado condiciones propicias para ejercerse” (Bourdieu, 1990:36).

A lo largo de la investigación será necesario generar conexiones entre el *habitus* del sujeto y su práctica —es decir, entre el sujeto y su desenvolvimiento en el campo artístico— a fin de identificar cómo los artistas, a pesar de realizar la misma actividad y teniendo algunas condiciones similares —como la ciudad donde viven o las oportunidades de profesionalizar su práctica—, desarrollan características específicas que los van diferenciando unos de otros. En suma, se estudiará cómo los artistas plásticos van adoptando de manera singular ciertos elementos generadores de *habitus* que determinan un particular estilo de vida y apropiación de su práctica. Para realizar estas conexiones, el trabajo de Martín Barbero (1990) es de gran utilidad porque aporta otra visión teórica basada en tres dimensiones para entender las prácticas sociales: socialidad, ritualidad y tecnicidad. A partir de la socialidad los sujetos y actores aprovechan la trama de relaciones sociales en que se mueven, ya sea para modificar y rediseñar el orden social, o para negociar con el poder y las instituciones que intervienen en la constitución de dicho orden. El sujeto está entonces expuesto a la incorporación de otros contenidos que le permiten apropiarse de otras formas de generación de sentido, afirmando “la multiplicidad de modos y sentidos en que la colectividad se hace y se recrea, la diversidad y polisemia de la interacción social” (Martín Barbero, 1990:12). De este modo, el sujeto está expuesto a incorporar modos de percepción y apropiación de su práctica a través de los demás. La otra dimensión, la ritualidad, permite que la práctica cobre fuerza a través de la interacción o intercambio reiterado de acciones entre sujetos, razón por la cual la generación y circulación de sentido no deja de generarse. La última dimensión que propone es la tecnicidad, la cual “articula la innovación a la discursividad” (Martín Barbero, 1990:13), permitiendo que los conocimientos adquiridos y acumulados por un sujeto o grupo posibiliten el diseño de nuevas prácticas.

Estas tres dimensiones permiten articular los conceptos de *habitus* y práctica porque revelan un origen equivalente. En principio, permiten establecer un enlace entre esta estructura de esquemas adquiridos (el *habitus*) con un momento concreto de la existencia del ser humano (la práctica) en donde dichas estructuras se vuelven manifiestas. En uno como en la otra, el sujeto echa mano de (a) un contexto de relaciones sociales, (b) una cierta repetición de esquemas de acción —ya sea para innovar o reproducir un orden existente— y (c) un conocimiento previo hecho acciones concretas que configuran un referente central para entender el mundo. En suma, estas dos visiones de las prácticas soportan el entendimiento del artista plástico como sujeto social inmerso en una red de relaciones con otros agentes e instituciones, que a su vez conforman una estructura social en la que circulan relaciones de sentido y diferentes capitales dentro del campo artístico. Falta todavía una categoría conceptual más, que permitirá enlazar el aspecto de las prácticas del artista con el de la subjetividad como escenario desde el cual articularlas en el discurso. Esa categoría corresponde a la teoría de la representación social.

3.3. Representaciones sociales y estigmas

El marco conceptual que propone la teoría de representaciones sociales permite recuperar los vínculos de sentido entre la dimensión individual y la social de la acción del artista plástico. De este modo, la teoría del *habitus* se incorpora en el estudio como un complemento de la teoría de las representaciones sociales, pues así como el *habitus* interioriza lo social y genera prácticas individuales, también constituye un elemento de estructuración de los procesos de representación social que se producen sobre dichas prácticas (Cervantes, 1995:113). Más adelante se retomará con retomaré de nuevo el concepto de *habitus* y su importancia en esta investigación (**3.4. Teoría del campo y *habitus***). Por lo pronto, conviene apuntar que los principios teóricos que sostienen ambos conceptos permiten aproximarse a la forma en que el sujeto pone en juego mecanismos incorporados de percepción, clasificación y acción social para dotar de sentido a todo lo que le rodea. Como lo refiere Giménez (1999):

El paradigma de las representaciones sociales —homologable, como queda dicho, a la teoría del *habitus* de Bourdieu— constituye una de las vías fructíferas y metodológicamente rentables para el análisis de las formas internalizadas de la cultura, ya que permite detectar esquemas subjetivos de percepción, de valoración y de acción que representan la definición misma del *habitus* de Bourdieu y que nosotros hemos denominado cultura interiorizada (Giménez, 1999: 88).⁶

El planteamiento que hace Jiménez (1999) permite dilucidar, en primera instancia, que el sujeto social constantemente se mueve entre las prácticas (percepción, pensamiento y acción) y los sistemas de representaciones (forma de pensamiento social) afianzados a su contexto. Por ello, es necesario que el análisis del discurso de los artistas plásticos se enriquezca con esta teoría, a fin de sustentar el paso que se da de la formulación discursiva al sistema de significación que subyace a dicha formulación.

El estudio de las representaciones inicia con Émile Durkheim (en Mora, 2002) bajo el término de representaciones colectivas, haciendo referencia al hecho de que lo colectivo no se reduce a lo individual, es decir “que la conciencia colectiva trasciende a los individuos como una fuerza coactiva y que puede ser visualizada en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales colectivos” (Mora, 2002:6). De acuerdo a Martín Mora (2002), Durkheim le dio relevancia al estudio de la colectividad desde la sociología. Sin embargo, Serge Moscovici complementa el trabajo de Durkheim (quien se centraba más en fuerzas y estructuras que mantienen cohesionado a un grupo) encontrando una forma de explicar las representaciones sociales a través de la psicología social. Por su parte, Stuart Hall (1997), desde los estudios culturales, enfatiza que el lenguaje se convierte en el principal vehículo de producción de significados y de representaciones sociales. A continuación se expone con brevedad la concepción de este concepto que desarrolla Hall y Moscovici, porque aportan elementos para el estudio de las representaciones que generan los artistas a través del discurso.

Stuart Hall (1997) se ha acercado a las representaciones desde la producción cultural, específicamente a través del lenguaje, ya que éste opera como un

⁶ Para mayor información sobre la distinción entre la cultura interiorizada y cultura objetivada, ver la referida obra de Giménez (1999).

sistema de representación que permite que dos personas se entiendan a pesar de sus diferencias en la forma de interpretar el mundo. Hall desarrolla su teoría de representación relacionándola con la producción y el intercambio de significados entre los miembros de una sociedad o grupo. Menciona que la cultura también organiza y regula las prácticas sociales, influye en la conducta del grupo y, en consecuencia, tiene efectos prácticos en las prácticas cotidianas. Como se dijo, el fundamento de la teoría de representaciones de Hall radica en el lenguaje como medio por excelencia para la producción de significado. Sobre esta base es que la teoría de Hall abona elementos para indagar la producción de significado que los artistas plásticos otorgan a su mundo social por medio del discurso o códigos lingüísticos. Como se retomará más adelante, el abordaje a los sujetos sociales de esta investigación se hizo a través del intercambio discursivo, es decir por medio de entrevistas. De acuerdo a esta teoría, los elementos del lenguaje son vehículos que transmiten el significado y es a través del discurso que se hace referencia o se construye el conocimiento sobre un aspecto particular de la sociedad: “el discurso se ha convertido en un término generalizado que hace referencia a cualquier acercamiento donde el significado, la representación y la cultura son considerados como constitutivos” (Hall, 1997:6).⁷

Semejante al planteamiento de la teoría de representaciones desde los estudios culturales, las representaciones sociales desde la psicología social también se producen a partir de la reproducción cultural (en el primer caso a través del lenguaje y en el segundo por los procesos de socialización). Es a partir de la comunicación que Gerard Duveen menciona, en la introducción de *Social representation* de Serge Moscovici (2001), que “las representaciones sustentadas por las influencias sociales de la comunicación constituyen las realidades de nuestras vidas diarias y sirven como el medio principal para el establecimiento de las afiliaciones por las cuales nos vinculamos entre nosotros” (Moscovici, 2001:2).

El desarrollo teórico de las representaciones sociales sirve como pauta para el estudio del sujeto y la forma en que construye socialmente su realidad desde aspectos como la comunicación, la práctica cotidiana y el sentido común. La relevancia de esta teoría para el estudio de los artistas plásticos como sujetos

⁷ Traducción propia.

sociales radica en ubicar las relaciones de sentido que se establecen frente a todo lo que los rodea, tomando en cuenta que las representaciones no permanecen estáticas sino que se recrean permanentemente (razón por la cual, desde la óptica de Moscovici, las sociedades son cambiantes). De este modo, el concepto ha servido para estudiar las innovaciones en la sociedad y no sólo las continuidades.

Una de las alumnas de Moscovici, Denise Jodelet (1986), definió que “el concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social” (Jodelet, 1986:474). Las representaciones sociales permiten al sujeto sentirse parte de un contexto determinado, encontrarle sentido a lo que ve, escucha y vive dentro de su mundo social. En otras palabras, es lo que le permite al artista sentirse parte del gremio de artistas, desarrollar y entender códigos similares y asumir una posición dentro de su campo de acción.

Las representaciones sociales pueden identificarse a partir de los procesos que Moscovici (en Jodelet, 1986) denominó objetivación y anclaje: “dos procesos básicos que explican cómo lo social transforma un conocimiento en representación y cómo ésta representación transforma lo social” (Jodelet, 1986:480). La objetivación (compuesta por tres fases a) selección y descontextualización, b) formación de un núcleo figurativo y c) naturalización) es lo que permite generar vínculos con los valores, la ideología y los parámetros de realidad social, “es una operación formadora de imagen y estructurante” (Jodelet: 1986:481). El proceso de objetivación de una representación social permite llevar al terreno concreto lo abstracto o intangible de una idea o noción relacionada con una realidad en particular. Por su parte, el anclaje permite encontrar en la colectividad un marco de referencia y añadirle significados e interpretaciones, “se refiere al enraizamiento social de la representación y de su objeto” (Jodelet, 1986:486). De acuerdo a Jodelet, el anclaje articula las tres funciones básicas de la representación: a) función cognitiva de integración de la novedad, b) función de interpretación de la realidad y c) función de orientación de las conductas y las

relaciones sociales. El anclaje permite clasificar, crear categorías y alinear lo ya conocido con lo nuevo.

Es así como las representaciones sociales se presentan como un conjunto de elementos cognitivos que el sujeto recuerda y manifiesta a través de discursos o acciones, al relacionarlos con un conjunto de referentes proporcionados por un objeto social específico. Esta característica permite a los sujetos asociar algo desconocido con algo conocido previamente, por ejemplo, es lo que le permite al artista plástico reflexionar sobre lo que significa su idea de “pintor”, pues logra la relación entre el pintor que es y el que conoce en otros contextos históricos o sociales. Esta característica, aunada a la de ser compartida por un mismo grupo social, la producción colectiva y su finalidad, es lo que permite al sujeto legitimar su práctica y agruparse socialmente.

Como se mencionó en el capítulo **3. Estado de la Cuestión**, la presente investigación se estudiará las representaciones sociales a partir de un grupo social⁸ particular: los artistas plásticos. Sus integrantes, aunque muy diversos entre sí, pertenecen a un grupo específico al compartir al menos un conjunto de referentes comunes de sentido (como la actividad, el lugar donde viven o las instituciones con las cuales se relacionan). La interacción social entre los miembros de un grupo y la posición que tomen con respecto a un objeto social determinado permiten que cada sujeto cuente con su propia experiencia sobre un mismo objeto de representación. En síntesis, “los diferentes grupos sociales que están en interacción a causa de un objeto social van a representar este objeto según una cierta lógica y conforme a ciertos intereses” (Moliner, 2002:6).

En este sentido, el concepto de estigma ayuda a entender la forma en que los sujetos construyen su propia manera de acercarse a los objetos sociales. El proceso de estigmatización que propone Erving Goffman (1970) ayuda a comprender cómo el sujeto se relaciona con los demás mediante complejos

⁸ No forma parte de los intereses de esta investigación profundizar en la definición o caracterización del concepto “grupo social”. Sin embargo, se parte de la idea que un grupo social se constituye por un conjunto de individuos que comparten una serie de actividades ligadas a un mismo contexto o que comparten una serie de ideas o principios de variada naturaleza. Zygmunt Bauman (2005), en su obra *Identidad*, refiere a un principio equivalente para definir el concepto de “comunidad”, íntimamente relacionado con la constitución de la identidad de los sujetos (ver p. 30 y sig.).

procesos de diferenciación social. El autor describe claramente el principio sobre el cual opera la estigmatización: “La sociedad establece los medios para categorizar a las personas y el complemento de atributos que se perciben como corrientes y naturales en los miembros de cada una de esas categorías. El medio social establece las categorías de personas que en él se pueden encontrar” (Goffman, 1970:11-12).

La relación entre categorías, atributos y medio social se dinamiza constantemente por intermediación del sujeto, que las manipula de acuerdo al contexto en que se encuentra. Esto constituye un ejercicio de reflexividad, fundamental para que se genere el proceso de estigmatización. La articulación entre categorías y atributos constituyen lo que Goffman define como “identidad social” (Goffman, 1970:12), que a su vez combina atributos personales y estructurales del sujeto. En el capítulo **5. Resultados** se explicará que los artistas se perciben distintos a los demás mediante la asignación de un conjunto de atributos socialmente sancionados, concedidos por ellos o por quienes los rodean. El artista puede rechazar o asimilar los atributos que se le asignan en virtud de las relaciones que establezca entre estos y el contexto en el que se encuentra: “el término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador; pero lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos” (Goffman, 1970:13). En conclusión, el sujeto decide qué conjunto de atributos entran en relación para definirse a sí mismo o a los demás en una situación determinada.

Se acude al concepto de Goffman (1970) para entender en esta investigación cómo es que los artistas plásticos construyen su identidad y se definen a sí mismos en su práctica. El artista plástico reconoce una serie de rasgos que lo definen, que lo hacen diferente a quien ejerce otro tipo de práctica y, por tanto, se siente objeto de calificaciones. El concepto de estigma servirá para indagar cómo el artista formula procesos de discriminación y selección sobre sí mismo, su relación con los demás y su vinculación con el campo.

Los “estigmatizados” de Goffman (1970) pueden o no tener marcas evidentes que los distinguen. Un sujeto puede ser estigmatizado también por su ideología,

modo de actuar o por cualquier otro atributo que lo aleje de “la normalidad”.⁹ Será a partir de las estrategias de categorización que revelen los sujetos en su discurso, que se estudiará la apropiación que hacen de sí mismos y su práctica, pues cabe aclarar que los estigmas no se generan en forma individual sino que se crean culturalmente y se reproducen socialmente.

3.4. Teoría del campo y habitus

Hasta este punto, el presente capítulo ha abordado al sujeto, las relaciones y el sentido que genera en un contexto determinado. Resta entonces referirse a las prácticas —vehículo de objetivación del *habitus*— y al campo —“espacio de relaciones objetivas entre posiciones definidas por su rango en la distribución de los poderes o de las especies de capital” (Bourdieu y Wacquant, 1995:76)—, para comprender la estructura de espacio social donde se relaciona el sujeto de esta investigación: el campo artístico.

Para entender el concepto de campo es preciso hacer mención de su complejidad, debido a que rebasa la idea de un espacio físico en el que se desempeñan roles o funciones determinadas. En el campo están presentes las relaciones que se producen dentro de un espacio social y simbólico que permiten a los sujetos definirse y redefinirse en función de la posición que ocupan en su ámbito social. Dentro del campo se establecen relaciones de luchas y fuerzas entre agentes que se posicionan de acuerdo a la distribución de capital. De acuerdo a Bourdieu (1979), la práctica es el resultado de la suma de *habitus*, capital y campo. Esta fórmula permite dar cuenta que la generación de prácticas no corresponde a la repetición de acciones. Dicho de otro modo, sería ingenuo pensar que los artistas atribuyen el mismo sentido a su práctica, a pesar de que compartan los mismos contextos de formación, circulación y consumo de obra. Así, el sentido que el artista le da a su práctica dependerá de su experiencia subjetiva en el marco de relaciones sociales y simbólicas determinadas (campo). En este proceso de constitución de prácticas, los agentes aprehenden los objetos

⁹ Goffman (1970) señala tres tipos de estigmas: físicos, del carácter y tribales (raza, nación, religión, entre otros) (p. 14).

a través de los esquemas de percepción y apreciación que les provee el *habitus* (Bourdieu, 1979:208). El *habitus* y el capital, sumados al campo, son los elementos generadores de prácticas.

Si bien, la noción de *habitus* hace referencia a una construcción que se incorpora en el plano individual, al hablar del campo se establece una relación entre el individuo y la sociedad. Es difícil pensar que los sujetos existen de forma aislada; por tanto, el campo juega un papel protagónico cuando se trata de estudiar al individuo debido a que, al tejerse las relaciones interpersonales e intergrupales, se da cuerpo a un contexto de relaciones objetivas que repercuten, o más bien interactúan, con el *habitus* que cada individuo ha incorporado. En este sentido, se puede pensar en la existencia de una relación funcional entre la noción de campo y la noción de *habitus*. La relación es funcional en el sentido de que, al momento de aplicarlas para el estudio de una realidad determinada (como el campo artístico, por ejemplo), pueden reconocerse implicaciones mutuas verificables y objetivas. David Velasco (2000) trabaja esta funcionalidad del *habitus* y los campos destacando que estos dos elementos, junto con el capital, son inseparables: “un campo surge con la aparición de una determinada especie de capital y por las prácticas concretas de agentes dotados de un *habitus*, que es, al mismo tiempo, la acumulación de una determinada especie de capital y un capital incorporado” (Velasco, 2000:49).

Uno de los campos que estudió Bourdieu (1995) con mayor profundidad fue el campo artístico¹⁰, al cual se refiere en la presente investigación. El campo podría explicarse como un “espacio de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específica” (Bourdieu, 1995:64). Así, el campo artístico obedece a una serie de necesidades específicas que se manejan bajo sus propias reglas y que se constituye gracias a la negación o inversión de la ley de la ganancia material. Como todo campo, en el artístico los agentes toman posiciones en relación con el campo de poder. Este aspecto se retomará en el desarrollo de los resultados de la presente investigación, ya que se asume que a partir de la

¹⁰ Algunas de las obras de Bourdieu más representativas al respecto son: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1979), *Un Arte Medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (2003), *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (2003) y el capítulo 6 de *Creencias artísticas y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (2003).

toma de posición del artista plástico con respecto a sus colegas, a su familia, a otros agentes y al mismo campo, se podrá determinar la asignación de sentido que hace sobre su práctica.

El campo, como sistema complejo de relaciones, está constituido por agentes que juegan un papel determinado por la confluencia entre el *habitus* y el capital. Como ya se mencionó, de esta confluencia surgen prácticas concretas que objetivan los principios que definen al campo mismo y la posición que ocupa el sujeto en él. Por ejemplo, en el caso del artista, esta objetivación se produce, entre otras cosas, mediante su obra, que también forma parte del entramado de elementos productores de sentido que forman el campo artístico. Todos estos elementos están vinculados de modo que incluso “para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social” (García Canclini, 1979:37). De esta manera se observa que la circulación de sentido en el campo artístico, no inicia ni termina en el artista, sino que fluye a partir de los diferentes capitales (simbólico, cultural, económico), los agentes que lo conforman y sus objetivaciones.

3.5. Propuesta para entender el campo artístico

Por su dinamismo y complejidad, para efectos del análisis el caso específico del campo artístico, se le dividirá en varios componentes con el fin de visualizar con mayor claridad sus distintos procesos constitutivos. La noción de campo, como se refirió anteriormente, no es ni un concepto vacío de referencias con la realidad, como tampoco es un mero conjunto de elementos, actores y momentos, que se vinculan en un tiempo y un espacio en particular. El concepto es una herramienta analítica que permite pensar en un cierto estado de relaciones entre “agentes o instituciones” y observarlas en su realidad, lo que se traduce en prácticas específicas pero interrelacionadas, como lo son la producción artística, venta, promoción o creación.

A fin de comprender las relaciones estructurales dentro del campo a partir de la visión del artista plástico, el estudio del campo se analizará a partir de los siguientes componentes: a) formación, b) creación, c) circulación, d) consumo y e) crítica. Desde cada uno de estos componentes se pueden hacer lecturas diferentes de los capitales y las objetivaciones de dichos capitales que están en juego dentro del campo. Por poner un ejemplo, desde el componente de la formación, lo que está en disputa es el nivel de consagración del maestro con el cual se formó el artista o bien, la valoración simbólica o económica de la institución en la cual estudió. En las siguientes líneas se describe cada uno de estos componentes y su utilidad para entender el campo artístico.

a) Uno de los componentes que hay que tomar en cuenta para entender la configuración del campo artístico es la etapa de la formación del artista. Al explorar este ámbito no sólo se está pensando en aquella formación que se produce en instituciones específicamente destinadas a ese fin. También se toman en cuenta los espacios y momentos en los que el artista renueva su aprendizaje de forma independiente. La formación responde en sentido estricto a la preparación profesional y técnica del artista. Sin embargo, el ser egresado de una academia, centro de formación artística o de algún taller, determina la visión de la práctica del propio artista, al igual que de quienes han sido autodidactas o líricos, como algunos artistas los refieren en sus entrevistas.

b) El segundo ámbito corresponde a la creación misma de la obra plástica. Hay que tener presente en este punto que la creación de una obra no es responsabilidad exclusiva del artista, sino que en ella se entrelazan valores subyacentes al proceso de producción. Ya sea en forma individual o colectiva, el artista vive su proceso de interacción con el campo artístico en función de sus condiciones y su experiencia. Pensar al artista creando por su cuenta o en colectividad nos permite visualizar de otro modo su labor dentro del campo debido a que en ambos casos se encuentra inserto en un conjunto de relaciones que lo conectan con los demás elementos que constituyen el campo.

En función del despliegue de capitales, la posición del artista dentro del campo artístico puede determinar su nivel de consagración y su poder de sancionar tendencias o vanguardias, de decir qué es y qué no es arte. El artista en

ocasiones recurre a generar desviaciones o rupturas que “quiebran el círculo de las creencias” como lo explica Bourdieu (1995) bajo el concepto de “sacrilegio ritual”, contribuyendo así con la lógica de la movilidad del campo. Así, cada elemento —como pudiera ser la posición que ocupa el artista en el campo, su espacio de trabajo, el material con el que trabaja, la gente con la que se relaciona— va orientando el sentido que cada artista otorga a su práctica. Un pintor que no cuenta con las condiciones para promoverse o que aún no tiene el reconocimiento para que le autoricen exhibir su obra en un museo, por ejemplo, tendrá una visión muy distinta del campo artístico que un artista con reconocimiento que cuenta con todas las facilidades para desarrollar su práctica.

c) El tercer ámbito que permite problematizar la noción de campo en Guadalajara es el de la circulación de la obra. En este ámbito generalmente intervienen no sólo fuerzas internas al campo, sino también externas; la circulación de una obra depende directamente de la existencia de la infraestructura adecuada, de los sistemas de mercado presentes en una sociedad y hasta de la misma capacidad que tenga el público potencial para valorar y asimilar la obra a la propia vida cotidiana.

Transitar entre museos, galerías, casas de la cultura y centros de exposiciones en Guadalajara, supone una práctica de un público “especializado” que gusta presenciar las manifestaciones estéticas para afianzar su posición dentro del campo artístico. De este modo, desde la óptica de los procesos que dinamizan el funcionamiento del campo artístico, tanto el pintor, el museógrafo, el galerista como el público y el comprador cumplen un papel crucial para el mantenimiento del orden.

El público que gusta o se interesa por el deleite de las artes plásticas, ayudado de los demás elementos del sistema, es quien posibilita la circulación del arte. Como espectador o incluso como comprador, este actor específico juega un papel importante en la dotación de valor a la obra de arte y al artista, el cual es determinado, entre otras cosas, a través del capital simbólico: “entre los que hacen la obra de arte es necesario tener en cuenta, en fin, a los clientes que contribuyen a hacer el valor apropiándose materialmente (son los coleccionistas) o simbólicamente (espectadores, lectores), e identificando subjetiva

u objetivamente en una parte de su valor a esas apropiaciones” (Bourdieu, 2003:161). El capital simbólico es aquel que se produce por el reconocimiento que agentes autorizados del campo otorgan a algo a alguien dentro de un campo. Es un capital inmaterial, pero con gran efectividad para definir las posiciones que se ocupan en el campo. Esta clase de capital dinamiza la circulación de la obra de arte en tanto que el público se sirve de ella para otorgarse ante los demás un valor, ya sea de conoedor, de cultivado o de *estatus*, por ejemplo.

En las normas que rigen al campo artístico, interviene el capital de consagración, donde el valor de la obra de arte depende más de las luchas internas del campo, como el posicionamiento o el reconocimiento que se anteponen, en muchos casos, al valor comercial. Este proceso no funciona precisamente como un mercado económico, porque no se apega rígidamente a las leyes del funcionamiento del campo de producción y de circulación de los bienes culturales. Si el posible comprador no consigue un beneficio simbólico a través del arte, entonces puede no generar ningún movimiento económico, sin que con ello se deje de lado la lógica de compra-venta del mercado, que tiene su correlato en la manera en que se invierte y circula el capital simbólico.

La circulación de arte también se presenta en otros productos más allá de la obra misma, como en el caso de los libros sobre arte, revistas, litografías o mercancía que “aprovecha” el carácter simbólico de la obra de arte para lucir en tazas y playeras. De este modo, en la circulación rigen leyes que trastocan aspectos de valoración simbólica que tiene que ver, y no, con el valor económico.

d) Un cuarto ámbito es el del consumo, que en muchas ocasiones tiende a ser minusvalorado por los analistas. Sin embargo, el consumo (que no es sólo comprar directamente la obra de arte, sino también contemplarla en un espacio destinado para ello, recurrir a la obra a través de réplicas, por ejemplo) es uno de los elementos que contribuye a darle un valor específico a una obra en un momento dado.

En el caso del campo artístico, el plano del consumo se ve alimentado por una serie de valores asimilados por el consumidor de arte, ya sea comprador o no. Esa relación, que no siempre es reconocida, es fundamental al momento de definir el valor (ya sea económico, cultural, simbólico o social) de la obra. El artista y el

cliente entablan una relación de mutua determinación, de manera que si un artista tapatio vende sus cuadros en Nueva York, tiene la oportunidad de ver crecer su caudal de capital simbólico (o al menos, así lo cree). Del mismo modo, el poseedor de arte está inserto en ese mundo de intereses y posiciones dentro del campo, pudiendo lucir orgulloso una obra reconocida en la sala de su casa. De no existir entre los consumidores de arte esa valoración que los diferencia, no habría la distinción entre los compradores ocasionales, recurrentes, concedores o incluso coleccionistas. Incluso la calificación que se hace sobre una pieza dentro de la colección de un consumidor, proviene de valoraciones subjetivas que sobrepasan la simple estética y el gusto. Los posicionamientos dentro del campo artístico dependen también de las creencias que rodean a la actividad artística. Es el campo el que define el principio del poder creador.

Cabe subrayar esta idea de que el arte se rige por algo más que el gusto, la estética o la inspiración; de hecho, su fundamento atiende de manera central a la correspondencia entre arte y creencia. Bourdieu (2003) destaca la idea de la creencia en el valor de la obra de arte como uno de los elementos centrales que legitima su posición entre los bienes culturales de una sociedad. Buena parte de esa creencia —que no necesariamente está relacionada con el aspecto material de la obra (no se calcula el precio de un cuadro por sus materiales)— viene dada por la articulación de una serie de actores, instituciones y capitales en el ámbito de la producción de la obra, “como sistema de las relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones y lugar de las luchas por el monopolio del poder de consagración donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor” (Bourdieu, 2003:161).

Tampoco se trata de encontrar la razón última del arte en el capital económico, puesto que cuenta con esa cualidad de ser “arte” por sí mismo. Lejos de cuestionamientos, o aún con ellos, existe y cumple con una función de práctica de producción simbólica y no puramente económica. Al atribuirle este carácter de credibilidad al arte, se deniega, por tanto, su carácter meramente comercial, es

decir, la idea de cubrir necesidades y una condición únicamente de oferta y demanda propias del intercambio económico.¹¹

e) Finalmente, el ámbito de la crítica de arte constituye un espacio en el que, a través de la visión de un tercero, artista, público y otros agentes pueden percibir otra visión sobre la práctica artística. La crítica puede tener la fuerza para modificar las tendencias en el consumo y la circulación, puede favorecer o perjudicar la posición del artista en el campo al que pertenece. La crítica es ejercida por agentes legitimados para ello y que provienen de muchos otros ámbitos, tales como el periodismo, la historia y la curaduría, entre otros.

La crítica, en cualquiera de sus formatos o soportes, determina sutilmente o drásticamente las tendencias y modas del arte en la cual. Al igual que en los demás elementos del circuito del arte, también está presente la creencia. El responsable de la crítica no necesariamente va en sintonía con los intereses del público o el lector, sino que defiende sus propios intereses ideológicos e intelectuales aunque con ello beneficie o perjudique al artista implicado. El crítico también se sirve de la creencia del público en el momento en que este último le confía sinceridad y complicidad silenciosa. El público (lectores, audiencia) confía en el crítico (y en el medio masivo en que se publica/transmite su opinión), sobre todo cuando este público no es un experto conocedor. En este caso, el público afianza o alimenta su criterio sobre la obra de arte por medio del crítico. En este acuerdo de complicidad entre el público y el crítico, el artista comúnmente no interviene, pues se trata de en una relación directa que guía la valoración que se establece del arte. La crítica fungiría en el campo artístico como la voz que transmite lo que se desarrolla en su interior, aunque generalmente va más encaminada a la crítica estética y no al análisis y difusión de lo que acontece con los artistas o dentro de las instituciones, talleres y museos desde los planos objetivos y subjetivos del arte.

¹¹ Para profundizar sobre la noción de denegación económica en la producción y circulación de bienes simbólicos, específicamente en el tema del campo artístico, puede consultarse la referida obra de Bourdieu (2003), especialmente el capítulo 6.

3.5.1. *El espacio como escenario de interacción*

Más allá de abordar estos ámbitos por separado, el objetivo es relacionar todos los procesos que se presentan con la generación de sentido que produce el artista sobre su práctica a través del discurso. Para la comprensión del estudio del campo, cabe recordar que un artista posicionado puede invertir su capital simbólico y con ello obtener otro tipo de lugar en el espacio social, como por ejemplo el reconocimiento, el prestigio y con esto, el posible respaldo económico. En el campo artístico, como en todo sistema, las condiciones particulares contribuyen a la estructuración de una práctica. Si bien los sujetos son los que le dan vida al campo, también existen otros elementos como las instituciones, la academia o las reglas propias del campo que van modificándolo.

El campo artístico está compuesto de agentes y espacios que interactúan desde diferentes planos, relacionados con las condiciones objetivas y el posicionamiento de sus actores. Algunos de estos elementos se traducen en escenarios concretos, como el espacio para exhibir o las relaciones entre los artistas y sus clientes. Las otras condiciones pertenecen al plano de lo subjetivo, es decir, el plano donde se encasilla la visión, percepción o el *habitus* de los diferentes sujetos pertenecientes al campo artístico (curadores, museógrafos, público, críticos y artistas, entre otros) o bien, la disposición que se tiene para desenvolverse en el campo. En consecuencia, el plano subjetivo también moviliza las fuerzas y la lógica misma del campo, el cual circula constantemente en espacios concretos y simbólicos por igual.

El artista plástico (su obra y la propia imagen del artista) fluye entre diversos espacios, ya sean concretos o simbólicos. Espacios donde se ejerce y se hace manifiesta su práctica: a través de la exhibición de su obra en el museo o de una crítica de su trabajo en un periódico. Por otra parte, a través de su obra el artista se hace público, aun y a pesar de que se mantenga en ocasiones oculto. En algunos casos el artista “sale” de su espacio privado (estudio o lugar donde trabaja) e interactúa directamente con otros integrantes de la comunidad artística. En cambio, otros artistas hacen de su espacio de práctica el espacio público, concentrándose en menor medida en la creación y dedicándole mayor

espacio a su figura de artista. En este constante ir y venir de relaciones entre el espacio físico —entendido como territorio concreto— surge el espacio simbólico, caracterizado por la integración de normas, intereses y luchas de poder, por mencionar algunos de los elementos que intervienen en su conformación.

Como se puede observar, existe una constante movilidad dentro del espacio socio-temporal de los artistas en función a sus necesidades y circulación. Son varios los espacios en que los artistas interactúan, delimitados por su propia práctica y en función del capital social, cultural y económico de cada uno (por ejemplo, los espacios de circulación del artista en la escena internacional o local). Al igual que los componentes del campo artístico recién expuestos, para fines esquemáticos los espacios del artista plástico se clasifican de la misma manera. Es importante tomar en cuenta que el espacio social “está construido de tal manera que los agentes, los grupos o las instituciones que en él se encuentran colocados tienen tantas más propiedades en común cuanto más próximos estén en este espacio; tantas menos cuanto más alejados” (Bourdieu, 1987:130).

A continuación se mencionan algunas de las características de algunos espacios físicos por donde circula el artista plástico a partir de una división —que si bien en la realidad no es tan delimitada—, sirve para visualizarlos más claramente.

a) El *espacio de formación*, además de brindar condiciones de desarrollo artístico, también define en cierta forma el tipo de trayectoria que recorre el artista. El espacio de formación de un artista oscila —al igual que el de la creación— entre el carácter individual o colectivo, oculto o visible. Hay quienes se forman en la academia o en alguna escuela de enseñanza de la práctica artística, mientras que otros deciden ser autodidactas. Algunos artistas, sin haber asistido a un espacio de formación, se relacionan con pintores con renombre y experiencia para aprender y dotarse de cierto reconocimiento a través de su maestro. El tipo de formación y el espacio donde un artista se forma es un factor que determina, en cierto sentido, la manera en que cada artista enfrenta su lucha en el campo artístico.

b) El *espacio de creación* es aquel donde el artista está en contacto directo con su medio de expresión, es decir, donde lleva a cabo su producción. Puede ser

desde el espacio concreto de trabajo (su estudio) o inclusive la ciudad donde habita. El momento de creación del artista puede o no ser un trabajo individual, aunque el espacio físico sea compartido con otros artistas (ya sea por formar parte de un colectivo por razones de supervivencia económica o para servirse de una alianza estratégica para darse a conocer o tener representatividad en el mercado del arte). En ocasiones el espacio de creación se entremezcla con el de exhibición, pues la acción del “artista trabajando” se vuelve un atractivo para el público.

c) En el *espacio de circulación* se incluyen espacios físicos reconocidos por su función de exhibir diferentes obras, tales como los museos. En otros casos esos espacios cumplen la función compartida de mostrar y ofrecer, como en el caso de las galerías, donde ese espacio mezcla la exhibición y la venta. Estos espacios suelen imponer restricciones simbólicas y materiales al público asistente, de modo que no todos pueden sentir la libertad de entrar a contemplar la obra. Existen espacios que se destinan a la exhibición aunque de origen esa no sea su función, como los cafés o restaurantes; ahí también la obra encuentra un espacio de consumo y cumple a la vez una función estética y cultural (puede que adquiera mayor status un café al exhibir piezas de arte). Finalmente, otros espacios de exhibición pueden ser las exposiciones en instituciones, los catálogos digitales, libros o a través de los medios de comunicación (aquí se favorece también la exhibición del artista).

d) En cuanto al *espacio de consumo*, existen espacios propiamente pensados para la comercialización de la obra de arte, como por ejemplo los sitios donde se organizan subastas o las galerías. En tanto, más allá de estos, intervienen otros espacios donde circula la obra como los museos, que aunque no sean espacios creados para la venta de obra, otorgan capital cultural a un posible consumidor de obras de arte que buscará en otros espacios la adquisición de la misma.

e) Como *espacio de crítica* se podrían considerar los medios de comunicación, por ser espacios que propician la promoción del artista y su trabajo a través de los comentarios entre analistas de arte o público conocedor de arte. Asimismo, cuando en ciertos hogares o instituciones se colocan las obras de arte a la vista

de los visitantes, se convierten en un aparador ideal que puede favorecer el valor simbólico de la obra.

3.6. Apuntes finales

Frente a percepciones tan diversas que pudieran despertar las prácticas entre los artistas plásticos, se vuelve importante estudiar el campo artístico desde diferentes planos, entendiendo que entre ellos existe una constante interacción que le da movilidad al espacio social. Por tal motivo, resulta de gran importancia explorar estos aspectos a partir de plataformas analíticas que involucren prácticas y creencias, discursos y representaciones presentes en la dinámica de la plástica contemporánea.

Se señalaron en este capítulo algunas de las relaciones que le dan vida al campo, las luchas y la complejidad del mismo. Estos elementos no necesariamente constituyen un listado fijo de actores e instituciones, sino que más bien intentan reforzar la idea de que la característica principal del campo es su flexibilidad y dinamismo. El campo artístico, así como la valoración que se hace de él y de sus agentes, se produce y reproduce a través de las relaciones que en él se generan. Los agentes del campo —así como sus instituciones, sus reglas, sus posiciones y capitales— se mantienen en permanente movilidad. La razón de que se piense al campo como un espacio se debe a que en su interior se puede identificar relaciones de sentido que permiten definirlo. Por ello, este trabajo se inclina por el estudio del campo artístico de Guadalajara: porque en este espacio en particular se vislumbran algunas claves para localizar estas relaciones.

CAPÍTULO 4

PERSPECTIVA METODOLÓGICA

Durante la planeación inicial de este trabajo se modificó en varias ocasiones la orientación metodológica, en un intento por responder a la interrogante de cómo se enfrenta la realidad en el campo artístico, una realidad que fue tomando diferentes formas en la medida en que se fue delimitando el trabajo. La plataforma fundamental que ayudó a conformar un trabajo más sólido y fundamentado consistió en responder al cómo, cuándo, desde dónde y desde qué referentes el campo artístico cobra sentido en el discurso de los artistas. Para ello, fue importante darle su lugar a las distintas fases por las que atravesó la idea inicial y su transformación según lo encausado por el propio sujeto y objeto de la investigación.

En este capítulo se hace referencia a las fases de trabajo que dieron lugar a la construcción de las bases empíricas de esta investigación, así como algunos apuntes reflexivos sobre la teoría del método y sus aplicaciones. A través de este recorrido, se busca brindar pautas que contribuyan a que la lectura del material interpretativo tenga los elementos para situarse en el contexto de análisis. Adentrarse en el campo de análisis implicó, primero que nada, el establecimiento de un contacto inicial con el sujeto/objeto de estudio, por medio de la documentación y observación del entorno en el que se desarrollaría la investigación. Más tarde fue necesario realizar un acercamiento personal con los sujetos para valorar la pertinencia y adecuación del planteamiento del trabajo. Para esclarecer cómo se fueron armando las piezas que conforman esta investigación, este apartado describe en primer lugar la fundamentación metodológica que sostiene este trabajo. Además se expondrán algunas ideas que sostienen a la investigación cualitativa como método enriquecedor del estudio social. Las condiciones y método con que se abordó el estudio del sujeto también

se exponen a detalle, con la intención de mostrar un escenario más completo del espacio constitutivo de la investigación. Por último se hará referencia a la estrategia analítica que dio pie a la construcción del marco interpretativo del último capítulo de esta investigación.

4.1. Fundamentación metodológica

Esta investigación parte del supuesto de que el sujeto es capaz de integrar en el discurso, elementos significativos del contexto en el que vive. En ese sentido, lo que se pretende es acceder a esos referentes significativos y a través de ellos aproximarse al sentido que el artista plástico le otorga a los elementos que componen el campo en el que se desempeña.¹² De este modo, al estudiar a los artistas plásticos se verificó que tenían una visión de la realidad diferente a la de los galeros o museógrafos, aunque formaran parte del entorno cultural de la misma ciudad. Por tanto, partiendo que su contexto es visto por cada sujeto de manera diferente dependiendo de su situación social, se debe considerar que es el sujeto quien aportará esta visión y es el investigador quien analiza el sentido que se imprime a dicho contexto a través del discurso.

La percepción de la realidad que cada sujeto traduce a través de sus discursos y prácticas es producto del conocimiento social aprendido y co-construido. Esta investigación intenta reconocer e interpretar los elementos simbólicos que nutren esa forma particular de decir y actuar del sujeto dentro de la vida cotidiana, en su contexto social. El estudio de los artistas se apoyó de una metodología que permitió producir conocimiento con mayor precisión que el que pudiera producirse a través del sentido común y, de este modo, alcanzar a percibir las representaciones sociales expresadas a través del discurso de los sujetos de análisis. Es entonces, que la metodología funge como un proceso de verificación de la vida cotidiana de los sujetos que, a decir de Berger y Luckmann (1968), “se

¹² Como se verá más adelante, este planteamiento se inspira en la tesis sostenida por Berger y Luckmann (1968) en *La construcción social de la realidad*, que afirma que la realidad se construye socialmente, en la medida en que un grupo de sujetos sancionan un tipo de conocimiento que explica y configura lo que para ellos es real (p.13 y sig).

presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente” (Berger y Luckmann, 1968:36).

Se accedió al ámbito de la vida cotidiana de los sujetos a partir de su discurso, es decir, se retomó lo que el artista refiere en términos de este “significado subjetivo de un mundo coherente” que mencionan Berger y Luckmann (1968:13). La construcción que cada sujeto expresó sobre su realidad fue registrada a través del discurso, que es, a grandes rasgos, una operación reflexiva mediante la cual se objetiva su subjetividad, proporcionando así el orden que le da significado a su vida cotidiana. El lenguaje, en el contexto en el que lo exponen Berger y Luckmann (1968), es definido como un sistema de signos verbales, por medio del cual se interpreta la representación simbólica de la realidad con respecto de la práctica. Se parte de la premisa de que la investigación en ciencias sociales, más que un estudio de individuos, es un estudio de sociedades o grupos sociales puesto que el individuo está situado en tramas de relaciones sociales. Esta interacción cotidiana con “el otro” permite al individuo incorporar en su realidad las dimensiones sociales necesarias para interactuar en un contexto determinado.

La metodología otorga una plataforma de análisis sobre las perspectivas de la investigación que, en el caso que aquí se expone, se orienta al estudio de un objeto —las representaciones sociales— a partir de sujetos —los artistas plásticos—. Uno de los autores clave que posicionó en un lugar central al sujeto dentro de la investigación social fue el pensador español Jesús Ibáñez (1988), a quien se le reconocen sus aportes sobre la reflexividad y la teoría del sujeto. El autor reconocía un orden social y proponía que para analizar lo que sucede con los sujetos dentro de una estructura, había que desarticular este orden social. Una forma de desarticularlo es por medio del lenguaje. Con base en este fundamento, esta investigación buscó que a través del relato verbal, el sujeto externara la forma de construcción del orden social en su pensamiento. Es decir, se invitó al sujeto a expresar rasgos del ejercicio de su práctica como forma de vida cotidiana y sus relaciones con otros actores dentro del campo, con la intención de recuperar la forma en que el sujeto deconstruye la estructura de su pensamiento a través del uso del lenguaje.

Cabe mencionar que el investigador es en sí mismo un sujeto social que, al igual que el sujeto de estudio, objetiviza sus pensamientos a través del lenguaje —ya sea oral o escrito—. Ibáñez (1985) define al investigador como un sujeto en proceso, ya que “sólo el sociólogo que funciona como sujeto en proceso, que no se deja evacuar del proceso de constatación empírica, ni del proceso de construcción teórica, puede salir —de modo siempre local y transitorio— del mundo paradójico (de ser sujeto sujetado)” (Ibáñez, 1985: 22). Esta afirmación responde a la necesidad del investigador de ir y venir constantemente entre su subjetividad (y plena conciencia de su carácter de sujeto social) y la objetividad que le exige su papel de intérprete de lo social. De olvidar esto último, el investigador estará en riesgo de ser atrapado por sus juicios personales que pudieran inhibir su capacidad de tomar distancia del sujeto social.

Esta investigación partió de ciertos supuestos para la construcción de una plataforma teórica metodológica que sustentara las ideas con las que inició el proyecto, pero fue hasta el acercamiento exploratorio del campo artístico y la inmersión al mismo que el planteamiento inicial se reconfiguró de manera más definitiva, así como la noción del sujeto de estudio. Esta última etapa fungió como punto de inflexión en la investigación, pues es hasta que se establece contacto con el grupo y espacio de análisis que se logra una compenetración mayor con los sujetos de estudio. Del mismo modo, la etapa clave para la articulación de los argumentos fue el proceso de interpretación de los datos arrojados en el trabajo de campo, pues es en este momento donde se tejen las piezas constitutivas del objeto de análisis. En las siguientes líneas se explicará con mayor detalle en qué consistió el acercamiento al sujeto, la inmersión al campo y la estrategia analítica.

4.2. Estrategia metodológica

Esta investigación se realizó en tres momentos: la revisión de documentación básica, una fase exploratoria entre algunos actores del campo artístico y el trabajo de campo. El primer momento consistió en un escrutinio de la documentación relacionada con el sujeto y objeto de estudio, lo que aportó las

bases para elaborar el estado del conocimiento presentado en el capítulo dos. En consecuencia, se logró ubicar esta investigación con respecto a las tendencias del estudio del artista plástico y su relación con el campo artístico. También esta etapa permitió contar con una perspectiva del lugar que ocupa la teoría de las representaciones sociales dentro de los estudios socioculturales. En un segundo momento y como parte de la fase exploratoria, se elaboró una lista de los posibles actores del campo artístico de Guadalajara que pudieran dar pistas sobre los artistas plásticos. Fue en este momento en que se definió abordar al sujeto en dos planos: el de los artistas con una carrera consolidada dentro del campo y el de los que llevan una trayectoria de menos años de ejercicio. Como parte de la fase exploratoria se sostuvieron encuentros con informantes que en su momento resultaron clave para el diseño del trabajo de campo. Por último, el trabajo de campo como tal, constituyó el tercer momento de la estrategia metodológica.

Para alcanzar los objetivos de esta investigación de estudiar las representaciones sociales de los artistas plásticos, el método cualitativo fue el que se consideró más adecuado. Esta perspectiva brindará herramientas para un acercamiento a la dinámica de su sistema como grupo social, a las significaciones que subyacen en sus distintos espacios de práctica y pertinencia, a su construcción del mundo cotidiano y a la intervención como mediación de las relaciones de los hombres entre sí y con su medio ambiente, natural, material y social (Jodelet, 2000). Por tanto, esta opción metodológica ofrece las posibilidades de arrojar descripciones detalladas de situaciones, normas y creencias, en este caso, del artista plástico —sujeto de estudio— y su campo de acción. Con la aproximación al sujeto se intentó acceder a los valores simbólicos constitutivos de su práctica, para lo cual se utilizó este tipo de método de investigación. La conveniencia del enfoque cualitativo se basa, como lo refiere Pérez Serrano (2001), en la idea de que la “realidad está constituida no solo por hechos observables y externos, sino también por significados, símbolos e interpretaciones elaboradas por el propio sujeto a través de una interacción con los demás” (Pérez Serrano, 2001:27). Aún con la validez que se le definió al tipo de método elegido, como parte de la estrategia metodológica también se recurrió al enfoque

cuantitativo, en específico para el recuento de los datos arrojados durante el trabajo de campo.

En concordancia con los objetivos de esta investigación, no hubiera sido posible acceder a información sobre los valores que los artistas otorgan a su familia, colegas, espacio y en general al campo artístico, únicamente a través de datos numéricos o cuantitativos. Por el perfil de la búsqueda fue conveniente el empleo de una estrategia metodológica que arrojara información de la cual se pudieran derivar pautas de análisis para cubrir los propósitos de esta investigación.

Los métodos de investigación satisfacen una variedad de propósitos, sirven para acercarnos a lo que queremos entender, por medio de preguntas y reflexiones significativas de aspectos específicos como por ejemplo, el descubrir coincidencias y diferencias entre los artistas plásticos posicionados y en formación. En consecuencia, fue necesario recurrir a los mismos artistas para el hallazgo de estas coincidencias y diferencias.

Para ello se consideraron las limitaciones y posibilidades que ofrecen las distintas técnicas de investigación cualitativa en ciencias sociales como las historias de vida, la observación participante, la entrevista a profundidad, la encuesta, entre otras. La entrevista fue el instrumento que se eligió para responder al rigor requerido para el estudio de la forma en que el artista plástico construye su propia realidad en su vida cotidiana. La entrevista cualitativa tiene como característica que es dinámica y flexible, pues tiende a adaptarse según lo va pidiendo la propia investigación. Las entrevistas con los sujetos de estudio se realizaron en dos fases, cada una con características diferentes según la búsqueda. En la primera fase se realizaron entrevistas exploratorias con actores claves del campo artístico de Guadalajara y en la segunda fase se centró directamente en los artistas plásticos. En ambos casos se entabló una comunicación “cara a cara”, sin embargo, cada fase de entrevistas tuvo su propia configuración, la cual se explicará en el apartado *Trabajo de campo*. Aún siendo diferentes los propósitos de las entrevistas exploratorias en comparación a las entrevistas con los sujetos de estudio, ambas compartieron la intención de propiciar el diálogo con los entrevistados para la obtención de información. En

otras palabras, “la entrevista busca lograr una nítida apertura de canales que pueda establecer la efectividad práctica del sistema de comunicación interpersonal. Entrevistar significa entrever, ver uno al otro” (Sierra, 1998: 282).

La interlocución entre dos personas a través de una entrevista supone un trabajo previo por parte del investigador. Este trabajo, realizado con anterioridad, incluyó la generación de un marco de referencia sobre el sujeto o el grupo social a entrevistar, pues sólo de esta manera se garantizará que la información que se obtenga tenga concordancia con la pregunta y objetivos de la investigación. De contar con la fundamentación adecuada, la entrevista como instrumento de investigación social, brindará elementos para recuperar la forma en que el sujeto construye su realidad. En sí, “la entrevista proporciona un excelente instrumento heurístico para combinar los enfoques prácticos, analíticos e interpretativos implícitos en todo proceso de comunicar” (Sierra, 1998: 277). Sin embargo, para garantizar el éxito de la aplicación de la entrevista, deben considerarse una serie de contratos comunicativos al diálogo que se entabla entre el entrevistado y el investigador. Por un lado, el contrato del entrevistado a aceptar el rol de ser cuestionado; y por el otro el del entrevistador a respetar las condiciones impuestas por el entrevistado. Las condiciones en que la entrevista se desarrolla, determina no sólo el tipo de diálogo que se produce, sino también la profundidad y confiabilidad de la información obtenida. A su vez, en la entrevista no sólo es el sujeto entrevistado quien deja expuesta su subjetividad puesto que tanto éste como el investigador, se encuentran insertos en una configuración social distinta y es desde ambas partes que se genera constantemente un proceso de producción reflexiva mutua de la que el investigador debe ser conciente al momento de registrar e interpretar.

Previo al acercamiento con los informantes clave y con los artistas plásticos, se estableció un sistema de categorías que permitieran brindar una visión más estructurada del contexto de los sujetos. La elección de estas categorías o ejes de análisis fue producto de la elaboración del estado del conocimiento y del marco teórico, que fueron arrojando ciertas pistas para que la aproximación al sujeto tuviera mayor fundamento conceptual. Tanto con los informantes clave como con los artistas plásticos se utilizó la entrevista como herramienta metodológica.

En el caso del encuentro con los informantes clave, se trató de una entrevista en formato no estructurada, en la que se buscó explorar en términos generales el panorama actual del entorno artístico. En el momento de la exploración con los informantes, la investigación se encaminaba a estudiar las representaciones sociales entre artistas plásticos independientes en contraste con quienes estaban agrupados en colectivo.

La información obtenida durante la primera fase con los informantes clave, dio pie a la preparación de la guía para las entrevistas con los artistas plásticos. Se precisará con mayor detalle sobre los criterios de selección de informantes así como algunos de los rasgos más destacados de las entrevistas a los sujetos en los siguientes apartados.

Retomando los objetivos iniciales, el presente trabajo pretende identificar relaciones y subjetividades encarnadas en los artistas plásticos como sujetos sociales, junto con la detección de algunas cualidades del campo artístico en que se desenvuelven. La manifestación de estos rasgos se dio en mayor medida durante el trabajo de campo, donde se observaron los espacios en que el sujeto desarrolla su práctica. Las entrevistas sirvieron para explorar la forma en que los sujetos traducían estos rasgos en un discurso sobre su contexto a través de las entrevistas. Posterior al trabajo de recolección de información se tradujeron y reorganizaron los discursos en categorías con la finalidad de hacer un análisis de sus representaciones sociales. Estas categorías utilizadas para el análisis no fueron las mismas que se siguieron para la conformación del eje de la entrevista. En la Tabla 1 se presentan las primeras categorías utilizadas para la preparación de la guía para la aplicación posterior de entrevistas semiestructuradas.

Tabla 1. Categorías para el desarrollo de entrevistas con informantes clave

Categoría	Subcategoría	Objetivo
Prácticas	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Preparación ▪ Trayectoria ▪ Profesión u oficio, vía de expresión, manifestación 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Identificar cómo concibe su labor. ▪ Conocer sus motivaciones para ser artista y seguir.
Percepción	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Concepción sobre sí mismo ante su labor ▪ Prejuicios ▪ Manifestaciones 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Descubrir cómo se ve a sí mismo el artista.
Grupos de referencia	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Artista frente a la sociedad ▪ Artista y familia/amigos ▪ Artista y campo artístico ▪ Artista con otros artistas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Identificar cómo se relaciona el artista con su medio. ▪ Conocer sobre la influencia de la sociedad en el artista.

Estas categorías se reajustaron conforme la presente investigación se fue reformulando, quedando finalmente como se presentan en la Tabla 2.

Tabla 2. Guía para el diseño de las entrevistas

Eje temático	Guía	Herramienta
Percepciones del artista	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Desde el núcleo familiar quién es para su familia. ▪ Desde sus colegas ▪ Desde Guadalajara y Jalisco ▪ Autopercepción (actual y con el paso del tiempo) 	Entrevista
Relaciones personales	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Familiares ▪ Institucionales ▪ Profesionales (pares y otros agentes del campo) 	Entrevista
Posicionamiento dentro del campo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Formación:</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Trascendencia de la formación en su práctica ▪ <i>Creación:</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Espacio de trabajo ▪ Disponibilidad de herramientas y materiales ▪ Tiempos para la creación ▪ <i>Circulación:</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Valor relativo a la exposición y la venta ▪ Dificultades para exhibir la obra ▪ Mercado local/estatal/nacional/ internacional ▪ Luchas y dificultades para colocar la obra ▪ <i>Consumo:</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Interacción con público/compradores ▪ Luchas y dificultades para colocar la obra ▪ Coleccionistas ▪ <i>Crítica:</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Influencia de la crítica en el desarrollo de la práctica artística ▪ Participación en medios de comunicación 	Entrevista Observación

De este reordenamiento de categorías surgieron las preguntas del cuestionario que se utilizó durante las entrevistas (Ver **Anexo 1**. Guía de entrevista). Este cuestionario sirvió como pauta para el planteamiento de las preguntas, con la intención de que la herramienta tuviera flexibilidad para que el sujeto se desarrollara con mayor soltura. Se respetaron las categorías de la tabla anterior para el diseño del instrumento, pero lo que se modificó en cierta medida fue el orden de las preguntas. En el apartado que sigue se explicita el marco contextual y la selección concreta de sujetos que formaron parte del trabajo de campo.

4.3. Delimitaciones empíricas

Esta investigación requirió de un trabajo de verificación en campo con la finalidad de confrontar las ideas y conceptos estudiados, con lo relatado por el propio sujeto de investigación dentro de su contexto social. La confrontación con el sujeto no se planeó para que diera cuenta de algún momento en particular, es decir, se trató de un estudio sincrónico que buscó retomar al artista plástico dentro de su vida cotidiana y de esta forma, obtener un panorama actual sobre la apropiación de un artista plástico sobre sí mismo y su práctica.

Durante los diferentes momentos de la investigación el cómo y el cuándo en relación a los sujetos fue cambiando. Cada fase dentro de la investigación, requirió del establecimiento de sus propios criterios de selección de sujetos (tanto del proceso de exploración como el de las entrevistas) y categorización, de acuerdo a lo que se consideraba necesario para la obtención de información. A continuación se detallará cuáles fueron los criterios para la elección de los artistas, así como un relato de lo que fue el acercamiento con los mismos.

4.3.1. El sujeto de estudio

En la fase exploratoria, la primera de dos fases, se hizo una búsqueda de especialistas en artes plásticas que pudieran orientar sobre aspectos generales de la composición de la comunidad de artistas plásticos y las instituciones con las

que se relacionan. Tras esta búsqueda se realizó una lista de posibles informantes, que como característica, tuvieran conocimiento y relación cotidiana con los artistas. Como parte de la estrategia se contempló la selección de algunos informantes de diferentes áreas de acción del campo artístico, entre las áreas programadas estaban: museos, instituciones públicas relacionadas con el arte, escuelas de arte, galerías; además de la selección de ciertos artistas que pudieran dar cuenta de rasgos generales de la configuración del campo artístico.

La finalidad de ponerse en contacto con los informantes clave, fue explorar otros puntos de vista sobre el campo artístico, que complementarían la mirada que se obtendría con el artista durante el trabajo de campo. Otro de los objetivos fue que los informantes compartieran sus directorios de artistas plásticos¹³, de tal modo que fuera más directo el contacto con quienes formarían parte del estudio.

Tras una exploración general, se eligieron cinco informantes clave con los siguientes perfiles:

Tabla 3. Perfil de informantes para las entrevistas exploratorias

Ocupación	Características
Museógrafa	Directora de museo estatal. Una mujer que lleva más de diez años en contacto con artistas
Martillero, Gestor cultural, Artista Plástico	Artista plástico de Guadalajara que ha realizado más de 50 exposiciones individuales y ha participado en 300 muestras colectivas nacionales e internacionales.
Artista Plástico	Pintor con alrededor de diez años de trayectoria.
Artista Plástico, difusor del arte, museógrafo	Dueño de museo independiente. Referente en la ciudad como difusor de las artes. Pintor con trayectoria
Artista Plástico, galero	Artista plástico que participa en colectivo. Dueño de una galería.

Una vez realizadas las entrevistas exploratorias se tuvieron más elementos para la determinación de la estrategia metodológica. Uno de los instrumentos

¹³ Distintas disciplinas forman parte de las artes plásticas, entre ellas la pintura. En esta investigación únicamente se tomaron en cuenta los artistas que utilizaran principalmente la técnica de la pintura, aunque además emplearan actividades paralelas como el grabado o la escultura. Por tanto, al hacer referencia a los artistas plásticos, se hará referencia a los pintores.

empleados para ubicar en primer medida la estructura del campo, fue la observación informal en distintos espacios vinculados con los artistas plásticos.¹⁴ Esta observación brindó elementos necesarios para el diseño del instrumento que, como se mencionó en el apartado anterior, fueron entrevistas.

Con la intención de explorar las visiones de artistas plásticos consolidados en su práctica y quienes se encuentran en proceso de consolidación, se delimitaron dos categorías de sujetos de investigación: el de los artistas plásticos con menor y mayor trayectoria.¹⁵

Se siguieron ciertos criterios para considerar la participación de los artistas en la investigación. Para los artistas con menor antigüedad o trabajo en el campo se consideró que el sujeto tuviera más de diez años de vivir de su práctica, es decir, que el artista se haya dedicado a la pintura como medio de vida por lo menos por este periodo; que su lugar de residencia fuera de por lo menos dos años en Guadalajara, puesto que resultaba primordial que conociera la dinámica del entorno artístico de la ciudad; a su vez que como parte de su trayectoria, tuviera exposiciones individuales y colectivas. Dentro de la clasificación de artistas con muchos años de trayectoria se consideraron aquellos artistas considerados como artistas plásticos consolidados¹⁶. Esto es que su trayectoria sea mayor de 25 años y que tengan exposiciones nacionales y en el extranjero, que hayan obtenido premios y/o becas, entre otros elementos que ayuden a determinar su trayectoria.

En total se eligieron diez integrantes de cada grupo de artistas, sumando en total 20 los entrevistados, de los cuales diez fueron mujeres y diez hombres (cinco con menor y cinco con mayor trayectoria)¹⁷. Haciendo un balance general sobre

¹⁴ Entre los espacios observados estuvieron: la presentación de un libro sobre pintores jaliscienses, exhibiciones, feria del arte, versión 2004 y 2005 del Festival de Artes Libres, Puertas Abiertas, inauguraciones de salones de pintura y de exposiciones en museos, cafés y galerías.

¹⁵ Esta forma de clasificación se contempló como parte de la metodología para la selección de los sujetos de investigación. Finalmente, a lo largo del estudio se identificó que la diferencia de visiones entre unos y otros no cambia en forma sustancial. Estas ideas se desarrollarán a lo largo del capítulo de Resultados.

¹⁶ Los informantes clave ayudaron a determinar qué artistas plásticos son considerados artistas consolidados.

¹⁷ En adelante se usarán siglas para identificar los años de trayectoria de cada uno de los artistas que participaron en la investigación. Se usarán las siglas después del nombre, acompañado por las

los rasgos de los entrevistados tenemos que el mayor de los entrevistados nació en 1937 y el menor en 1977; de los 20, 13 nacieron en Guadalajara, dos extranjeros (un hombre y una mujer) y 5 fueron de otros estados; 16 de los entrevistados estudiaron en academia o una profesión vinculada con el arte y 4 autodidactas; 11 han vivido en algún lugar fuera de Guadalajara y 9 de los que nacieron en Guadalajara han radicado en esta ciudad toda su vida. (Ver **Anexo 2. Sujetos de estudio**, para mayor detalle)¹⁸.

A pesar de que hubo ciertos criterios para la selección de los sujetos, no hubo otro tipo de restricciones como edad, clase social, religión e ideología, si cubrían con las características estipuladas para ambos tipos de artistas, con eso era suficiente. A pesar de que el género no será un criterio de selección, se buscó equilibrio entre los sujetos. En la elección de los informantes tampoco se consideró su técnica de pintura ni el estilo, se tomaron en cuenta los factores mencionados anteriormente. Por último, el criterio de elección más importante fue que el artista plástico al que se le solicitó la entrevista, aceptara concederla.

4.3.2. Trabajo de campo

Considerando las fechas entre la primera y última entrevista realizada para la fase exploratoria y el trabajo de campo, se trabajó de abril de 2005 a marzo de 2006. Sin embargo, la etapa intensiva del trabajo con los artistas plásticos fue durante los meses de enero y marzo de 2006, cuando se levantaron las entrevistas programadas para esta investigación. De acuerdo al plan metodológico se entrevistaron a 20 artistas plásticos durante la fase de trabajo de campo. Lo que se narra a continuación es parte de las vivencias generales con los entrevistados antes, durante y después de las entrevistas.

Para el trabajo exploratorio no se estableció un calendario. Esta etapa más bien se empalmó con el proceso de planteamiento y fundamentación del proyecto

letras AP (artista plástico) y el número de años que tienen de trayectoria, es decir, los años que llevan dedicados profesionalmente a las artes plásticas. Ejemplo: Bernardo AP30.

¹⁸ Para efectos de guardar la identidad de los sujetos de estudio, se nombró a los artistas plásticos con pseudónimos que consisten en respetar el género del sujeto colocándoles un nombre propio ficticio.

aquí desarrollado, pudiendo considerarse el 2005 como el año en que se llevó a cabo esta primera fase. Las entrevistas con los informantes clave se guiaron bajo algunas de las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es su visión del panorama actual que viven los pintores en Guadalajara?
- ¿Cómo describe el medio en que se desenvuelven los pintores?
- ¿Qué agrupaciones o colectivos enfocados a la pintura son los más representativos en Guadalajara?
- ¿Quiénes considera que sean los pintores vivos más representativos de Guadalajara?
- ¿Sabe de investigaciones recientes sobre temas relacionados con los artistas plásticos?
- ¿Cómo podría describir a la comunidad artística?

Estas y otras preguntas se emitieron sin ningún formato rígido, de lo que se trató es de dar cierta libertad en la narración. Con cada uno de los cinco entrevistados se acordó un espacio diferente de encuentro: su casa, su taller, algún café. Estas pláticas fueron de gran utilidad para ubicar quiénes forman parte del campo artístico en Guadalajara, quiénes están trabajando activamente, quiénes vivían en otro lugar actualmente.

Se continuará en seguida con un relato breve sobre el trabajo de campo, que abarcará de este punto en adelante, únicamente el trabajo con los artistas plásticos.

Previo a la primera llamada de contacto, a algunos artistas ya se les había planteado el interés de entrevistarlos. De entrada en todos se notó una aceptación inmediata de colaboración. En estos encuentros se fueron estableciendo contactos y otros más fueron producto de la información obtenida con los informantes clave. Durante el contacto telefónico se fueron calendarizando las entrevistas, llegando a realizar en algunas semanas hasta cuatro entrevistas. Frente a este primer contacto, los pintores mostraron interés y en general manifestaban preguntas sobre el tipo de investigación que se realizaría. La mayoría, a excepción de tres personas que por distintas razones se

negaron a participar, aceptó la entrevista es decir, de 23 llamadas de contacto que se hicieron, sólo tres no fueron exitosas. Un caso en particular a destacar entre los contactos iniciales fue la llamada de una pintora, quien se comunicó al encontrar el mensaje y, sin conocimiento previo, se entabló una conversación de 30 minutos abordando el tema de investigación. La pintora, compartió parte de su interés por el papel de la mujer en la plástica e hizo referencia a un escrito que publicó en la UNAM sobre este tema. Se portó muy amable y a pesar de que se encontraba en un momento de mucho trabajo, se interesó en participar.

Las entrevistas a los 20 artistas plásticos se orientaron a partir de una serie de preguntas previamente estructuradas por categorías (**Anexo 1**). El espacio en el que se desarrollaron las entrevistas fue en su mayoría en los talleres de cada uno o en su casa.

En general, todos estuvieron muy dispuestos a colaborar y responder lo que fuera, contaban con una actitud de apertura para la charla. La duración de las entrevistas variaba en relación al tiempo que concedió el entrevistado, la extensión narrativa de cada uno, o bien, a causas de otra índole. La entrevista más breve tuvo una duración de una hora, pero hubo otras más que llegaron a prolongarse hasta tres horas.

Durante el desarrollo de las entrevistas no se intervino mayormente en su discurso, más bien se dejaba que ellos se expresaran según sentían o les parecía necesario. En los casos donde los pintores no desarrollaban con amplitud sus ideas, se les ayudaba con otra pregunta para que siguieran hablando sobre lo que les había preguntado. Hubo casos en que la primera pregunta sobre el tiempo que llevan pintando les fue suficiente para platicar ampliamente sobre su historia personal, en cambio otros iban directo a la respuesta. El balance del trabajo de campo se sintetiza en las siguientes sorpresas agradables que se dieron durante esta fase de estudio:

- Hubo formalidad en el cumplimiento de la cita que se concertó y en el caso de las cancelaciones, se avisó.
- Varios artistas tenían preparado un catálogo o un libro para complementar este trabajo.

- Se encontró interés en la mayoría de los artistas por la investigación.
- Hubo un ambiente de confianza y disposición en los sujetos de estudio.
- Se aprendió que los artistas son personas muy accesibles y deseosas de ser escuchadas.

Sintetizando, el trabajo de campo fue una etapa en la que no solamente se organizó la mirada sobre el sujeto y el objeto de estudio, sino que además enriqueció la perspectiva de la investigación en muchos planos como el analítico, el exploratorio e incluso el personal. Gracias a este momento, se logró consolidar y en otros casos, romper con supuestos previamente establecidos durante la conformación del proyecto de investigación. Finalmente, el trabajo de campo fue de utilidad para reorientar la tesis conforme lo expuesto en el presente documento.

4.4. Estrategia analítica

El último apartado de este capítulo corresponde a la presentación del modelo de análisis que se utilizó para la interpretación de entrevistas. Tras concluir el trabajo de campo se procedió a transcribir las entrevistas con la intención de contar con material escrito para la elaboración del análisis.

Una vez transcritas las 20 entrevistas se procedió a codificar por grandes categorías —distintas a las utilizadas para el cuestionario, pues los entrevistados marcaron sus propias rutas en la narración—, el discurso de cada uno de los 20 sujetos, con la finalidad de ordenar mejor los resultados de los datos obtenidos. La delimitación de estas categorías surgió de un análisis posterior a las entrevistas de acuerdo a la tendencia temática del discurso de los artistas plásticos. Aún teniendo bases teóricas fundadas para la investigación, la codificación temática de los datos arrojados, puede ayudar a delimitar la construcción teórica de la investigación.

A partir de las transcripciones se inició un examen detallado del contenido de las mismas para reorganizarlo en función de las categorías de análisis. Las

categorías surgieron a partir del abordaje temático de los sujetos, las cuales se describen a continuación:

- **Sí mismo:** Cómo se presenta ante los demás, lo que piensan de él, estilo de vida, elección de profesión /lo que pensaban de su elección, distracciones, organización, luchas / dificultades, cómo se presenta ante los demás, reacciones de que sea pintor, pintura como modo de vida, cómo reafirmó su vocación, significado del artista en sociedad.
- **Ser pintor:** Idea de pintor, lucha por ser pintor, papel del pintor.
- **Familia:** edad, realización personal, antecedentes en arte, responsabilidad, relación familiar, economía.
- **Formación:** maestros / aprendizaje, educación formal / autodidacta, institución.
- **Género:** Plasmar motivos femeninos.
- **Arte y cultura:** Historia y arte, preparación cultural.
- **Medios de comunicación:** crítica en medios, promoción.
- **Espacio:**
 - Guadalajara
 - Otras ciudades / extranjero
 - Estudio o taller
- **Circulación:** Galerías, exposición / venta, exhibición, mercado, instituciones culturales, precio, mercado / coleccionistas.
- **Grupos de referencia:** amigos, amigos-colegas, colegas, público.
- **Información no prevista:** Contexto histórico, edad, otras actividades, valores como mexicanos, religión, deporte, sueños, éxito, disciplina.

Con relación a esta codificación de la información obtenida de cada una de las entrevistas, se identificaron las constantes temáticas, detectando así las coincidencias y diferencias en el discurso de los entrevistados. En el siguiente capítulo se hará una descripción a detalle de los datos obtenidos por medio de este modelo de análisis para interpretación de entrevistas, así como también se

presentarán los resultados de la investigación a través del análisis de las representaciones sociales.

CAPÍTULO 5

RESULTADOS

Desde muy chico yo sabía qué quería hacer (ser pintor), entonces escogí creo que una de las profesiones más duras que hay que... quizá de las más ingratas también y de mucha disciplina. Yo la comparo cuando desova una tortuga en la playa y que nacen cien tortuguitas y de las cien llega una, llegan más ¿no?, entonces yo me hice consciente muy joven de que eso iba a hacer.

Armando, artista plástico

Tras haber mostrado el marco conceptual y metodológico que sustenta esta investigación, se presenta la parte más sólida del proyecto, es decir, la interpretación de los resultados procedentes del trabajo de campo, en vinculación con el marco teórico-metodológico. En este capítulo se detallan los procedimientos analíticos utilizados para aproximarse a los procesos de representación social que los artistas plásticos manifiestan en su discurso, de acuerdo a las categorías establecidas durante el trabajo exploratorio y de campo. Algunos de los ejes temáticos para el análisis se desprendieron de la etapa previa al diseño de los instrumentos, como por ejemplo las referencias a sí mismo o a grupos de referencia. En cambio, otras categorías se modificaron para el desarrollo del análisis en función del discurso de los entrevistados, especialmente a partir de las coincidencias y diferencias de los puntos más relevantes del discurso de los entrevistados. Desde la realización del protocolo de investigación se trazaron posibles líneas de análisis con el fin de aproximarse a las representaciones sociales que orientan las prácticas de los artistas. En este capítulo se retoman algunas de estas líneas y se incorporan otras más, derivadas del trabajo de campo y del modelo de análisis que aquí se presenta.

Para la comprensión de este trabajo, cabe insistir que la investigación sobre artistas plásticos se desarrolla desde el plano simbólico, pues no se trata, en principio, de detallar los aspectos objetivos de su trabajo (como exposiciones o

venta de obra, por ejemplo), sino más bien lo que subyace a esas prácticas, es decir, los sistemas de valores y normas que rigen el comportamiento y las relaciones con los demás agentes del campo artístico. Como ya se mencionó, se las representaciones sociales posibilitan que, en el marco del análisis, el sentido común sea fuente de nociones, ideas, imágenes y actitudes que funcionan como esquemas de percepción, valoración y actuación (Rodríguez, 2001) de los artistas plásticos. Bajo esta premisa, se presentan en este capítulo algunos aportes analíticos que permiten ubicar estos procesos de representación social en el marco del discurso que formulan sobre su práctica.

Como se explicó en el capítulo **3. Perspectiva metodológica**, la estrategia consistió en el análisis de las entrevistas a partir de algunas categorías predefinidas que se complementaron con lo que surgió del propio discurso. De este modo, se realizó un primer análisis general con la finalidad de identificar las temáticas dominantes de los artistas plásticos es decir, sus intereses, prioridades o inquietudes como artistas plásticos, ya sea desde sí mismos o enfocándose en su práctica y entorno. Esta primera codificación por temáticas sugirió un camino para el diseño del análisis, el cual se tradujo, en primera instancia, en una búsqueda de coincidencias y contrastes entre los sujetos de estudio de acuerdo a la división del criterio de antigüedad en el campo del artista plástico. A su vez, a través de un conteo de menciones por categorías, se determinó su frecuencia, es decir, sus tendencias en el plano cuantitativo.

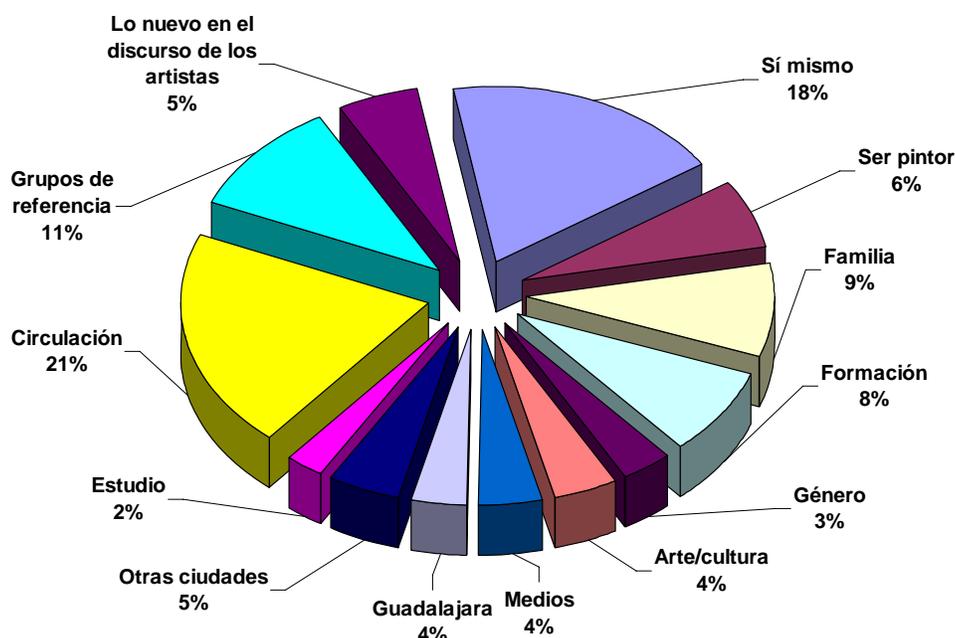
El total de menciones en el discurso de los entrevistados que correspondían a las categorías establecidas fue dividido por temáticas. Como se puede observar en la **Gráfica 1**, las categorías que predominaron en el discurso de los artistas fueron: a) sí mismo y b) circulación de su obra. En el primer caso, dominaron las menciones relativas, por ejemplo, a las experiencias vividas al iniciarse como pintores, a lo que significa vivir profesionalmente de la pintura, a las luchas y dificultades que ello implica, al estilo de vida que llevan, a la forma de organizar su tiempo, por mencionar tan sólo algunos de los rumbos por donde el entrevistado hacía fluir su discurso. En el segundo caso, las referencias más comunes estaban relacionadas con su experiencia de exponer en galerías o

museos, su relación con las instituciones orientadas a la cultura o bien, su acercamiento con los clientes.

Para visualizar mejor las principales tendencias en las formulaciones de los entrevistados, en el **Anexo 3** se encuentra una tabla con el número de menciones por categoría y por tipo de entrevistado (hombres-mujeres /artistas con mayor y menor trayectoria).¹⁹ En esta relación de tendencias se observan las diferencias numéricas en las menciones por género y trayectoria, lo cual sirve de parámetro para contrastar las prioridades entre ambos grupos. Uno de los primeros hallazgos que se obtuvo tras el conteo fue que no existe una diferencia sustancial en el número de menciones por categoría entre los artistas con menor trayectoria y los artistas con mayor trayectoria. Entre los diez artistas con mayor antigüedad en el campo, se contaron 104 referencias a sí mismo, mientras que con los diez de menor antigüedad, sólo se registró una mención menos. Las mismas coincidencias en el número de menciones se encontraron en las referencias a medios de comunicación, formación y grupos de referencia. La temática relacionada con arte y cultura fue la que registró el mayor contraste, pues los que tienen más trayectoria duplicaron las menciones en este rubro, sumando un total de 33, contra las 15 menciones de quienes tienen menor trayectoria. En la **Gráfica 1** se pueden apreciar los porcentajes de cómo se distribuyeron temáticamente las respuestas de los entrevistados. Como se mencionó arriba, en ella podemos observar que la tendencia principal en el discurso se inclina hacia el tema de la circulación, es decir, que los artistas plásticos hablaron en mayor medida de sus exposiciones en museos y galerías, relación con compra-venta de su obra, entre otras cosas. En segundo lugar aparecen las referencias a sí mismo.

¹⁹ De los 20 entrevistados, 10 tenían menos de 15 años de trayectoria (nombrados en esta investigación como artistas con menor trayectoria o antigüedad en el campo) y 10 con más de 20 años de trayectoria (nombrados en esta investigación como artistas con mayor trayectoria o mayor antigüedad). La trayectoria se considera a partir de que el artista se dedica profesionalmente a la plástica (por su primera exposición o cuadro vendido).

Gráfica 1. Temas que posicionaron los artistas plásticos



Ahora bien, entre hombres y mujeres también se ubicaron contrastes y similitudes. En el caso de “lo nuevo”,²⁰ se encontró que los hombres mencionaron temas diferentes además de los posicionados durante la entrevista; se contaron 39 menciones contra 19 de las mujeres. En esta categoría de “lo nuevo”, los artistas plásticos hablaron de temas como la edad, tecnología, espiritualidad, valores, política, religión, problemas sociales, el cuerpo y otros más. El número de veces en que hombres y mujeres se refieren a su familia son las mismas, sumando 49 menciones para cada género.

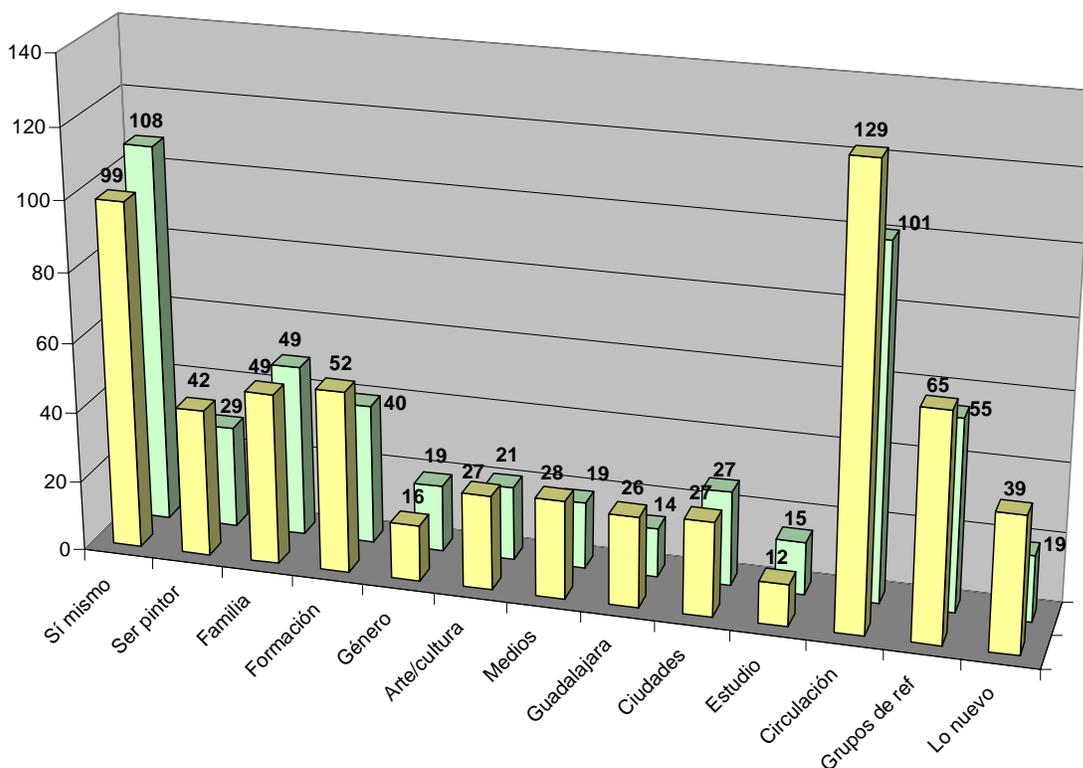
Otro de los puntos donde se detectaron contrastes fue el relacionado con la ciudad donde viven: Guadalajara. Los hombres se refirieron un mayor número de veces a esta ciudad en comparación con las mujeres. Sin embargo, este contraste se explica al observar las menciones de cada entrevistado, pues tan sólo un artista del género masculino hizo referencia diez veces a Guadalajara, aumentando significativamente el total del número de menciones de los hombres

²⁰ Esta mención hace referencia a los temas que los entrevistados posicionaron en el discurso y que no estaban contemplados en la herramienta metodológica.

y dejando atrás el de las mujeres. En los **Anexos 4 y 5** se pueden revisar las tendencias enunciativas en hombres y mujeres tanto de quienes tienen menor como mayor trayectoria.

En la **Gráfica 2** se observan con mayor detalle las similitudes y diferencias del dato cuantitativo, producto de las veces que tanto hombres como mujeres posicionaron ciertos temas. Los números del eje vertical del gráfico hacen referencia a las veces en que hombres y mujeres hicieron mención de aspectos que posteriormente se agruparon en las categorías que se muestran en el eje horizontal. Las barras delanteras representan las respuestas de los hombres mientras que las barras traseras a las mujeres.

Gráfica 2. Temas posicionados en la entrevista (hombres/mujeres)



A pesar de que el conteo por categorías en la sistematización de información marca ciertas pautas que permiten visualizar un mapa general de las prioridades en el discurso de los entrevistados, esta clasificación fue tan sólo un primer acercamiento para ubicar las tendencias temáticas en el discurso y medir, de este modo, las prioridades expresadas en el discurso de los artistas plásticos. La

distribución de áreas temáticas del conteo se utilizó para determinar las categorías finales para el desarrollo de los resultados. En resumen, la planeación y desarrollo del método y del trabajo de campo sentaron la base para definir ciertas líneas de análisis, las cuales se exponen a continuación.

Las líneas de análisis que se presentan sirvieron para ordenar temáticamente el análisis de las representaciones sociales de los artistas plásticos, las cuales se desprendieron de un proceso constante de examen y reordenamiento de la información aportada por los entrevistados. A partir de este proceso, que implicó varias etapas de reelaboración, fue posible reconocer ciertas constantes en el discurso de los artistas.

En el marco de esta investigación, la entrevista contribuyó también a que los sujetos desarrollaran un ejercicio reflexivo con el fin de explorar sus representaciones sociales. Como ya se mencionó a lo largo del texto, el análisis cualitativo dará cuenta de las coincidencias y diferencias identificadas en los grupos contruidos —el de los artistas con menor y mayor trayectoria— que, complementando el análisis cuantitativo, pondrá el énfasis en el plano simbólico de la generación de sentido que ejercen los artistas. En la revisión del dato cuantitativo, las variaciones que se detectaron entre los grupos de sujetos contruidos para la investigación son mínimas. Sin embargo, se ubicaron contrastes y coincidencias, las cuales se exponen en las siguientes líneas de análisis.

El capítulo se divide en cinco partes: a) noción de arte de los artistas plásticos de Guadalajara, b) visión de sí mismo, c) grupos de referencia, d) el campo artístico y e) luchas y dificultades en la práctica de un pintor. En el primer apartado se esboza brevemente la concepción sobre arte que manifestaron los entrevistados; en el segundo y tercer apartado se hace un análisis de las representaciones sociales de los artistas plásticos con relación a su persona y quienes lo rodean; estos apartados se subdividen en tres y cuatro sub apartados respectivamente. El cuarto subtítulo corresponde a un análisis general de las representaciones sociales sobre aspectos relacionados con los componentes del

campo artístico como la formación, creación, circulación, consumo y crítica.²¹ Se cierra el capítulo con un breve análisis sobre luchas y dificultades identificadas por el artista al momento de valorar su práctica.

5.1. Noción de arte de los artistas plásticos de Guadalajara

Durante la entrevista, se cuestionó a los artistas por los referentes sobre arte que tenía, para lo cual se les hizo la siguiente pregunta: *¿Qué es el arte para ti?* Se entiende que esta noción está constituida por una mezcla de experiencias, ideales, conocimientos, expectativas, entre otros procesos, que intervienen para construir su propio sentido sobre el arte. En ese sentido, la noción de arte para los artistas plásticos se inclinó hacia dos tendencias principales: una abstracta y otra concreta. Abstracta por los atributos de espiritualidad y belleza que la mayoría de los entrevistados refirieron al arte; concreta por los atributos prácticos que algunos otros entrevistados le asignaron al arte, como por ejemplo, “el arte es inversión” (Armando, AP40) o “el arte como un algo que sirve” (Ernesto, AP10).²²

Se considera clave para la aproximación al análisis de representaciones sociales conocer de qué manera los artistas plásticos se orientan a partir de esta noción de arte, que puede replicarse en otras referencias a elementos relacionados con su práctica. Por ejemplo, Tania (AP25) concibe el arte como “casi el fundamento de la existencia de muchos seres humanos”. Esta noción del artista puede o no concordar con la generación de sentido que le otorga a otros aspectos relacionados con su práctica, como la comercialización, el vínculo con otros artistas o la producción de su obra.

No necesariamente existe una congruencia entre la descripción de prácticas concretas y el sentido ideal que el artista asigna a dichas prácticas en el discurso. En algunos casos, el discurso se convirtió en un espacio de choque y confluencia de sentidos diferentes; por ejemplo, un artista le asigna al arte características espirituales, mientras que cuando habla de lo que significa ser pintor en la

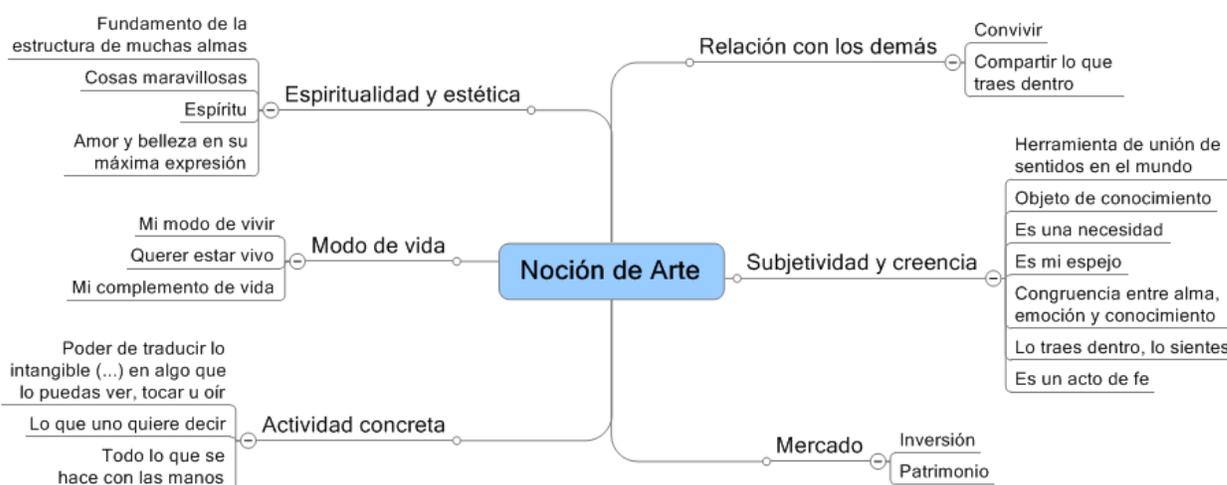
²¹ En el capítulo 3. **Marco teórico** se describen cada uno de los componentes del campo artístico.

²² Posterior al nombre y las siglas AP —que hace referencia a “artista plástico”—, se señala con número los años de trayectoria del entrevistado,

sociedad, le otorga un carácter más práctico. Durante la investigación, se intenta dar un valor interpretativo a esas incongruencias expresadas verbalmente y, de este modo, aproximarse a la forma en que el sujeto representa su experiencia y la manifiesta en su discurso. Sin embargo, se reconoce que el sujeto no necesariamente mantiene en congruencia pensamiento y acción; las incongruencias son evidencias de que el artista construye, desde una postura reflexiva, formas de devolver orden al caos que experimenta en su práctica.

En el **Diagrama 1** se pueden ver las principales nociones que expresaron los artistas plásticos sobre el arte, que para su mejor comprensión se dividieron en las siguientes categorías: espiritualidad y estética; modo de vida; actividad concreta; relación con los demás; subjetividad y creencia; y mercado. Al ser tan diversas e interesantes a la vez, vale la pena consultar en el **Anexo 6 y 7** las nociones de arte que describieron los entrevistados.

Diagrama 1. Nociones de los artistas plásticos en torno al arte



Finalmente, se puede afirmar que la visión del artista plástico sobre el arte se relaciona directamente con su historia, conocimiento, contexto y experiencia acumulada con respecto a su práctica. Ubicar algunas de las visiones de los artistas sobre el arte es de utilidad para entender la relación del sujeto con su práctica. De este modo, el interés puesto en la concepción de arte que

posicionaron los artistas sirve para comprender cómo, dentro de un contexto rodeado de normas, instituciones, relaciones y reglas del mercado, el artista formula una idea de arte que concentra todas estas nociones en una respuesta discursiva.

5.2. Visión de sí mismo en el campo

“Marihuanote”, “bohemio”, “súper atascadote”, “flojo”, “gay”, “excéntrico” o “loquito”, son algunos calificativos que los sujetos de investigación mencionaron durante la entrevista sobre cómo otras personas conciben un artista. De acuerdo a Giménez (2005), “las representaciones sociales también implican la representación de sí mismo y de los grupos de pertenencia que definen la dimensión social de la identidad” (Giménez, 2005:89). De esta forma, el sujeto clasifica, nombra, categoriza, cataloga y ordena las ideas que tiene sobre los demás y de sí mismo mediante múltiples procesos de significación. Esta investigación se centra en uno de ellos: el proceso de representación social, que se pone de manifiesto en los mecanismos de estigmatización y diferenciación social.

En este apartado se analiza al artista plástico con relación a diversas líneas concernientes a su práctica (como la percepción que tienen sobre su profesión). A su vez, se destacan los momentos en que el pintor se coloca como sujeto central en la construcción de enunciados en el discurso o, como se nombra en este apartado, en las menciones sobre sí mismo. Esto incluye recuerdos (recuperación reflexiva que el sujeto hace acerca de su pasado); referencias a otros sujetos o a otros grupos que giren en torno al sujeto entrevistado; su visión acerca del pintor y sobre la noción de artista plástico aplicada a la propia vida; reflexiones sobre otros roles diferentes a los del artista plástico (como agente de cambio, como miembro de una familia, como ser espiritual, entre otras menciones que incorporan un vínculo con su vida personal). En la sistematización de los datos arrojados por las entrevistas, la categoría de sí mismo ocupó el segundo lugar en término de frecuencia, registrándose un total de 207 menciones. Cabe aclarar que este número no revela la complejidad y la riqueza del contenido de las frases e

ideas que compartieron cada uno de los entrevistados durante el trabajo de campo. Por ello, será a través de las siguientes líneas, que se intenta integrar algunas ideas guiadas por el hallazgo de las representaciones sociales que los sujetos destacaron en sus respuestas.

5.2.1. El artista plástico frente al otro

De acuerdo a lo que se exploró a lo largo de esta investigación, ser pintor, desde la mirada del artista, es algo especial, es una actividad o forma de vida que no cualquier persona puede llegar a tener. Los artistas mencionan que, por lo general, su actividad suele causar curiosidad y admiración entre la gente, aunque eso no implica que esta actividad este libre de luchas. Los entrevistados hablaron de la dificultad y riesgos (sociales, familiares, económicos) que representa el ejercicio de su actividad. A pesar de que ninguno de los 20 entrevistados lo menciona en forma literal, hay un acuerdo tácito acerca de que no cualquier persona puede acceder al círculo de las artes y que, como en la carrera de supervivencia de las tortugas que menciona Armando (AP40), sólo pocos llegan a serlo.

Algunos entrevistados expresaron que su profesión es vista por los demás —ya sea familia u otras personas ajenas al ejercicio de su práctica— como una actividad rara o diferente a otras profesiones o trabajos comunes. Como parte de la estrategia metodológica, se realizó entre los entrevistados un ejercicio de reflexión en el que se pedía a los pintores que recordaran la manera en que las personas ajenas al campo artístico se refieren a ellos. Esto aportó información valiosa para ubicar la forma en que los entrevistados procesan sus propias representaciones al recordar la manera en que su práctica es vista por los demás frente a la visión que ellos mismos tienen sobre su práctica. Se percibió que los artistas plásticos reconocen que en la sociedad existen ideas preconcebidas sobre su labor. Como ejemplo de ello, en la pregunta “¿cómo te presentas ante los desconocidos?, ¿qué dices cuando te preguntan a qué te dedicas?”, los artistas plásticos mencionaron sobre la dificultad de describir a lo que se dedican: “no es

tan fácil entenderlo para el público en general, para el común de la sociedad” (Bernardo, AP30).

Dos de las tendencias que dominaron en las respuestas de los sujetos estaban relacionadas con mantenerse al margen de su profesión —u oficio como también nombraban su práctica— o bien enaltecerse por ella cuando se enfrentan a los demás. Ser artista es ser público, es estar permanentemente más expuesto que los abogados, administradores o ingenieros, por ejemplo. Cuando los artistas mencionan que son pintores o pintoras, la gente “se sorprende y quiere curiosear más en tu vida” (Rebeca, AP11), quizá es por eso que los artistas se enfrentan al juego constante de ocultarse y mostrarse ante los demás; ante unas personas prefieren el anonimato y ante otras exhiben abiertamente *quiénes son*.

Los artistas, al estar conscientes de que vivir de la pintura resulta extraño para muchas personas, en ocasiones se resignan y buscan otras salidas para evadir las bromas que se hacen sobre su ocupación (“¿pintas casas?”). Al involucrarse en este juego de *me escondo y me descubro*, los artistas plásticos desarrollan sus propias estrategias para sortear los cuestionamientos de “las personas ignorantes o limitadas” (Ignacio, AP46). Pareciera entonces que al presentarse con otras personas, los artistas entran en un juego de cálculo en el que sopesan a su interlocutor. En este juego hay muchas estrategias de por medio, desde la evasión de una charla con gente “limitada”, hasta el reconocimiento pleno del artista plástico como tal cuando considera competente al interlocutor. Sea para evadir o para mostrarse, el artista hace manifiesto un juego de subjetividades mediante el cual reconoce la capacidad de invertir su capital simbólico, lograr reconocimiento o respeto, o utilizar la indiferencia ante la incompreensión de los demás.

“Siempre suena extraño, es una profesión extraña”, responde Hilario (AP46) al referirse a su propia práctica. Probablemente de esa idea depende que algunos entrevistados hayan encontrado otras maneras de esquivar la reacción de extrañeza que despiertan entre la gente cuando dicen a qué se dedican. El artista entonces prefiere salir del paso ya sea bromeando sobre lo que hace o bien, aparentando tener otra profesión como publicista, arquitecto o diseñador, pues a su modo de ver, ese tipo de respuesta convence y tranquiliza más a su interlocutor.

**Ignacio,
AP46**

Yo soy como mimético, porque si estoy con una persona, ¿cómo decirlo?, ignorante o limitada, me vuelvo ignorante y limitado. Si estoy con una persona muy brillante, yo me vuelvo brillante, es algo que no puedo evitar y no sé cómo corregir o no sé, y me vuelvo un tonto si estoy con un tonto, ja, ja, ja, si. Entonces me cuesta mucho trabajo relacionarme, porque conozco esto y quiero estar siempre con alguien brillante, porque sé de mi mimetismo. Hago el chiste de que soy pintor pero de pincel, porque ya no tengo edad para treparme por las escaleras, ja, ja, ja, ... para pintar casas.

**Armando,
AP40**

Les digo que soy pintor o artista plástico, contesto que soy artista plástico y me dicen “¿y qué es eso?”, “bueno, el que hace pintura, el que hace escultura, el que hace ilustración o cualquier tipo de obra de teatro, la realización de escenografía, de vestuario, es un artista, en mi caso soy pintor, escultor”. Entonces su respuesta es “no, pero ¿cuál es tu trabajo, de qué vives?”, y les digo que de eso y no me lo creen, les digo “soy pintor” y “¿pero aparte de eso, cuál es tu verdadero trabajo?”, y ya no tiene caso darles una explicación, y bueno, “además de pintor soy diseñador”, y ya se quedan conformes, pero la respuesta aquí en Guadalajara para no meterme en problemas les digo que me dedico a la publicidad.

**Cristina,
AP32**

Dependiendo de la información que quiera la persona, porque finalmente si me pregunta qué hago y le digo que pinto y no hay una retroalimentación de algo que pregunte, o qué tipo de pintura, no tiene caso ampliar, prefiero primero conocer al interlocutor y después ya expresarme.

Como se observa en las referencias anteriores, son los artistas plásticos con mayor trayectoria quienes tienen asumida su profesión y quienes manejan con soltura su capital simbólico ante los demás. Tania (AP25), aún contando con amplia trayectoria, prefiere el anonimato cuando no hay necesidad de visibilizar su identidad como artista, pues a “muchacha gente no le interesa mayormente que seas pintora”.

**Tania,
AP25**

[Cuando conozco a alguien] sí me presento como pintora, no es que sea así la carta de presentación más importante para mí, como que es una vocación asumida pero en una reunión cualquiera pues yo puedo pasar inadvertida, mucha gente no le interesa mayormente que seas pintora y si la ocasión da a que tú hables de tu quehacer pues hablas, pero normalmente no hablo en ninguna reunión de mi trabajo, generalmente no hablo de pintura casi nada en ninguna reunión.

Por su parte, los procesos de representación social utilizados por algunos artistas con menor trayectoria reflejan cierta inseguridad o duda al momento de presentarse como pintores o artistas plásticos. Esto fue lo que algunos de ellos respondieron ante la pregunta de cómo se presentan ante los demás:

- Fabián,
AP12** | Pues todavía no lo asumo muy bien, de hecho en pasaporte y demás sí ponía diseñador gráfico, comunicólogo, y cuestiones así, ahorita ya como que ya lo asumí y digo artista plástico, que abarca más que pintor, y de repente me dicen “de casas”, y yo “de casas, no”, a veces la gente sí se confunde y si te preguntan en serio, “¿de casas?”, [les digo] “no, de cuadros”, “¿y se puede vivir de eso?”, es raro, es chistoso asumir el propio rol de uno como artista.
- Rebeca,
AP11** | Yo digo que soy pintora, pero es chistoso porque antes me sucedía que me preguntaban y no me sentía la artista o como la pintora, como que es muy raro decir que eso haces, es tu oficio y es también tu profesión, y cuando generalmente dices que eres pintora la gente muchas veces se sorprende y quieren curiosear en tu vida más, o te tachan que eres súper bohemio, súper atascadote, bien marihuanote, y van goghiano, que te la pasas acá en la pura buena vida, y que no es un oficio como cualquier otro, como una profesión, hay de todo, pero la mayoría de la gente sí ve idealizada la profesión del artista, como estigmatizada, por el fenómeno van goghiano diría yo, ja, ja, ja.
- Juan,
AP11** | Como artes visuales o algo así. A veces sí hay que hacerlo más específico como pintor, y ya te preguntan: “¿cómo qué pintas?”. Pero como título o algo así, podría ser como artista visual.
- Silvia,
AP23** | Me considero una profesional, una persona profesional del arte, no te puedo decir que artista plástico porque eso es muy convencional y artista lo dirá el tiempo, entonces estoy dentro de las artes. “¡Ay! ¿Pero qué, por dónde?” Pues hago escenografía, hago pintura... así me presento.
- Humberto,
AP11** | ¿Cómo me presento?, depende, porque con los amigos “hola, soy fulanito”, pero no les das tanto, ya cuando realmente te presentas con alguien que realmente es como de tu medio, o alguien que te pueda ayudar más o menos, ya te presentas como pintor, así como pintor normal, porque hay gente que dice “es que yo soy artista”, entonces eso como que no está muy bien familiarizado con la gente que no se dedica a esto, porque creen que artista es como los de la televisión, entonces te presentas como pintor dependiendo de las circunstancias.

Este ir y venir entre desenmascararse “con alguien que realmente es como de tu medio” u ocultarse ante quienes “no están muy bien familiarizados” (Humberto, AP11) también se percibió en tres sujetos —mujeres todas ellas—,

quienes manifestaron que en ocasiones prefieren mostrarse como amas de casa y ocultar el secreto de su profesión.

**Leonora,
AP15**

Depende quien me pregunte, es la verdad. Por ejemplo, si tienes que llenar papeles y dice ahí profesión y yo tacho “hogar”, y “ay” dice la gente, ya una vez me pasó con mi hermano, “oye, tanto trabajo que te ha costado, ¿por qué no lo pones [ser pintora]?”, ¿y a quién le importa o al de migración saber quién soy? Entonces, pero sin embargo en general sí les digo que soy pintora.

**Lola,
AP11**

Raras veces digo que soy pintora, ¿no? Siempre me preguntan, cuando tienes que contestar un cuestionario como el pasaporte y que esto y el otro, pues normalmente pongo “al hogar”, nunca me pongo como pintora, ja, ja, ja.

**Sara,
AP30**

Yo no digo nada, ja, ja, ja yo soy una simple ama de casa, mamá de dos hijos, y es más, me encanta ese misterio, yo prefiero que conozcan mi trabajo que a mí, la verdad no me importa, dicen que los artistas somos excéntricos, pero yo soy al revés, a mí sí no me conocen, mejor. A mi obra sí, a mi obra yo quiero que la conozcan, pero yo no, es una cosa difícil de explicarme a mí misma, quizás por problemas emocionales míos o como se le quiera llamar, pero yo no digo “soy pintora”, es más cuando me pregunta la profesión digo “ay Dios, ¿qué será, artista plástica?”, pero no tengo, sí siento que hice una carrera, hice museología, soy maestra de arte, tengo mil títulos, pero hasta que yo sienta eso es muy difícil para mí, no consigo cargar eso y “ay, soy lo máximo, doctorada en no se qué”, no, a mí no.

Las representaciones sociales que operaron en dos de los artistas plásticos sobre la forma en que se enfrentan a otras personas se relacionan con su capital simbólico acumulado, pero también con su determinación de género, como se puede observar en el rol que deben asumir Leonora, Lola y Sara como estrategia para evitar sentirse extrañas ante los demás. Eso sí, una vez que el artista plástico ha reunido “evidencias” ante la sociedad de que posee el suficiente reconocimiento, entonces exhibe abiertamente su práctica ante los demás.

**William,
AP28**

Bueno en realidad yo no me describo por lo que soy ni me presento por lo que hago, simplemente me presento y ya, como un hombre, pero si te dicen qué haces, [digo que] pinto. Y a veces bromeo y digo que soy antropófago, ay, ay, ay, digo cualquier disparate pero a estas alturas casi siempre sucede que luego, luego me ubican y entonces ya, ya no hacen tampoco ellos broma de qué tipo de pintor, ja, ja, ja.

Bernardo,
AP30

Bueno, yo soy una persona más o menos conocida —en cierto medio pues, pero conocida— y que por otra parte pues no voy a ir por la calle y la gente va diciendo que soy un violador o lo que sea ¿no? Pero es un poco la mentalidad ¿no?, de que hay algo, y lo que digo es eso, en que estoy en desacuerdo en eso que lo vean [al artista] como un estereotipo o de pronto... —aunque a mí ya no me pasa tanto pero de joven sí me pasaba—, que les decía: “soy pintor” y [respondían] “¿en qué trabajas o de qué vives?” Ahorita ya no me pasa tanto, eso posiblemente porque ya no estoy tan joven ni, y bueno, hay cierta lógica, y bueno, no dependo de nadie y entonces es obvio que vivo de mi trabajo.

Mireya,
AP37

Normal, pues no se me ocurre explicarles, me presento por mi nombre. Soy pintora, y que como otro oficio adicional, por cuestión económica, también he hecho estudios sobre parapsicología y tarot, entonces ahí la baraja ha sido muy noble conmigo y ha sido mi principal fuente de ingresos.

Además de las diferencias detectadas en la forma como se presentan ante los demás, en otros momentos de manera espontánea los artistas reflexionaron sobre los rasgos distintivos de su profesión frente a otras. Uno de estos aspectos diferenciadores se percibió en la libertad que manifestaron de poder organizar su tiempo; es decir, desde su punto de vista los artistas no tienen que estar sujetos a los horarios impuestos en un “trabajo convencional”. Estos rasgos distintivos que otorga “el ser pintor” frente a otros modos de vida, les permiten contar con privilegios que los demás no tienen, como por ejemplo, conseguir un lugar en el quirófano para ser operado antes que los demás, gozar de *glamour* o bien, figurar entre sus amigos por no tener una profesión “aburrida”.

Romina,
AP11

Mmmn, la última y que se me hizo muy padre fue el doctor que me operó, fue súper chido, o sea, ya ves que con las citas con los doctores si es en el Seguro, te dan 2 ó 3 meses para que regreses, y el doctor cuando me preguntó a qué me dedicaba le dije “soy dibujante y pinto y doy clases en el Refugio y aparte trabajo en el Informador”, y al doctor le encanta todo lo de la pintura, porque dice que en algún momento de su vida quiere dedicarse a eso, y eso fue fabuloso para mí porque en vez de hacer cola me dijo: “¿y cuándo quieres que te opere?”, y yo “¿cómo que cuándo?, cuando usted quiera, cuando tenga tiempo” y me programó en dos semanas, fue en un día en que no le tocaba ir y él fue exclusivamente a operarme, y eso me hizo súper padre. No me había pasado así, o sea, estuvo padre pues.

Fabián,
AP12

Pues se me hacía una carrera como de mucho *glamour*, para muy pocas personas, como que es algo muy atractivo todo lo que rodea al arte, el arte en sí y lo que le rodea son muy atractivos, y un poquito era

esa curiosidad de ver y probar ese mundo, no tanto bohemio y de echar la flojera y eso, más bien la cuestión de los viajes y las expresiones internacionales y todo esto que es como de mucho glamour, fue un poquito esa curiosidad que ya me ha tocado vivirla.

**Bernardo,
AP30**

Bueno iba a esto, tengo amigos que son contadores públicos, abogados y que tenía más de treinta años que nos los veía, prácticamente amigos de la niñez, adolescencia y te voy a decir... yo no me cambiaría por ellos, no cambiaría yo lo que hago por ellos, porque he vivido cantidad de cosas. Yo vengo de clase baja digamos, ¿no?, de clase trabajadora, entonces yo con mi trabajo he tenido un montón de cosas, entonces me siento totalmente gratificado en todos los niveles, y me siento realizado a nivel público, en el compromiso artístico social, y por otro lado también me siento chido de tener dos hijas, que eso es lo privado y este... entonces no me quejo... te digo, no me quejo, me buscan mis amigos aburridos después de treinta años de casados, eh, que se escapan el fin de semana y vienen aquí con la cervecita y digo... y este pensando que en el medio artístico las mujeres son fáciles y que van a llegar a De que quieren que yo los relacione para que tengan sus aventurillas por ahí y te digo y bueno, sobre todo los veo muy aburridos, desesperados, entonces te digo, no, yo estoy muy bien, la verdad.

Dedicarse a la plástica permite a ciertos artistas tener autonomía en el manejo del tiempo y no dar cuenta a nadie de lo que muchos consideran, como Juan (AP11), un privilegio. Ser artista es ser diferente, es rechazar un puesto de oficina o tener un negocio “aburrido”. Sin embargo, esta “carrera atractiva” no está para muchos desligada a la rutina, como menciona Ignacio (AP46): “soy bastante disciplinado porque yo mismo lo he aprendido a ser, nadie me exigió sino yo mismo”. La norma del tiempo es la que encasilla a los artistas a tener una rutina, pero a diferencia de los demás, son ellos mismos quienes la imponen. Este régimen disciplinario que manifestaron tener la mayoría de los entrevistados se contraponen a las ideas de que el artista es “flojo” o “huevo”, según lo que ellos mismos expresaron acerca de los estereotipos sobre el artista. Horarios y rutinas fijas son lo que hacen que el artista de repente tenga que acoplarse al ritmo de “la gente normal” (como atender a los clientes o la casa) y entrar, de este modo, “mecánicamente dentro de la sociedad”, con obligaciones que en ocasiones no dan oportunidad de dedicarle tiempo al lienzo. Para Fabián (AP12), ser artista es un trabajo dinámico diferente a lo que se concibe como un “trabajo convencional”. No por ello deja de reconocer que el éxito del artista va de la mano con la disciplina y la rutina.

**Fabián,
AP12**

No creo que la pintura como pintura sea el fin en sí. Sí sé que mi vida de aquí en adelante va a ser dedicarme al arte, en cualquiera de sus disciplinas, tanto como fotografía, ahorita cerámica, hay infinidad de posibilidades, y como te digo, no pintura, pintura, pero sí como artista plástico, como que la palabra engloba un poquito más en sí, y definitivamente no me veo regresando a un trabajo convencional o de alguna empresa o negocio.

(...)

Tengo un horario totalmente de oficina, yo creo que es una de las claves por lo cual me ha ido bien, es esa disciplina, durante esos 10 años, aquí en este estudio tengo 5 ó 6 años, vengo de lunes a sábado, de 8 de la mañana a 2 de la tarde, y de 4 a 8, tenga o no tenga cosas que hacer, pero generalmente siempre hay algo que hacer, y si no es pintando hay correos que responder, actualizar la página, hablar a clientes, cobrar, siempre hay cosas que hacer, o simplemente ponerme a pensar qué cuadro sigue. Yo creo que es la clave la disciplina y mi día básico es estar aquí a esa hora y no esperar a que la musa llegue, siempre me pongo a hacer cosas, hacer música, que también la hago, y es básicamente estar en el lugar de trabajo y hacer cosas.

**Juan,
AP11**

Sé que tengo privilegios para... en el hecho de poder hacer lo que yo quiero hacer, lo que a mí me gusta hacer, que puedo vivir de mi obra, y de mi trabajo, y si hay compromisos con lo cotidiano que te hacen igual que a todo mundo. A los compromisos sociales, de horarios, a lo mejor, si no contigo, trabajas con galerías que si tienen horarios. Entonces, quieras o no, si entras mecánicamente dentro de la sociedad, como debe de funcionar, por horarios: escuelas a niños, bancos, lugares, entrevistas, citas, todo eso. Entras a compromisos de cualquier otra persona haciendo cualquier otro trabajo, pero sí sé que mucha gente se queja de su trabajo y yo no lo hago: a mí me gusta, y te da oportunidades también de dedicarte más tiempo: a tu casa, a tu familia, si lo puedes hacer, y son cosas que reconozco como privilegios hacia la carrera que yo elegí.

**Tania,
AP25**

Generalmente no tengo días normales pero sí soy una gente de ciertas rutinas. [El trabajo del pintor] es algo terriblemente desgastante para quien no tiene un *dealer* que no tiene un asistente, que no tiene una secretaria, que no tiene un cargador, que no tiene un chofer y es un lujo que tienes que levantarte a las seis de la mañana y a las seis hacer un trabajo como de oficina, por cierto, yo a veces a las seis y media estoy planeando todo lo que tengo que hacer sobre mi cama, escribe y escribe y escribe. Luego trato de sacar todos mis correos y mis pendientes, entonces nunca antes de las once de la mañana yo puedo pintar más que con esos encerrones²³ tremendos. Pero una rutina cotidiana es: revisar lo que tengo que hacer, cobrar a quien me debe,

²³ Tania mencionó durante la entrevista que pasa “de periodos muy maniacos creativos a periodos de cierto descanso”. Es por esto que menciona que en ocasiones prepara ‘encerrones’ para poder pintar en los que “no abro ni la puerta, a lo mejor puedo no salir en tres meses, casi, y no ver a nadie, y no contesto llamadas, me aislo mucho y luego viene un tiempo en que hay que salir.”

mandar correos, si hay una exposición en puerta estar al pendiente, si hay clientes en puerta atenderlos, si hay entrevistas atenderlas, asesorías; hay mucha dispersión. Y, de repente, tú dices, ¿a qué hora me pongo a pintar? Ya se me fue todo el día, ya mejor ni pinto. Si tienes que preparar una conferencia o algo pues también el día se te fue ya en... no pudiste agarrar el lienzo, pues, en todo el día porque traes pendientes por andar en todos estos mil usos, esto sin tomar en cuenta que... el pago del internet, el pago de la luz, ¡ay Dios mío! el agua, ¡ay! el gas, ¡ay! tengo que regar las plantas, ¡híjole! mi ropa tengo que llevarla a la lavandería, es decir, si hay mucha pérdida de tiempo en la gestoría.

Enfrentarse al tiempo y las obligaciones comunes no implica desistir de una práctica que otorga a los artistas distinción y satisfacciones. Aún teniendo que hacer tareas cotidianas y cumplir con compromisos “que cualquier otra persona hace”, los artistas encuentran en su “verdadero” trabajo, un espacio donde hacer lo que les gusta y, además, vivir de ello. Los entrevistados no dejaron de hacer notar el orgullo que les representa el hecho de que la plástica les deje los suficientes recursos para (sobre)vivir. Además, un factor común entre los entrevistados fue que, a pesar de lo desgastante que puede ser lidiar con su práctica (garantizarse ingresos suficientes para seguir creando, la lucha del espacio, cargar con el material pesado), todos coincidieron en el hecho de que su trabajo les dejaba muchas gratificaciones y privilegios.

El artista hablando de sí mismo ofrece vetas de análisis diversas. Ya se habló de cómo se muestra ante los demás y de cómo —de manera explícita o implícita— asume su quehacer como algo diferente a lo realizado por el común de las personas. En el siguiente apartado se hará mención de cómo el artista considera que es visto por los demás, con lo que sacó a relucir ideas que, en ocasiones, él mismo compartía antes de imaginar siquiera que se terminaría dedicándose a la plástica.

5.2.2. Ideas que circulan alrededor del artista plástico

Los artistas plásticos normalmente se enfrentan a una gran diversidad de ideas sobre la imagen creada de ellos en su entorno. De hecho, todos los entrevistados mencionaron contar con ciertos estigmas sobre “los pintores”, incluso desde antes

de tomar la decisión de dedicarse a esta profesión. En algunos casos, esta noción se modificó con el tiempo, mientras que en otras se reforzó. A través del discurso se pudo verificar que los entrevistados están en permanente contacto con una carga de significación que los convierte en personajes imaginados por los demás y hasta por ellos mismos. El contacto se produce desde diferentes direcciones: ideas preconstruidas sobre sí mismo desde los demás (gente común y corriente que no forma parte del campo); manifestaciones en su discurso de ideas sobre los demás; y participación de esta carga de significación al valorar a sus pares dentro del campo.

Estas ideas, que en el fondo corresponde a procesos de representación social, acompañan al artista plástico constantemente, pues ya sea en la familia, con los amigos o los extraños, siempre habrá una noción preestablecida sobre el pintor. Las representaciones sociales se comparten y se alimentan de experiencias cotidianas, de manera que son al mismo tiempo una experiencia colectiva e individual. La idea de “quién es un artista” también participa en esta dinámica de imaginarios que constantemente se producen y reproducen de acuerdo al antecedente y representaciones de cada sujeto. Para algunos sujetos ajenos al campo artístico, la plástica “es como un oficio raro”, para otros el artista “debe de ser tratado de alguna manera especial, o bien con muchos honores o también vituperado” (Tania, AP25). Estos estigmas, reflejan el funcionamiento permanente de las representaciones en el discurso de los entrevistados.

Los artistas plásticos contemporáneos no son los únicos que han estado acompañados por estas estigmatizaciones, sino que históricamente han sido objeto de juicios y prejuicios. “La gente tiene muy mal criterio de los artistas porque a veces creo que nosotros mismos nos gusta hacernos como los malditos o malitos de la sociedad” (Bernardo, AP30), como menciona uno de los artistas sobre los estereotipos que usualmente recaen sobre ellos, aunque admite, a veces reforzados por ellos mismos.

En este bloque de citas se ilustran referencias del artista hablando sobre cómo percibe que es visto por los demás, reforzando de este modo la idea de que el pintor es alguien “especial”, diferente al resto de la sociedad. Este “ser especial” ante el otro en ocasiones trae consigo nociones de rechazo del suegro, los vecinos

o la familia por su condición de “alguien amolado económicamente” (Bernardo, AP30). Ante los comentarios de los demás o la forma en que son vistos, los artistas manifestaron ser percibidos como personas con una condición económica precaria, pero ellos —a pesar de la lucha económica por la que confiesan pasar en ocasiones— manifiestan que la pintura les da lo suficiente para vivir. La idea de que dedicarse al arte implica la posibilidad de morir de hambre y, encima de eso, no poder mantener una familia —porque los artistas son “flojos o desobligados”— se mantuvo presente en la mayor parte de los entrevistados. La falta de comprensión de la gente —a decir de los artistas— provoca una mala imagen de su quehacer e incluso puede ser obstáculo para entablar relaciones de pareja, como fue el caso de Armando.

**Armando,
AP40**

Yo he tenido experiencias con algunas chicas de aquí, (...) y en cuanto me presentaba con los papás, eran muy lindos todos, mientras no se enteraban [que era pintor], porque en los tiempos que estudiaba arquitectura ya estaba yo trabajando en serio con la pintura y empezaba a ganar buen dinero. Yo ya me sentía con la capacidad de tener una familia, de mantener una familia, de darles una buena vida, hasta tener perros, y yo me acercaba con buenas intenciones, no me metía drogas ni nada. Ya las niñas me presentaban con sus papás y la primera pregunta que hacían —porque la niña no les decían por miedo—, y las niñas nomás se encajaban en los sillones en cuanto oían la pregunta del papá o de la mamá: “¿y a qué te dedicas, tú que haces?”, “soy pintor”, “¿tienes una compañía que pinta casas o tú pintas las casas?”, “no señor, soy pintor de cuadros, pinto cuadros”, y “¡ah!”, y hasta ahí se acababa todo, nomás volteaban a ver a la niña y “pues gusto en conocerlo señor, muchas gracias por su visita” y ya la señora se levantaba y me acompañaba a la puerta y “que le vaya muy bien”, y de repente la niña me decía llorando “es que mis papás no entienden de eso”, creen que los pintores son basura, y [le decía] “bueno, yo vengo de una familia educada, no aristócrata, pero me educaron muy bien, y aquí no entienden que es un trabajo muy duro, que yo trabajo duro” y “sí, pero ellos no entienden, les dices que eres pintor y ahí se acabó la cosa, les hubieras dicho que eras ingeniero o arquitecto u otro cosa les hubieras inventado”, y no nos poníamos de acuerdo pero tuve muchos rechazos aquí, a tal grado que ya no tenía novias tapatías, tuve cuatro novias tapatías y con las cuatro me fue como en feria, entonces decidí estar solo.

**Ignacio,
AP46**

Pues [mi familia me decía] que me iba a morir de hambre, que tenía que pensar en algo que verdaderamente dé, y a través de los años se han dado cuenta que no he necesitado de su ayuda, porque vivo de mi trabajo, y ya no opinan en contra ni a favor, y así como que se sientan orgullosos pues no, soy como cualquier otro profesionista, y en mi casa hay doctores e ingenieros, es igual, ninguno es más que el otro, tal vez

si fuera un artista que sale en los periódicos o en la televisión y todo eso, a lo mejor tendrían otra opinión, pero como soy así, que quiero ser anónimo, soy tan anónimo como cualquier ciudadano, que me encanta eso, porque me molesta muchísimo el que te comparen, no me va.

**Bernardo,
AP30**

Bueno lo que yo veo es que la gente tiene muy mal criterio de los artistas porque a veces creo que nosotros mismos nos gusta hacernos como los malditos o malitos de la sociedad ¿verdad?, y hay muchos estereotipos en torno a un artista, que pueden tener razón o no, pero en lo que no hay razón en eso, en que se convierte en una etiqueta ¿no? en un estereotipo que te cuelgan, porque yo digo que, por decirte, un artista es un alguien amolado económicamente ¿no? bueno, pero encima de eso es flojo, hasta gay, bueno no que esté en contra de ellos pero como la gente lo maneja, también bohemio, borracho, drogadicto y tampoco estoy en contra de las drogas ni me espanto, mi alegato es el siguiente: que también hay abogados que son gays, drogadictos, huevones y médicos y párale de contar o sea que en todas las carreras hay de todo lo que es el ser humano y el arte no es la excepción pero lo que es malo es que te lo cuelguen y peor aun que hay artistas que traten de dar... digo tampoco quiere decir que sea uno bien portado y bonito y quedar bien con la sociedad, pero tampoco fomentar eso porque también te afecta en la visión y en el espacio que el artista debe de tener en la sociedad como un profesionista de uno es oficio muy determinado, y de pronto piensan que el trabajo no vale, porque ya tienen todos esos conceptos del artista, que el artista es un cuate que no necesariamente tiene que ser insolvente o muchas cosas ¿no?

La experiencia de rechazo que sufrió Armando en el plano personal, lo lleva a reforzar las ideas preconcebidas que se tienen del artista en su propia familia, pues menciona que “no dejaría jamás que una hija se casara [con un pintor]”, bajo el argumento de protegerla de las visiones que tienen los demás sobre los artistas plásticos.

**Armando,
AP40**

Soy pintor y hay de dos sopas: o te rechazan o te ven como nada. “Eres artistilla, pintorcillo” y yo no dejaría jamás que una hija se casara [con un pintor]. Yo jamás lo permitiría, porque te ven como drogadicto, depravado, vicioso, con homosexualismo —que yo no le veo nada malo y cada quien tiene derecho—, que somos la peor ralea de la sociedad, el último rango de la sociedad.

La familia puede también ser la base para proveer ciertos estigmas preconstruidos sobre los artistas plásticos. Para constatar esto, se preguntó a los entrevistados sobre cuál era la imagen que tenían de los pintores antes de que ellos mismos decidieran dedicarse a la plástica. Algunos entrevistados relataban

la imagen del pintor clásico con boina, paleta y caballete; otros más la del pintor “barbón y desarrapadón” (Leonora, AP15); mientras que en el caso de Lola, continúa asociando la vida del artista (en este caso a través de un escritor) con el ambiente de las “gentes raras”, del “bohemia” y de las personas “dadas a la perdición”, como sus papás se lo relataban.

**Lola,
AP11**

Lo único que me acuerdo que por ejemplo, mi papá cuando yo estaba chica y me encantaba tanto estar pintando y pintando y dibujando y dibujando le decía que yo quería ser pintora o algo así, me decía: no, no, no, es que estas gentes son muy raras, ja, ja, ja o sea son bohemios ¿no? A él le tocó convivir mucho con Juan Rulfo y según ellos Juan Rulfo era una persona —según la familia—, era una persona que estaba dada a la perdición porque decía mi papá: “se la pasan en barecitos nomás tomando y esto y lo otro” ja, ja, ja, entonces no veían lo productivo que era el trabajo que hacían. Entonces sí te metían en mente que la gente bohemia pues, en aquellos tiempos, o al nivel en que yo vivía la verdad no era bien visto ¿no? Pues mis papás decían: ¡ah, este Juan que quién sabe qué, que tantos tragos! Eso es lo que te decía entonces es lo que tú estás percibiendo, lo que yo me imaginaba, que iba a ir a una exposición y que iba a ver puras gentes así y de hecho pues sí, los pintores los ves y dices: ¡ay mira, no se arreglan, no esto, ja, ja, ja, es raro!

A pesar de las percepciones familiares sobre los artistas, Lola continuó haciendo lo que más le gustaba —dibujar y pintar—, por lo cual podía ser descalificada y cargar con los mismos prejuicios que sus padres le hacían ver en el caso de Juan Rulfo. Lola convive con estos prejuicios, no los ha desechado en su vida actual como artista, su representación del artista no está desligada a la que tenía en su pasado y eso se manifiesta en la constatación que hace de estos prejuicios en su vida actual: “pues sí, los pintores los ves y dices: ¡ay mira, no se arreglan, no esto, ja, ja, ja, es raro!” (Lola, AP11). Lo mismo ocurre en el caso de Leonora, que reconoce haber suscrito viejos estigmas sobre el pintor, aunque ahora pueda hablar de ellos como algo ya superado: “según yo, los pintores siempre eran gente muy bohemios —ya después me di cuenta que no, cuando me empecé a involucrar en esto—” (Leonora, AP15). Aún así se siente parte de esa calificación: “ahora sí ya siento que puedo separar mi onda muy bohemia y mi onda de mamá”.

**Leonora,
AP15**

Según yo, los pintores siempre eran gente muy bohemios —ya después me di cuenta que no, cuando me empecé a involucrar en esto—, que no trabajaban mucho, que encontraban su inspiración después de fumarse unos cigarros, y esa era la imagen que yo tenía, y sobre todo no pensaba en mujeres pintoras, pensaba en hombres siempre —o sería que se veían más—, siempre el típico barbón, desarrapadón, que se dormía hasta muy tarde en las mañanas, que a lo mejor no dormía, que fumaba como loco y bebía también, y a lo mejor se tronaba algo para inspirarse.

Ese era el concepto que yo tenía y precisamente por eso —y es como un concepto muy generalizado—, cuando quiero dejar la universidad y le digo a mi papá que quiero ser pintora, entonces me dijo: “¿sabes qué?, no. Ese ambiente no me gusta, y no sé que más”. Pero yo ya estaba grande y a lo mejor, si me hubiera dedicado a eso más sería, desde más chica, me pude haber influenciado en otra onda, pero ahora sí ya siento que puedo separar mi onda muy bohemia y mi onda de mamá, pues finalmente soy mamá también.

El artista plástico se apropia de la idea del pintor bohemio, mas no la de borracho; sí la de libertad, mas no la de flojo. Sea para calificar o descalificar en los diferentes espacios de movilidad dentro y fuera del campo, el artista se enfrenta a estos juicios, incluso desde antes de haber siquiera experimentado la vida como pintor. En el caso de la familia, se hace evidente en el discurso de los entrevistados que durante la etapa de elección de carrera, el núcleo familiar — más marcadamente en algunos miembros— hizo uso de todos estos prejuicios para tratar de incidir en la decisión de sus hijos. Cuando los entrevistados comunicaron a sus familiares la decisión de encaminarse por el arte, recuerdan haber tenido que sortear situaciones conflictivas, en mayor o menor medida, para ellos. En esas situaciones —comentan los entrevistados— la negociación era una forma de calmar los ánimos, como lo hicieron algunos padres de familia de los artistas en el momento de elegir su vocación. Esta negociación consistía en pedirle a los hijos que terminaran primero una carrera y para luego decidir qué más querían hacer, antes no.

**Fabián,
AP12**

Era mi *hobby* [la pintura], mi gusto, desde niño. Estudiar comunicación fue un poquito influenciado por mi papá, que no me dejó entrar a estudiar artes plásticas, me pidió primero una carrera como más sería, y me dijo que una vez terminando esta carrera o alguna otra podría estudiar artes plásticas. Me metí a ciencias de la comunicación porque era lo más cercano, yo aparte tengo otros intereses que son el cine, la publicidad, la fotografía, y bueno comunicación englobaba todo

eso, como que era lo lógico, y una vez terminada la carrera ya no me animé a estudiar artes plásticas, como que ya lo vi innecesario. (...) Es muy raro porque mi papá lo que quería evitar es que me dedicara a esto y ahora yo creo que son los dos padres más orgullosos de que pueda vivir de esto y mantener una familia, que sea ya tanto tiempo y ciertamente con una carrera exitosa hasta el momento, están orgullosos.

Desde la óptica de los pintores, sus padres asocian las artes plásticas con diferentes ideas preconcebidas. Dedicarse al arte arriesga el éxito económico y es menos prestigioso que otras profesiones “más serias” (Fabián, AP12). Además temen que el ambiente artístico lleve a sus hijos a relacionarse con la bohemia y la vida disipada. En ocasiones, los padres asumían que la profesión de sus hijos era una afición temporal o un capricho pasajero, por lo que tenían actitudes condescendientes hacia ellos, como lo expresa Raúl: “siento que tienen cierta consideración hacia uno como ‘no lo molestes, está loco’” (Raúl, AP14).

**Raúl,
AP14**

[Sobre la reacción familiar] Por mucho tiempo fue de... para empezar en mi familia fue de rechazo, pensaban que “ya se la pasará esto”, que eso de ser pintor es como cuando uno es joven y primero quiere una bicicleta y luego la cambias por una patineta, entonces como que pensaron que esto sería pasajero, y bueno a la larga se han tenido que hacer a la idea de que no era algo pasajero, y ha ido cambiando el tipo de relación, al principio de pensar “este está loco”, también empiezan a ver logros, a ver ciertos reconocimientos, entonces ahora ya son más tolerantes conmigo, en general toda mi familia, de hecho hasta ya tengo un hermano pintor, que realmente tuvo que batallar menos que yo, pero él ya no tuvo que enfrentarse a esas negativas de la familia por ser pintor, no te creas aún en el contexto familiar, para mucha gente es como... me imagino que lo ven a uno así como “está en su mundo”, no encuentro la palabra, siento que tienen cierta consideración hacia uno como “no lo molestes, está loco”, bueno, pero me siento bien.

**Ignacio,
AP46**

[En mi familia] se empezaron a dar cuenta que era una obsesión en mí trabajar y decir que iba a ser pintor, y pues se empezaron a alarmar en mi casa, mi papá no pero mi mamá sí, y “no, pues te vas a morir de hambre”, pero era nada más así y “¿por qué dirán?”, sin saber por qué lo estaban diciendo, porque a través de los años he comprobado que difícil es vivir para todo, sea la profesión que sea, ahorita puedes pagar una carrera que te puede salir en 20 mil pesos mensuales durante cinco años y sales y no hay trabajo. (...) Y también una frase que me despedazaba era una frase de mi mamá que me decía “¿y quién te lo va a comprar [el cuadro]?”, y yo no le podía contestar, hasta que un día le dije “¿y por qué chingaos tengo que saber quién me lo va a comprar?”, “¿por qué tengo que saber su nombre y dirección y su cuenta bancaria?”, “yo lo voy a hacer y si un chino lo quiere pues a un chino se lo venderé”, “o si de Marte viajan, “a un marciano se lo venderé”,

“pero yo lo voy a hacer, sin preguntarme ¿quién me lo va a comprar?”, entonces ahí liberé esto de que no tengo que hacer exposiciones que no quiero hacer, y ser más coherente con mi carácter.

Ya sea como pasatiempo, *hobby* o una actividad pasajera, la pintura como profesión se cubre con el peso del estigma, “mi mamá pensaba que era una ocupación mientras me casaba, porque había escogido una escuela que era *wow* para la gente [la Academia de San Carlos]”, reconoció Mireya (AP37) al recordar cómo en su familia no tomaban en serio su idea de dedicarse de lleno a la plástica. Esto sucedía a pesar de que, en la mayoría de los casos, los entrevistados no contaban con familiares pintores, es decir, referentes cercanos que les dieran elementos para opinar sobre los artistas. Sin embargo, la familia de los interesados en dedicarse a la pintura se asustaba o molestaba al saber que sus hijos tomarían ese camino. Así relata Tania (AP25) su experiencia: “yo quise entrar a San Carlos, pero tenía un novio muy pobre de espíritu, me asustó con que ¡cómo los desnudos!, mi mamá también se asustó, en el México de ‘68 era muy fuerte el ambiente de las escuelas de arte y entonces tuve que entrar a una escuela de decoración”. Desde la mirada de los artistas, la familia es la fuente inicial de estigmatización sobre la figura de un artista.

Cristina,
AP32

Ah no, si, definitivamente te puedo decir que cuando yo hablo y digo que quiero entrar a estudiar a artes plásticas, se pone el grito en el cielo en mi familia, en ese tiempo era como ponerte una etiqueta de vicios y perdición entrar a la escuela de artes plásticas, en mi familia, no sé si en el resto de la sociedad, pero finalmente sí fue algo como dramático.

Rebeca,
AP11

A mí me costó un poco de trabajo dedicarme a la pintura, porque en mi casa no hay artistas, se dedicaban a otra cosa totalmente, por el lado de mi madre, de mi papá, por el lado de mi abuelo agricultores y tenía un rancho allá mi papá, también agrónomo, ingeniero zootecnista, otras cosas, más del norte realmente, y yo siempre estuve muy clavada y empecé investigando. Estudié administración de empresas porque mi papá era muy estricto y “eso no”, mi mamá ya falleció y mi papá era un poco el que se oponía —y de hecho los dos— a que me dedicara a las artes, especialmente a la pintura, como que les parecía que no iba a vivir de esto, que era más un hobby, pero chistoso, porque como era mujer era un plus además, era como: “sabe hacer pasteles, sabe bordar y además pinta”, ja, ja, entonces era bueno que lo tuviera pero no tanto, “no te pases de la raya, está bien que lo tengas pero lo importante es que estudies una carrera que te deje lana”.

Los estigmas familiares no son una cuestión menor cuando se trata de que un hijo quiera ser pintor y, además de todo, que sea mujer. Entre los papás de algunas mujeres entrevistadas no sólo figuró la idea de una ocupación pasajera y prematrimonial, sino que además era bien visto que la hija tuviera como don especial y decorativo la habilidad de pintar. La mujer figura como un sujeto vulnerable en el núcleo de las relaciones familiares; a la mujer se le debe proteger y aislar de ambientes inadecuados. Por ello los padres de familia ponen especial cuidado de que las hijas opten por algo que les garantice la subsistencia económica: formar una familia o ser profesionistas.

**Sara,
AP30**

Cuando le dije a mi padre que iba a estudiar artes plásticas me dijo “no, tú por lo menos has arquitectura”, que porque como mujer no sé qué, y arquitectura y números y no sé qué, tiene que ver artes plásticas pero... yo me fui a la universidad y por supuesto que no estudié nada y no entré, pero por lo menos cumplí su gusto, luego me fui a hacer artes plásticas, porque era lo que yo realmente quería en ese momento, yo sabía que hay matemáticas, hay lógica, y todo eso, pero más *feeling*, más sentimiento y todo eso, y fue donde me dio más apertura, y entré a la universidad y dije: “Dios de mi vida”, yo era feliz, iba a la universidad feliz y me quedaba ahí horas estudiando, porque la universidad es muy buena ahí en Sao Paulo como es aquí y mi referencia ahí era muy interesante. (...) Mi padre nunca fue mucho a favor, pero al fin y al cabo vivía feliz y yo le decía “papá, yo no voy a ser sólo pintora”, y cuando entré el gobierno, que fui al museo, se puso muy contento, como que él entendió que no era sólo estar ahí pinte y pinte, o que iba a estar en una plaza pinte y pinte, que aquí podía ir para otros lados, que podía dar clases, montar museología, lo que él quería era ver cómo yo me iba a defender como mujer sola si yo no me casaba, porque mi papá siempre fue una persona que me cuidaba como mujer y tenía miedo que el día que se fuera —él ya se fue—, como iba a quedarme yo, porque una profesión como médico era garantía, pero un artista en su cabeza no era esto, pero ya todo pasa y fue todo muy normal, no hubo problemas.

**Leonora,
AP15**

Entonces me salí de la carrera y fue cuando de plano le dije a mi papá: “ya la voy a dejar”, y “no, no, no”, para él era lo máximo que termináramos la universidad todos, y yo ese día con él me comprometí “¿sabes qué?, me salgo, pero no por floja, me salgo porque quiero ser pintora profesional”, entonces dejé la Universidad y me dediqué a meterme a talleres de artes plásticas en el Cabañas y con maestros y así, buscándole por todos lados, y así empecé.

Un dato muy interesante es que aparentemente la figura del padre cumplió un papel decisivo dentro de la familia al momento de elegir entre dedicarse o no al arte. A esta situación hicieron referencia ocho de los veinte entrevistados, siete de ellos mujeres. Los padres argumentaban que la pintura no era una actividad conveniente porque promovía la bohemia y un ambiente inapropiado, además de que no la veían como una carrera seria y rentable. El anhelo del padre por ver a su hijo realizado en una carrera universitaria se veía frustrado por su vocación artística. Una de las entrevistadas, cuyo padre fue pintor, tuvo que sortear los mismos prejuicios cuando manifestó que elegiría la plástica como profesión. En este caso, el papá le sugirió: “¿sabes qué?, mejor métete a publicidad, porque de publicidad puedes sacar más lana” (Romina, AP11).

**Romina,
AP11**

mi papá nos dio libertad de elección en la carrera fue una... en sí yo no pude estudiar pintura, porque me tuve que hacer cargo de la casa, o sea mi papá ya estaba grande y sufrió un infarto y me dijo “¿sabes qué?, mejor métete a publicidad, porque de publicidad puedes sacar más lana y si me pasa algo tú vas a sacar a la familia adelante”, entonces hice los cambios y en lugar de entrar a pintura entré a publicidad, eso fue medio traumático, pero ahorita se lo agradezco, ja, ja, si, y el sueño de estudiar pintura pues no lo pude hacer, pero sin embargo si me estoy dedicando a eso, creo que fue un buen consejo porque sí se batalla mucho con la cuestión de la lana en la pintura, porque es muy relativo, puedes vender o puedes no vender, puedes pasar 2 ó 3 meses sin nada de ventas y ¿qué comes no?, entonces si fue buena la decisión.

La figura de pintor circula dentro y fuera del campo artístico: entre los familiares de los artistas, sus amigos, personas ajenas al arte e incluso entre ellos mismos. Como ya se ha mencionado, el artista convive cotidianamente con estos prejuicios y aprende a sortear los comentarios y reacciones que recaen sobre ellos, como por ejemplo “que te ven como un bicho raro” o “como un sujeto extravagante” (Tania, AP25). La posición del artista frente a los reconocimientos y descalificaciones de la gente provoca que el artista se incluya o excluya de estas calificaciones. Por ejemplo, Ignacio se coloca dentro de la idea del artista “respetable” y “admirable”, haciendo uso del *nosotros* en su discurso y dejando el *ellos* para los “desobligados” y “flojos”. De la misma manera, Silvia se opone al imaginario común del pintor “hippie apestoso”, colocándose fuera de esta idea

generalizada y asumiendo su capacidad para “expresar la esencia de la vida” o bien, asumir una posición política determinada. Cuando se trata de ser reconocido, el artista expresa conformidad con el prejuicio: “es muy padre todo lo que rodea al artista y sobre todo cómo la gente nos percibe” (Fabián, AP12).

**Ignacio,
AP46**

Bueno, yo creo que hay muchas opiniones, unos pensarán que son unos desobligados, flojos, para algunos hasta drogadictos y alcohólicos, según su información, y para otros seremos muy respetables, admirables, por tener la capacidad de hacer algo que no sirve para nada.

**Silvia,
AP23**

Fíjate que siempre me cagaba, perdóname, qué palabra tan espantosa, porque nunca me ha gustado el rollo de que el artista es el hippie apestoso que se pone hasta las chanclas, que le va mal en la vida, que se las truena, que tiene todas las viejas del mundo, o sea, que no tiene una vida estable o sea, ni madres, nunca me gustó esa imagen, estereotipo del artista, que efectivamente es un mundo de emociones, te la vives cuestionando emociones encontradas y demás cuando quieres crecer dentro de la plástica porque te preocupa hasta por qué cada vez hay más gente pidiendo en las calles. No puedes ser apolítico, es una gran mentira eso de que los artistas pueden ser apolíticos, no puedes ser apolítico, o sea, tu influencia social es importantísima, independientemente de que seas abstracto, tienes no un mensaje, porque no somos comunicólogos, no podemos ser comunicólogos, pero sí expresar la esencia de la vida, del día al día.

**Fabián,
AP12**

Pues sí, me ha tocado participar en varias exposiciones internacionales y es muy padre todo lo que rodea al artista y sobre todo cómo la gente nos percibe. Te perciben como una persona especial que es, digamos, digna de ser tratada diferente, y siempre que saben que eres artista y reconocido pues siempre como que se presta más atención y es padre, es bonito, no es el fin último obviamente, ahorita que ya me tocó es muy leve, pero sé que no es mi objetivo al estar dentro de la pintura, sé cómo es, más bien mi objetivo aunque suene muy trillado es trascender, el dejar un legado.

Con base en estos ejemplos se puede concluir que, ya sean atributos negativos o positivos —estigmas o emblemas—, el artista convive con estos procesos de diferenciación social sobre su profesión, los incorpora en su vida cotidiana y los reproduce o modifica en el marco de sus relaciones, anclándolos en prácticas concretas.

5.2.3. *La visión del artista plástico sobre sus colegas*

¿Cómo percibe un artista plástico a otro?, ¿el artista crea y recrea estigmas sobre sus pares? Los entrevistados ofrecieron ejemplos muy interesantes acerca de los principios de clasificación que un artista otorga a sus colegas. Sin hacer señalamientos específicos sobre algún grupo o nombre, los artistas emitieron ciertos calificativos sobre el pintor. Como si estuviera frente a un espejo en el que observa la imagen de alguien más, el artista suele examinar las debilidades de sus pares, mas no siempre las asume como propias. La proyección que muestra el pintor a través del otro, se manifiesta como una forma de protegerse de la posible concepción de ser un artista “amargado e infeliz; ególatra y soberbio” (Armando, AP40). La integridad de los entrevistados se salvaguarda mediante la creación de diferencias hacia los demás: “hay gente que con poquito ya se siente muchísimo” dice Humberto (AP11) para apartarse de pertenecer a ese tipo de pintores. El apartarse en el caso de Romina (AP11) se traduce en una interpretación polarizada del gremio: hay artistas humildes y otros que se sienten dioses. Romina no se involucra en ninguna calificación sobre el artista, de este modo se mantiene al margen de pertenecer a alguno de estos segmentos.

**Romina,
AP11**

[Ser pintor] es complicado porque expones el trabajo y te expones tú, entonces puede haber críticas favorables o desfavorables, y somos muchos los pintores, hay unos que se sienten como dioses, y hay otros muy sencillos.

**Armando,
AP40**

No es crítica, pero lo primero que un artista requiere —no para ser gran artista sino para creerse que es gran artista— es ese gran ego que tienen, la soberbia. Y se concentran en desarrollarse como artistas y le meten todas las ganas para ser artistas, y para hacer su obra y su promoción, pero luego les gana la soberbia y por eso hay tantos artistas tan amargados: porque no les llega el éxito que ellos quisieran. Ya me tocó conocer muchos artistas, muchos famosos, con ego, pero totalmente amargados e infelices, con una soledad terrible. Yo no quiero llegar a ser eso, yo no quiero ser eso: no quiero ser un artista amargado, un ser humano amargado, por el simple hecho de negarme a entregarme, a darme a las personas que creen en mí, que han confiado en mí, que han invertido en mí y que confían en mí como amigo; que me quieren como persona, no como el pintor que soy.

**Humberto,
AP11**

Pues hay de todo, habemos muy mamones, así de plano, y hay otra gente que es muy tranquila, muy buena onda, depende mucho de la personalidad, de que tanto tenga o sepa esa persona, porque entre más sepas tienes que ser más humilde. Yo conozco gente muy buena, talentosa, que conoce mucho, y es muy humilde, pero hay gente que con poquito ya se siente muchísimo, sobre todo los jóvenes.

Cuando los artistas plásticos le asignan atributos a otro artista, este último, según le acomode o convenga, puede sentirse aludido o bien tomar distancia. Esto se percibió en la forma en que los entrevistados incorporaron en el discurso el uso de los pronombres, por ejemplo, “habemos muy mamones” y al mismo tiempo “hay gente que con poquito ya se siente muchísimo, sobre todo los jóvenes” (Humberto, AP11). Este artista —a sus 28 años— deja ver que algunos de sus pares conviven con la idea de que el artista es diferente a los demás y por tanto merecen un trato especial, producto quizá, de la fama y soberbia. Para Armando (AP40), la amargura y soledad es consecuencia de la falta de éxito y utiliza la experiencia de colegas que han caído en la infelicidad y la soberbia para expresar lo que él no quiere ser. De forma muy interesante, Armando se desenmarca de su “ser pintor” para hacer referencia a su “ser humano”: “que me quieren como persona, no como el pintor que soy” (Armando, AP40).

La reproducción de los estigmas se abordará desde una perspectiva complementaria en el apartado **5.3. Grupos de referencia**, en que se menciona al artista hablando de sus pares, ya no de artistas anónimos, sino de integrantes de una comunidad artística a quien identifica como colegas en ocasiones, y en otras como amigos.

5.3. Grupos de referencia: el artista y sus relaciones

En su vida cotidiana, el artista plástico se relaciona con actores internos y externos al contexto artístico. Ya sea a través de alianzas, pugnas o actitudes de indiferencia, el artista se relaciona constantemente con distintos agentes pertenecientes al campo artístico: galeros, museógrafos, clientes, coleccionistas, otros artistas. A pesar de que los entrevistados manifiestan no ejercer una profesión común (como quienes trabajan en oficina o tienen un negocio), el artista

también genera sus propios círculos de interacción, cuyos integrantes se rigen por ciertas normas que condicionan y dirigen su práctica. Fuera del campo, el artista juega otros roles en la sociedad: el de padre de familia, hijo, esposo o amigo. Independientemente de su posición en la sociedad o dentro del campo, el artista plástico establece sus propios grupos de referencia.

En este apartado se retoman extractos del discurso en que el sujeto describe y reflexiona sobre su posición ante diferentes grupos que forman parte de su entorno. En este caso se tomaron en cuenta las menciones que el sujeto hizo de grupos concretos o bien de sujetos que se insertan dentro de grupos identificables, es decir, grupos de personas organizadas o no, con las que el sujeto manifiesta tener alguna relación. Como parte de estos grupos de referencia se dará cuenta de las relaciones que establece el artista en el campo desde dos planos. El primero en el que se sitúa al artista plástico como parte de un gremio donde se reconocen diferencias entre los demás miembros (entre generaciones, entre hombres y mujeres, entre distintas posiciones de clases). Desde el otro, a partir de la relación que establece el artista con grupos ajenos a la producción artística como familiares y amigos. Los grupos de referencia con los que el artista se relaciona mayormente, de acuerdo al discurso de los sujetos de estudio, fueron los amigos, colegas y otros agentes del campo como galeros o el público. La familia también fue un referente constante. En el apartado **5.1.2. Ideas que circulan alrededor del artista plástico** se incluyen algunas nociones relacionadas con los estigmas que fluyen alrededor de la familia y el artista.

Independientemente de los planos en que se sitúa al sujeto desde la relación con su práctica y sus demás ámbitos, el artista plástico está inserto en una comunidad. De acuerdo a Hannerz (1998), la comunidad corresponde a la idea imaginada de un grupo que comparte ciertas características. Este rasgo dentro del gremio artístico no implica que los artistas compartan un espacio común, se apeguen a una serie de normas rígidas, o incluso que sus integrantes estén plenamente conscientes de que pertenecen a una comunidad. La comunidad artística está compuesta por un espacio abstracto en que se intercambian relaciones y luchas por el poder simbólico, y por un espacio físico, delimitado por sus prácticas y objetivado en la forma de un taller, estudio, sala de exhibición,

museo, entre otros. Las características que comparten los miembros de la comunidad artística son, por ejemplo, la lucha por el reconocimiento de los demás integrantes de la comunidad, el gusto y modo de subsistencia por y a través del arte.

Aunque en el espacio abstracto no los une necesariamente una ideología común, sí comparten ciertos rasgos de pensamiento —representaciones sociales— que los ligan en el plano simbólico. En el espacio concreto del artista, en especial del que trabaja individualmente, la privacidad se suele imponer sobre la convivencia. Sin embargo, es desde el taller, la galería o el museo, donde también se sientan las bases para la construcción de representaciones sociales; en ambos casos, el artista se mueve entre uno y otro plano de interacción con quienes lo rodean. Por referirse un caso hipotético: piénsese en el anhelo de un artista de colocar su obra en el mejor museo de su país o de su ciudad; ese es un reto personal que sólo cobra forma y sentido por intermediación de la comunidad artística que, a través de la historia, ha construido el prestigio de ese espacio. En este caso, el capital simbólico adquirido grupalmente reditúa también individualmente.

Los miembros de la comunidad artística, así se conozcan o no entre ellos, comparten valores y reglas fijadas por su misma práctica. La comunidad se caracteriza por el establecimiento de vínculos que se producen en la subjetividad, es decir, sujetos que, unidos por una práctica en común, establecen lazos de diversa índole. Además de los sujetos que la integran, en la comunidad artística confluyen otros elementos que le otorgan un carácter de campo artístico. Es en este campo donde se establecen relaciones entre sujetos, además de otro tipo de mediaciones como el flujo de capital, normas, discursos, rituales e imaginarios presentes en todo momento a través de las prácticas. Sin embargo, no podría entenderse el campo sin la interacción entre los miembros de la comunidad, ni a la comunidad sin los elementos que conforman y rigen el campo artístico. A continuación se analizará cómo los entrevistados se refieren a sus colegas, colocándose en ocasiones ellos mismos como integrantes de un mismo gremio y en otras segregándose del mismo. “Egoístas”, “desunidos” o “celosos”, son algunos de los términos con que los pintores nombran a sus colegas. Por otro

lado, es por medio de los demás pintores que el artista refuerza su carrera artística, pues, como algunos lo mencionan, es a través de sus colegas que el artista obtiene críticas y apoyo en el ámbito profesional.

Como parte de grupos de referencia se presentarán algunas representaciones sociales que el artista objetiva en el discurso sobre su relación con colegas, amigos que al tiempo son colegas y con otros agentes del campo artístico.

5.3.1. La socialidad del artista plástico con sus colegas

A diferencia de lo expuesto anteriormente en **5.1.3 La visión del artista plástico sobre sus colegas**, este apartado se centrará en el análisis de la relación que genera un artista plástico con sus colegas: unión, celos, apoyo, entre otros adjetivos que pudieran describir esta relación.

Entre los entrevistados se manifestó la idea de pertenencia a un grupo definido por el tipo de actividad que realizan como profesión: el de los artistas plásticos o pintores. Si bien no apareció explícitamente en la mayoría de los casos, se logra rescatar a partir de su discurso que se sienten identificados entre sí por ciertas características. Sin embargo, la pertenencia a una agrupación concreta de artistas no necesariamente se hizo evidente. Hubo casos en que admitían no tener relación con otros artistas pero a la vez lograban identificar a los demás artistas plásticos de la ciudad. Aún en los casos que abiertamente negaban un vínculo con otros artistas, se reconoció que entre los artistas plásticos de Guadalajara se guarda alguna correlación, aunque no siempre se manifieste a través de agrupaciones definidas, como sucede con los colectivos o con la integración de equipos de trabajo para proyectos en común. Aunque trabajen individualmente, los artistas consideran ser parte de un gremio con características o personalidad en común, como lo manifestó Cristina cuando se incluye en un “somos” en lugar de un “son”: “(los pintores) somos muy...” (Cristina, AP32).

Los artistas plásticos se identifican y comparan constantemente entre sí. Por un lado, pueden reafirmar su pertenencia a un grupo social que los identifica diciendo “somos muy individualistas”, pero también pueden afirmar que “se

ayudan muy poco mutuamente” (Constanza, AP11). Es decir, en ocasiones se colocan dentro de un grupo con características comunes y en otras se mantienen al margen del los mismos. En reiteradas ocasiones, los artistas hablan de sus colegas como si se desenmarcaran de su propia condición: “comúnmente el artista es muy poco comunicativo, se ayudan muy poco mutuamente” (Constanza, AP11).

El artista recurre a comentarios, descripciones, críticas y explicaciones sobre cómo es la relación que establece con sus pares. A pesar de que no se encontró un factor que situara una característica en común en el tipo de vínculo que genera un artista con otro, sí aparecieron elementos que hacen relucir cierto desdibujamiento de sentido de grupalidad y apoyo.

**Cristina,
AP32**

Es una relación difícil, si hay camaradería, si te apoyas para tal o cual proyecto porque necesitas finalmente hablar el mismo lenguaje, pero también hay mucho celo.

El celo al que se refiere Cristina estuvo presente en más de una mención por parte de los artistas plásticos. Y es que, al parecer, las características en común entre ellos pueden provocar desde la unión hasta la ruptura de relaciones. Pareciera que la fórmula es que “si eres parecido a mí, nos entendemos”, pero si un artista destaca más, entonces afloran los celos y por consiguiente, el rechazo: “El problema es que ahí sí entra una comparativa de quién vendió más”, menciona Constanza (AP11) al referirse a la relación con sus colegas.

**Constanza,
AP11**

Mmm, pues somos muy individualistas, yo he conocido (artistas), pero muchos desaparecieron, a otros les perdí la pista. Comúnmente el artista es muy poco comunicativo, se ayudan muy poco mutuamente, son bien egoístas. Lo digo que son porque yo no soy. Yo puedo llegar y felicitar un artista y pedirle cambalache porque no puedo comprar su obra ¿no? y ayudarlo en lo que yo pueda. Me gusta mucho reconocer la obra cuando es buena y sí, si me preguntan ¿te gustan? entonces sí les digo sinceramente la verdad, la verdad, no me gusta. Pero sí, desgraciadamente los artistas resultan ser muy egoístas con muy poca comunicación, el problema es que ahí sí entra una comparativa de quién vendió más, quién está subiendo de precio y quién se está levantando más rápido y desgraciadamente no lo deberíamos de ver así. Al revés, deberíamos felicitar a las personas que tienen el mismo tiempo que nosotros pintando y están más arriba que nosotros o los que están más abajo que nosotros, o sea, esto es como cualquier carrera.

Usualmente los grupos conformados libremente y sin reglamentos estrictos ni escritos se construyen de acuerdo a las necesidades, afectos, personalidad y proyectos en común de sus integrantes. En las relaciones que los artistas guardan con grupos de colegas, la construcción de la identidad del sujeto oscila permanentemente entre aislarse e integrarse al grupo, pues en esta tensión, el sujeto negocia constantemente entre ser igual y diferente a sus colegas. Como se mencionó en **3. Marco Teórico**, Martín Barbero (1990) destaca que para abordar desde la comunicación la complejidad de la interacción social hay que enfocarse en el aspecto que él llama socialidad y que hace referencia a esta negociación que se establece con los demás para definir una base común desde la cual relacionarse y entenderse.

Esta lucha por distinguirse de los demás y a la vez no segregarse se presentó marcadamente entre los artistas plásticos, como en el caso de Ernesto, quien acepta que “hay piques” entre los artistas, pero subraya que él lleva buena relación con todos. Se percibió entre los entrevistados el deseo de ser parte de un grupo pero conservando su sello distintivo y al mismo tiempo, tener semejanzas para no quedarse al margen de la pertenencia al mismo. En alusión a esta pertenencia, Ernesto (AP10) dice tener “buenas relaciones con todos”, aún habiendo “muchas guerras entre unos”.

Ernesto,
AP10

Sí hay grupos. Yo me he dado cuenta como que sí hay muchas guerras entre unos. Yo tengo la fortuna que me llevo muy bien con la mayoría de todos. Pero luego alguien llega y me dice “¿a poco es tu cuate?”. Yo siempre tengo buenas relaciones con todos, pero sí hay piques, hay muchas y luego se pierden amistades.

Lola,
AP11

Pues dicen, a mí me platicaban mucho que los pintores aquí en Guadalajara son por grupitos, nunca hay una unión de los pintores. Pero yo digo que a la mejor cuando yo empecé a oír todas esas cosas y que empezaba a fijarme en todo eso de la vida de los pintores y todo eso, a lo mejor era más así, pero yo pienso que ahora está todo más unido ¿no? como que sí hay grupos que ya se juntan y comparten, siento que sí empieza a haber algo de unión entre el grupo de pintores puesto que antes no, parece ser como que no.

En ocasiones, el uso particular de los recursos que le provee al grupo en términos de capital económico, simbólico o hasta de diferencias en edad, produce divisiones al interior de la misma.

El artista plástico se coloca a sí mismo en diferentes posiciones dentro del campo según diferentes variables, como pueden ser intereses profesionales, deseo de aceptación en un grupo o búsqueda de reconocimiento entre los demás. De este modo, el artista fija fronteras imaginarias que lo sitúan dentro o fuera de ciertos círculos, perteneciendo a grupos transitorios o permanentes; idealizados o concretos. Como si de una sociedad se tratara, los grupos artísticos fijan sus propias reglas de pertenencia al gremio.

**Fabián,
AP12**

[El medio] es totalmente sectario, de grupos, hay dos grupos que son súper cerrados, pero a mí como afortunadamente no me interesa estar en ninguno, no tengo la bronca, pero para tratar de acceder a uno está muy difícil, entonces se me hace una cosa muy mala onda, como un canibalismo. “Si no eres parte de mi grupo no expones en ciertos lugares, o hablo mal de ti”, “si estás conmigo hablo bien y si no, hablo mal de ti”, es de mucha flojera, pero yo ni participo, ni los oigo, ni me interesan.

Las reglas invisibles que permean a los grupos —no necesariamente constituidos como núcleos fijos, sino dinámicos por lo general—, provocan que un artista exprese que es muy difícil acceder a un grupo. Aparentemente, no se trata de cubrir ciertos requisitos para pertenecer (como la trayectoria, la edad o el género artístico), sino que el ser aceptado o no, trasciende estas fronteras. Quizá una clave para comprender esta dicotomía entre el estar (o querer estar) fuera o dentro de un grupo (sin hablar específicamente de colectivos conformados), está en el *habitus*. A través de este concepto, se rebasa la división entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, “entre la posición objetiva que los sujetos ocupan dentro de la estructura social y la interiorización o incorporación de ese mundo objetivo por parte de los sujetos” (Rizo, 2006). La dinámica de las relaciones sociales se rige por posicionamientos dentro del campo, “si no eres parte de mi grupo no expones en ciertos lugares, o hablo mal de ti” (Fabián, AP12). Si se entendiera esta afirmación tan sólo a través de la objetivación se explicaría que las estructuras sociales son las que dominan las relaciones. Sin embargo, en el *habitus* también

intervienen las estructuras interiorizadas, los esquemas de percepción y valoración que son operados reflexivamente por el sujeto.

Estos esquemas de valoración y de pensamiento se dejan ver en la afirmación de Humberto, quien reconoce que entre los pintores los grupos suelen catalogarse de acuerdo a ciertas características que los distinguen.

Humberto,
AP11

Ahorita hay mucha división. Lo que pasa es que hay muchos pintores, muchos pseudo pintores realmente. Y sí hay muchas divisiones y están catalogados sobre todo ahorita por grupos: que el grupo de fulanita, el de casa, tal grupo. Entonces hay muchos grupos que sí los identificas; sí identifico que nos dicen “la mafia” a los jóvenes que estamos, pero hay otros y luego hay otros. Sí identificas bolitas y sí están separados. La mafia de los jóvenes que estamos un poquito más arriba de los que vienen.

El campo artístico es más que un conjunto de individuos con características en común que cuentan con un determinado posicionamiento social. Dentro y fuera del campo se establecen vínculos de diversa naturaleza con otros sujetos o grupos que, ayudados por el flujo de capitales, contribuyen a su vez a posicionar a otros artistas. Ciertos artistas como Fabián o William, que dicen no interesarse en pertenecer a algún grupo, cuentan con alguna experiencia que les hace afirmar que los grupos de artistas son cerrados y que exista canibalismo y grilla. Para Mireya, es el egoísmo que caracteriza a los demás artistas lo que la aleja de convivir con ellos: “no te enriquece mucho el juntarte con ellos, porque cada quien ve lo suyo” (Mireya, AP37).

William,
AP28

Siempre se habla de ciertos grupos y a veces de grilla y a mí dos o tres veces me han invitado que si a pertenecer a tal asociación o agrupación de pronto que se arman jóvenes artistas y eso y francamente quizás lo hubiera hecho en un principio, ahora ya no me interesa. Y no me interesa porque digo, ya bastante tengo con mis líos internos para también cargarlos con los de otros, entonces no.

Mireya,
AP37

Mira, en un tiempo conviví mucho con artistas aproximadamente de mi año, pero ¿sabes qué?, siento que cada uno —o me puedo incluir entre ellos—, tenemos como una definición: a cada quien lo único que le importa es lo suyo y tienen poca apertura para apreciar la obra del otro. Entonces ya llegó un momento en que me harté (...). Y al dejar de ir a visitar inauguraciones, me he retirado bastante de mis colegas por falta de asistencia de mi parte, pero no te enriquece mucho el juntarte con

| ellos, porque cada quien ve lo suyo.

Como se ha expuesto, los sujetos son capaces de catalogar el tipo de agrupaciones que forman los artistas: celos, egoísmo, grilla, guerras, individualismo. Este modo de nombrar lo que perciben en los demás, alejándose de la posición que guardan frente a sus propias relaciones con los otros, tiene que ver con las propias recreaciones y reconstrucciones mediadas por la experiencia de cada sujeto. Nombrar lo que acontece a nuestro alrededor es una forma de encontrar explicaciones objetivas a reacciones subjetivas.

5.3.2. Representaciones sociales entre generaciones

El posicionamiento dentro del campo como aspecto condicionante de la formación de relaciones entre artistas no sólo tiene que ver con los cuadros que venden, el número de exposiciones o los lugares de exhibición de los demás artistas. También la edad —o la generación a la que pertenecen— es un factor determinante de la relación entre colegas. La percepción que tienen los artistas jóvenes hacia los mayores o viceversa, depende de la representación social que se tiene de la idea de similitud o diferencia en las edades como determinante, en cierto modo, de las relaciones con colegas.

Según se constató a través de las entrevistas, muchas veces la similitud en la edad cronológica entre los artistas no es necesariamente motivo de entablar relaciones. El posicionamiento del sujeto dentro del campo, relacionado con su capital simbólico, en ocasiones es más determinante para la concreción, o no, de vínculos laborales o afectivos. Cuando el artista menciona que algún colega pertenece a otra generación, hace mayor referencia a su trayectoria o reconocimiento que a la edad misma. “Vacas sagradas y becerros” o “candeleros” son los adjetivos que Cristina utiliza para nombrar la diferencia de generaciones de artistas en el plano del posicionamiento. “Arriba y abajo” es como Bernardo mide a sus colegas como una forma de evaluar dónde se colocan unos y otros. Esto se presenta de igual forma en Constanza, quien prefiere relacionarse con sus

iguales o con quienes están “en los mismos lugares” que ella en cuanto a trayectoria.

**Constanza,
AP11**

No sé, fijate, que las diferencias de edades, de sexo no, pero de edades, si hay una, yo me relaciono más con la gente que está más o menos en los mismos lugares que yo, este ahorita no creo que tenga algún contacto, no creas que con muchos.

Los artistas reconocen que existen diferencias entre generaciones y saben que las relaciones entre ellos dependen de que el “grupito” te acepte. Una vez más, las subjetividades que circulan entre los individuos condicionan el tipo de afiliación que desarrollen; ser de “arriba” o de “abajo”, es tan sólo una forma de verbalizar su propio *habitus*. “Los *habitus* sin principios generadores de prácticas distintas y distintivas” (Bourdieu, 1997: 20), de ahí la razón por la cual entre artistas — quienes ejercen la misma práctica— existan diferencias, no únicamente generacionales sino también sus principios de clasificación, de visión y aficiones. “Pero lo esencial consiste en que, cuando son percibidas a través de estas categorías sociales de percepción, de estos principios de visión y de división, las diferencias en las prácticas, en los bienes poseídos, en las opiniones expresadas, se convierten en diferencias simbólicas y constituyen un auténtico *lenguaje*” (Bourdieu, 1997: 20).

Este lenguaje se traduce en diferencias que se asocian a la posición que ocupa el agente social, ya sea diferencias de capitales o simplemente generacionales. Entre los entrevistados hubo quienes admitieron no interesarse por los vínculos con colegas o quienes se interesaban pero encontraban los grupos muy sectarios. También hubo casos como el de Cristina que, siendo conciente de contar con una posición ganada en el campo, admite que entre las generaciones mayores en ocasiones falta humildad para reconocer que existen propuestas jóvenes que pueden ser incluso mejores.

**Cristina,
AP32**

Bueno, la puse ahorita como una relación de respeto, pero si hubiera yo agregado algo que quisiera que existiera, mas no existe: un poco más de comunicación, de generosidad, de humildad, de amabilidad, porque a veces caemos en el estereotipo de la vaca sagrada y no vemos que vienen muchos becerros mejores que nosotros en las generaciones más jóvenes. Entonces si nos manifestamos con humildad y con

generosidad y aportamos lo que sabemos a los que vienen empujándonos, nosotros vamos a crecer, y eso es lo que yo recomendaría que hace falta en la comunidad artística. No sentirte que ya estás en un candelero, sino bájate y ponte porque realmente lo único que estas haciendo es trabajar.

Bernardo, uno de los artistas con amplia trayectoria, expresó que la mayoría de sus amigos pintores son más jóvenes que él y que con ellos es con quienes mejor se entiende. Fiestas, reuniones, inauguraciones, son espacios de convivencia donde Bernardo se agrupa con sus colegas para convivir en el plano personal y profesional. En su caso se dejaba ver un sesgo de paternidad hacia los artistas más jóvenes, ya que en distintos momentos hacía énfasis sobre el aleccionamiento al que recurre para orientar a sus colegas por el rumbo que él considera adecuado, de acuerdo a su experiencia personal.

Bernardo,
AP30

Mira, yo a los pintores jóvenes yo les digo que aprendan a reconocer cuando alguien ha conseguido algo, porque no es tan sencillo, pues si fuera tan sencillo muchos conseguirían tener cierto reconocimiento y cierta trayectoria. Entonces yo lo que les digo —yo no me acuerdo que haya sido yo de atacar mucho al pintor nada más porque estaba arriba—, más bien mis diferencias han sido a nivel de estética.

Tania, una de las entrevistadas que cuenta con larga trayectoria dentro del campo, es de la idea de que el artista joven, en sus inicios, deba transitar por los caminos duros y lastimosos de la práctica artística; que su paso sea cauteloso y que no se deje llevar por la fama. El discurso con corte nostálgico de Tania obedece a la idea que ella misma defiende como valioso “que se pinte por amor al arte”, “que no se vea en la pieza de arte un objeto”, “que se le dé mayor valor crítico que económico a los cuadros”. En esta tónica, la entrevistada le otorga un significado místico al acto de pintar, no concibe que el arte por sí mismo se degrade ni que un artista plástico deje de pasar por los años espinosos que debe vivir un auténtico artista. Ese carácter místico del arte y la obra le permite a Tania generar un sentido a su práctica; interpretar de alguna manera su realidad.

Tania,
AP25

Mira, yo creo que ahorita se le está dando mucho auge a la pintura joven, cosa que me parece de un filo de dos puntas, porque se les están dando demasiadas alas a los chavos y sí, son muy prendidos, y están trabajando muchísimo pero es lo mismo que te digo, les están como,

como anticipando, están abortando muchas vocaciones, ese es mi punto de vista, ¿ves?, que están llevándolos a la cumbre, a la cima de una manera muy rápida y muy irresponsable, te voy a decir por qué. La realidad esta espectacular, se hacen ricos, agarran mucha lana con exposiciones de chavos porque se las agarran muy baratas, y entonces los promueven, la venden cara y los hacen, de alguna manera los están haciendo, pues. Y tengo unos muchachos, se ponen en los cuernos de la luna de un momento a otro y se desubican porque creen que ya la hicieron, y entonces lo que no se dan cuenta es de la perversión de los valores que posteriormente llega otro más joven y más barato, botan al chamaco que habían tenido en los cuernos de la luna dos años antes y lo dejan trepado hasta allá, ese muchacho pierde el apoyo de la galería, económico, él no puede continuar con el tren que le propusieron, se empieza a deprimir, se empieza a ir para abajo, y como ya se curó, y se creyó mucho, empieza a pedir grandes espacios que ni quien lo pele y... lo truncan, y entonces es ¡pésimo! Subir y luego tenerte que bajar, donde se te conoce, o quedarte estancadísimo, te empiezan a no dar una... se ponen a trabajar a destajo y a veces no pueden sostener ese paso y a maquilar, como quien dice así exponen, y entonces no pueden sostener el paso y yo los veo después en una crisis enorme, ¿cómo le hago con todo esto, ¡por voraces!, vuelvo a decirte, porque les pican la ambición, la ambición de fama y la ambición económica, que ahora ya se usa eso en el arte y antes no se usaba eso, entonces uno pintaba literalmente por amor al arte y por llenar una necesidad espiritual. Ahora los chavos ya saben que el cuadro es un objeto de intercambio económico no espiritual, yo también los hacía en mi época, es un objeto que se vende, pero no era lo más importante, importaba más que la crítica se ocupara de ti, ser valorada, ser reconocida, como género salir adelante, demostrar que sí se podía. Pero ahora los chicos, ya están pensando quién le va a comprar tal cuadro, y están en todas las subastas, y están en todas partes, y, no, no, no, no, se pelean espacios y... está... está bien, bien tremendo, y yo creo esto es culpa, en gran parte, de los promotores, tanto particulares como oficiales.

El artista ha incorporado como parte de su *habitus* que, para incurrir al terreno artístico, tiene que transitar por diferentes etapas, muchas de ellas marcadas por la austeridad y el sacrificio. De este modo, desde la visión de un artista con trayectoria como Tania (AP25), los artistas jóvenes deben atravesar por este proceso para afianzar su profesión en el campo. La representación social de Tania sobre los pintores jóvenes está determinada por la noción de inexperiencia y fragilidad. Al mismo tiempo, según se percibe en su discurso, los “chavos” son exaltados y sobrevaluados por algunos agentes del campo como los galeros o compradores. El significado que la artista asume sobre la diferencia entre generaciones —ya sea que se encuentre “arriba” o “abajo” en términos de posición en el campo—, se relaciona con una especie de carrera de relevos donde

el de adelante le pasa la estafeta al de atrás. Sin embargo, hay ocasiones en que los de atrás (los más jóvenes), quieren rebasar a los de adelante —o en términos de Tania, colocarse en los cuernos de la luna—, ocasionando una ruptura en la objetivación sobre el artista joven (inexperto y en aprendizaje) y con el que cuentan los artistas con mayor trayectoria.

En el discurso de Tania, como en otros casos, se objetiva la idea de arte como un alimento para el alma. Ya sea como ayuda interior o como un modo de religiosidad, la plástica para algunos es, como para Tania, una vía para “llenar una necesidad espiritual”. Para ella, la manera en que sus colegas jóvenes perciben el arte sacude sus propias representaciones. Tania coloca en segundo plano el interés monetario de su práctica a pesar de reconocer sus preocupaciones económicas. La valoración simbólica y denegación económica del arte es una noción que Tania ha interiorizado para asignarle sentido a su práctica. De este modo, la artista rechaza tajantemente todo acercamiento directo al comercio del arte sin antes transitar por la lógica de un auténtico creador que cubre en primera instancia su necesidad espiritual.

Entre los artistas, sean o no de la misma generación, también se producen vínculos afectivos que llegan a ser amistades. Del mismo modo, también hay artistas que prefieren generar sus círculos de amistad fuera del campo. Estos vínculos afectivos que produce el artista, serán analizados a continuación.

5.3.3. Amigos y a la vez colegas

La relación entre colegas en ocasiones rebasa la línea de la profesión y el trabajo. En el presente apartado, como complemento a lo que se desarrolló en **5.2. Grupos de referencia: el artista y sus relaciones** —donde se expuso un panorama de artistas que prefieren mantenerse al margen de la relación con otros antes de lidiar con la “grilla” o el “egoísmo”—, se desarrollarán algunas reflexiones sobre la adhesión del artista con otros colegas en términos de amistad.

Con relación a los vínculos afectivos entre colegas, se identificó que ciertos sujetos entrevistados perciben la relación entre artistas como un intercambio que se produce en términos de “dar y recibir”, compensando favores recibidos, siendo

cómplices, en cierto modo, de la misma actividad y la misma lucha por ser artista. Cuando la relación entre colegas adopta más rasgos de amistad que de mero compañerismo profesional, refleja con fuerza la capacidad de validar mutuamente dentro del grupo la práctica y esencia del artista. Esta validación también puede percibirse a través del otro como un refuerzo a las dudas e incertidumbres que rodea constantemente el ser pintor.

Entre amigos, los pintores llegan a reconocerse como iguales, como miembros de un gremio. Aprenden que las dudas y certezas propias de su práctica son compartidas y que a través del otro encuentran una manera de “afianzar su pasión” (Raúl, AP14). Para Raúl, el intercambio afectivo con otros artistas es sinónimo de reafirmar su pertenencia a un grupo con anhelos similares, por lo que se produce el doble juego —del cual se hizo mención en apartados anteriores— de marcar diferencias frente a los demás como símbolo de autenticidad y, al mismo tiempo, buscar similitudes identitarias para sentirse parte de un mismo grupo. Asumir su “ser pintor” es lo que Raúl logra cuando se refleja frente a un igual suyo, frente a otros pintores.

**Raúl,
AP14**

Fuera de la escuela aprendí técnicas, tips y más que nada lo que aprendes es cómo otros pintores asumen su ser pintor ante la vida, ante la existencia, pero también al conocer a más pintores esto afianza tu propia pasión y “ah, no estoy equivocado”, ves que perteneces a un grupo donde todos tienen anhelos similares, al grado que dicen que los pintores pintan para los pintores. En el fondo, la gente te puede decir muchas cosas sobre un cuadro y lo que realmente valora uno es cuando otro pintor te lo dice, porque él conoce los procesos y todo. El reconocimiento de otros pintores en tu etapa formativa es bien importante: te refuerza, se va formando el carácter.

En la interacción social que el artista produce con sus colegas aparecen representaciones sociales que se relacionan con la dimensión que Jodelet (1986) llama “pertenencia”. En ella, el sujeto social asocia ideas, valores y modelos provenientes de su grupo de pertenencia o ideología que le fue transmitida por su mismo entorno. De este modo se explica que Raúl busque la similitud con otros pintores como una vía de producir sentido de su propia práctica, pues “el carácter social de la representación se desprende de la utilización de sistemas de

codificación e interpretación proporcionados por la sociedad o de la proyección de valores y aspiraciones sociales” (Jodelet, 1986:479).

Con referencia al trabajo de cada artista —llámense lienzos, cuadros, obras de arte—, los pintores obtienen de los amigos algo más que el tipo de opiniones que pudieran recibir del público; entre amigos, los pintores obtienen comentarios especializados y sustentados en materia artística; se ayudan unos a otros para encontrar valor tanto a su obra como a su persona. Parafraseando a Raúl, “los pintores pintan para los pintores” pues un artista se posiciona mejor entre sus mismos colegas al recibir comentarios de otro, entendiendo que esa opinión viene de una fuente calificada para hacerlo, diferente de la del público, cuyas impresiones no siempre nacen de un conocimiento fundamentado. El reconocimiento entre colegas refuerza la posición del sujeto ante sí mismo y ante sus iguales.

Además del estímulo moral o crítico que pudiera recibir un artista de otro, también el establecer lazos afectivos con colegas les permite sentirse identificados con el ejercicio de una práctica compartida. “Siento que estamos platicando de lo mismo”, dice Lola (AP11) al referirse a la relación que guarda con otros pintores. La representación social de un artista que comparte una misma condición o experiencia social con otro, proviene también de la práctica discursiva. Hacer y hablar el mismo lenguaje de la plástica y del entorno en el que habitan, les permite a los artistas interactuar socialmente y unirse a partir de representaciones similares. Por ello, cuando un artista se identifica con otro y su experiencia o condición social es o ha sido parecida, permite al sujeto desarrollar una sensación de pertenencia social. Para Lola, la experiencia de convivir con sus colegas es una especie de aprendizaje: el intercambio discursivo se convierte en intercambio de técnicas e ideas para complementar su trabajo plástico.

**Lola,
AP11**

Me gusta lo que hago, me gusta cuando estoy con los pintores, me gusta el ambiente, me gusta el medio, siento que estamos platicando de lo mismo y les digo: “¿y cómo haces esto y cómo haces esto otro?”, tengo la curiosidad, pues yo nunca estuve en una institución, y no te conozco de todas técnicas, por supuesto que no y entonces cuando las estoy viendo que las están trabajando me encanta estarles preguntando y viendo cómo hacen y me intereso mucho en todo eso y me gusta, me gusta lo que yo hago.

No obstante, lo que refleja la postura de la mayor parte de los sujetos de investigación es una actitud de amistad pero con cierta distancia. Entre amigos, los pintores intercambian sus ideas y sugerencias sobre diversos aspectos de su práctica, pero con cuidado de no rebasar los límites, como por ejemplo el dato de un coleccionista o la mezcla para preparar algún color. El artista es abierto con sus amigos pero a la vez se reserva sus secretos de artista; entre ellos se cubren y descubren constantemente, se apoyan pero se protegen a sí mismos frente a los demás. Juan y Romina, ambos artistas con algunos años de trayectoria, encuentran en sus amigos pintores apoyo para colocar su obra en exposiciones o bien para recibir opiniones sobre su trabajo. El artista obtiene de sus compañeros un conocimiento práctico (Jodelet, 1986) que le permite dar sentido a su práctica. Para Romina (AP11) le resulta importante interactuar con sus colegas para retroalimentarse.

**Juan,
AP14**

[Entre artistas] sí te guardas tus cosas, desde el trabajo, cuidas tus lugares y ondas así, pero sí puedo reconocer ayuda de algunos y siento qué he sabido corresponder también, que puedes compartir un cliente, un lugar, un material.

**Romina,
AP11**

Sí hay apoyo entre los grupitos que se dan, porque si uno consigue una exposición colectiva ya invitas a tus cuates: “oye, hay chance de participar en esta exposición, ¿puedes?”, y de esa forma nos echamos la mano, a veces a invitar a otro pintor a que mire tu obra y te diga qué onda, qué le parece, eso también es importante pues no te cierras en lo que estás haciendo tú nada más y te retroalimentas y escuchas otro punto de vista.

Juan, por ejemplo, reconoce que ha podido compensar el apoyo recibido por sus amigos, aún “guardándose sus cosas”. En cambio, para muchos las técnicas, los clientes o sugerencias para una exposición rebasan los límites de la amistad entre pintores. Se debe ser generoso pero no tanto. Leonora (AP15) al igual que Juan, intercambia con sus colegas ideas y técnicas, a lo que Tania sugiere no ser “tan generosos” con los demás pintores, ser celosos de su práctica. Eso sí, de artistas con mayor trayectoria Leonora y Silvia reciben recomendaciones: “no compartas”, “no pases datos” a los demás artistas.

**Leonora,
AP15**

Siento que se llevan bien [entre artistas], pero hay un celo profesional. Si la misma Tania (artista plástica con larga trayectoria) [dice] “no compartas, te portaste demasiado generosa”, y pues definitivamente siempre hay algo, y siempre “oye, ¿qué estás haciendo?” y “tengo algunos proyectos”, pero nunca te platican directamente lo que están haciendo.

**Silvia,
AP23**

A veces ha habido pintores que decían “no, es que no pases ese dato” cuando yo se lo había dado [el dato], eso es entre nosotros. Yo te estoy invitando, y no quieres que los demás... esto es para todos.

“He tenido la suerte de tener muy buenos amigos en este rollo, que te dicen también cómo ir haciéndolo, esto te ayuda mucho”, comenta Ernesto (AP10) al referirse a sus amigos pintores. Esta valoración del acompañamiento entre artistas se reconoció, al igual que en Ernesto, en ciertos sujetos de investigación, mas el promedio se inclinó a expresar la dificultad que implica relacionarse con miembros del mismo campo, ya sea por los celos profesionales, por egoísmo o simplemente porque prefieren mantenerse al margen de los demás.

Las representaciones sociales que cada artista guarda sobre la idea y el significado de amistad se traducen en acciones expresadas en prácticas sociales y acciones formuladas en el discurso. En esta investigación se interpreta que la concepción de amistad entre colegas corresponde —como se hizo mención en líneas anteriores—, a un “dar y recibir” que se objetiva en una visión de relaciones amistosas en términos de un “dentro-fuera” imaginario. De acuerdo a Jodelet, esto ocurre cuando los sujetos “comparten una misma condición social, [de modo que] la representación frecuentemente se relaciona con una dinámica que hace que intervenga lo imaginario” (Jodelet, 1986: 479). Por lo tanto, en el grupo se comparten referentes comunes de sentido que permiten explicar con relativa congruencia la realidad en que se relacionan.

Las referencias a guardarse cosas, pasar datos, invitar a otro pintor o ser generoso, operan en el discurso como objetivaciones que el artista recrea para dar sentido a la relación de amistad que guarda con sus colegas; de este modo se consolida el “dentro-fuera” imaginario que permite al artista poner ciertas condiciones para interactuar con amigos pintores. Como “dentro”, se puede ubicar lo que el artista ofrece a sus amigos, ya sea “compartir un cliente, un lugar, un material” (Juan, AP14), es decir, formas compensatorias hacia quien le

ofreció su amistad; como “fuera” se ubican las expresiones que dan idea de distancia en las relaciones, por ejemplo no compartir información con otros artistas.

Cuando la fórmula compensatoria de “dar y recibir” entre amigos se rompe y entran los celos, el egoísmo o las envidias, entonces se pierde sentido a lo que el artista concibe como amistad. Sin explicar a detalle, Silvia, quien cuenta con una trayectoria de más de 10 años, relató que ha tenido experiencias que la han distanciado de otros pintores, que “le han roto el corazón”. La representación social de amistad que Silvia tuvo —como experiencia de unión y apoyo—, cambia al tener experiencias desagradables y se convierte su representación social de amistad en una relación de trato cordial y “diplomática”.

Silvia,
AP23

¿Cuál es la palabra con la que definirías tu relación con otros artistas?
Diplomática, amigable. Me han roto el corazón muchas relaciones con amigos pintores, definitivamente.

Tania,
AP25

Bueno, yo estoy apoyando, yo he apoyado más bien. Yo creo que yo he sido utilizada bastante por algún grupo que sea contestatario entonces cuando les he convenido me llaman y me ponen como bandera por delante y ya después me desechan, es algo bien interesante, entonces ya no me presto a esos juegos, pero yo si tengo capacidad de liderazgo, y entonces sí, cuando hay oportunidad de hacer algo en grupo que yo creo que voy a hacer un poquito más de esfuerzo, pero que podemos ganar todos caigo en la tentación fácilmente en el entusiasmo de promover a un grupo y eso me llena de mucha alegría.

En concordancia con esta oposición dentro-fuera imaginada, el comentario de Fabián (AP12) con relación al vínculo con otros artistas es significativo. A partir de lo que expresó en la entrevista, este límite imaginado se manifiesta como un anclaje muy concreto en la forma de relacionarse con sus pares. Fabián se percibe diferente entre sus pares, lo que se traduce en una absoluta negación a establecer lazos de amistad con sus colegas. Mantenerse al margen del roce con otros pintores es equivalente a mantenerse alejado de cualquier “ocurrencia” o “payasada” que inventen los artistas, pues a Fabián no le gusta hacer *shows*. Su representación social sobre la amistad le inhibe de incorporar en la vida cotidiana el contacto íntimo con otros artistas, “los saluda y punto” (Fabián, AP12).

**Fabián,
AP12**

¿Tienes relación con otros artistas plásticos?

No, [risas] muy poca, precisamente por las envidias, celos profesionales, críticas a la obra y demás, me abstengo de tener amigos artistas. Sí, nos conocemos. Generalmente conoces a todos, no tengo el teléfono de ninguno, ni les hablo, y cuando los veo en la exposición los saludo y punto.

Fabián oscila entre ser igual a sus amigos —que no tienen relación alguna con la práctica artística— y ser diferente a sus colegas. Sin embargo, de acuerdo a lo mencionado durante la entrevista, su práctica se contrapone por completo a cualquier trabajo normal. Busca destacar por ser artista pero no quiere que lo relacionen con lo que para él serían las actitudes comunes de un artista —los *performance*, las fiestas—, pues se cataloga a sí mismo como conservador.

**Fabián,
AP12**

Para mi grupo de amigos no soy el artista, soy el típico estándar de un artista, soy una persona totalmente normal, o sea, como cualquier persona con cualquier trabajo, nunca me verás haciendo cosas que de repente pueden hacer los artistas, o haciendo algún tipo de *performance*, o fiesta o demás, soy bien conservador, sí, soy un buen amigo y ya, no me gusta mucho el show.

Armando coincide con el mismo estado de normalidad que busca Fabián, pues ambos se sienten cómodos cuando *dentro de la sociedad* pueden ser personas *comunes y corrientes*. En este sentido, la representación de amistad que proyectan ambos se percibe más como una relación de familiaridad y no del dar-recibir que se percibió entre otro grupo de artistas.

**Armando,
AP40**

Entonces dentro de la sociedad las personas que me conocen como ser humano normal, común y corriente, como todos, y me aceptan como amigo, son muy pocos, no hay un verdadero cariño donde siempre han estado conmigo en las buenas y en las malas.

Finalmente, el escenario de la vida cotidiana en el que buena parte de las representaciones del artista hacia sus pares se rebela es el de las relaciones amistosas. La amistad puede llevar al artista del plano del individuo único y diferente al plano del individuo común y corriente. Los pintores pueden desprenderse de su condición de artistas en ocasiones —cuando quieren pasar desapercibidos, cuando se sienten solos, cuando buscan confidentes—, en ese

momento los artistas son “más personas” y dejan de lado por momentos su condición de ser diferente. El artista entonces, recurre al dentro-fuera como una forma de dotar de sentido a su práctica.

**Cristina,
AP32**

Tengo mucha gente que me visita que nos apapachamos, e independientemente... o sea, sin platicar de arte, aunque los dos hagamos arte y los dos pintemos y los dos hagamos grabado y todo, hay momentos en los que somos más personas y estamos platicando, estamos compartiendo y compartimos una comida y un chisme, una anécdota o algo, sí se da mucho eso en la pintura. Los pintores tratamos, —como estamos tanto tiempo solos—, cuando estamos con nuestros colegas pintores tenemos que comunicarnos, entonces tratamos de hablar y de comunicarnos en otro aspecto.

La idea de intercambio no dejó de estar presente en el discurso de los entrevistados, ya sea compartiendo comida y chismes con otros artistas, pero también intercambiando muestras de apoyo a través del intercambio de clientes, lugares y materiales. El dar y recibir como muestra de amistad se manifiesta en su vida cotidiana, ya sea cuando se identifican plenamente con su faceta de artistas, como cuando se coloca en segundo plano frente a otras facetas.

Haciendo un balance en las referencias de amistad entre artistas de menor y mayor trayectoria, se encontró un mayor interés a la generación de vínculos afectivos entre colegas con menos años en la pintura, en contraste con los de mayor trayectoria, quienes ubicaron más condiciones desfavorables a la relación con otros pintores, pues al parecer con los años se exaltan los celos profesionales, el egoísmo y las decepciones. Quienes tienen menor trayectoria, en general tienden a crear lazos afectivos con otros pintores para sustentar una identidad con su propia práctica.

Los artistas pintan para los artistas, lo mencionó Raúl, pero también necesitan crear lazos con otros grupos de referencia para dotar su propia experiencia de artista con otros tipos de capital. A continuación se hará mención de las representaciones sociales que el artista tiene de otros agentes que forman parte del campo artístico.

5.3.4. El artista frente a otros agentes del campo

En páginas anteriores se ha analizado al artista frente a sí mismo, frente a los demás, frente a su familia y amigos. En estas líneas se examinará la relación —y sobre todo la posición— del artista plástico en relación a los demás actores del campo artístico. Público, sociedad, clientes, coleccionistas y galeros fueron algunos de los agentes mencionados por los artistas.

El artista plástico frente a otros agentes se posiciona como pieza central del campo artístico. En las referencias que los entrevistados hicieron sobre otros grupos que participan en su proceso de creación, circulación o consumo, el artista visualizó la realidad desde su perspectiva. El público *es*, los clientes *son*, los galeros *son* y referencias similares formaron parte del discurso del artista donde él —lejos de situarse en una red o configuración social (el campo artístico) donde cada agente juega un papel diferenciado pero interrelacionado— visualiza a cada agente como fenómeno independiente y sobre todo, ajeno a sí mismo.

Un pintor puede ser a la vez coleccionista, público, cliente y crítico, sin embargo en ningún caso el artista se identificó con ninguna otra ocupación que no fuera la suya, por tanto se podría decir que el artista reafirma su identidad dentro del campo con respecto a otros roles.

Sin mencionar explícitamente algún agente en particular, Armando, pintor con amplia trayectoria, menciona generalidades donde no describe específicamente a quiénes señala como *interesados o interesadas*, pudiendo ser a la vez, cualquier persona: amigos, colegas, familia, público, galeros.

Armando,
AP40

Porque cuando uno empieza a tener éxito se te acercan muchos interesados e interesadas, ¿no? Porque cuando tienes el éxito te sobran amigos, te sobran novias y novios y te sobra de todo, pero cuando te ven un poco que decaes, yo lo equiparo, lo comparo como si fuéramos un costal lleno de maíz en un sótano, y que llegan los ratones a empezar a comerse el maíz. Mientras está lleno de maíz el costal, pues está lleno de ratas y ratones. Y cuando las ratas se comen todo el maíz y dejan el costal vacío, se van.

Abundancia-escasez, éxito-fracaso, lleno-vacío son figuras con las que Armando describe su papel en el juego social. Su representación sobre el éxito se

asocia con la compañía y la abundancia, mientras que el fracaso —o el decaimiento— a soledad y vacío. El vaivén que se reconoce en el discurso de Armando entre el estar arriba (el éxito, la abundancia) y estar abajo (el fracaso, el costal vacío) resultó una constante en el discurso de otros entrevistados quienes en otro sentido, también fluyen entre este arriba y abajo. Con relación a las representaciones sobre el público de la plástica en Guadalajara, Leonora (AP15) hace alusión a la inexperiencia del público para entender el arte “siempre quieren encontrar una explicación en algo”, menciona Leonora, quien se posiciona en un lugar superior a quienes desconocen de arte, en este caso el público de Guadalajara.

**Leonora,
AP15**

El público en Guadalajara ha ido aprendiendo, en general son conservadores, hay mucha gente que hace monos y les encantan los monos, siempre quieren encontrar una explicación en algo.

El estilo de Leonora es abstracto, por eso hace una crítica acerca de la explicación que el público busca sobre los “monos” en la obra. Sin embargo, ese modo de expresarse acerca de quienes gustan del estilo figurativo, vuelve a crear un imaginario entre un arriba-abajo donde el artista (conocedor de arte) se encuentra por encima del público (quien es conservador y está en proceso de aprendizaje). Un caso similar se presenta en Mireya, quien también goza de amplia experiencia en el campo. A ella le molesta que su público diga que cualquiera puede hacer lo que ella pinta, incluso los niños. En este caso la referencia de pintar como un niño se traduce en términos de representaciones a inexperiencia, falta de técnica y de habilidad, pues de alguna manera siente que el comparativo hace que su trabajo como artista se vea minimizado.

**Mireya,
AP37**

Ahora que otras gentes por lo sencillo, lo ven simple, y les encanta decir que cualquier niño: “mi hijo lo puede hacer”, es un comentario muy común que he oído miles de veces, y no nomás frente a mi pintura sino cuando están frente a una obra abstracta, y “cualquiera lo hace”, eso es lo que la gente cree porque nunca han tomado un pincel para ver qué. Lograr algo en el mínimo de trazos y expresiones, es una depuración, que para llegar a los sencillo es difícil, y después de reflexionar lo complejo es ir depurando hasta llegar a un mínimo pero que de la expresión de lo que es.

De nuevo, Mireya se ubica a sí misma arriba de los demás, sobre todo en lo que se refiere a su habilidad como pintora. Incluso se detuvo a explicar sobre la complejidad que implica tomar un pincel, lo que se percibió como una manera de justificar un dominio en su práctica. Da la impresión, de acuerdo a lo que expresaron los entrevistados, que los artistas de alguna manera restan valor a la opinión del público, posicionándose ellos mismos por encima del conocimiento que el público —que no compra— pudiera tener sobre cuestiones de arte. Ernesto intenta explicar las clases de público que existen como un intento de construir un sentido a lo que observa en el público y los clasifica como *enterados, no enterados y más enterados*.

**Ernesto,
APIO**

Bueno, pues yo considero o veo que hay 2 ó 3 grupos de la sociedad. Está el que es enterado, que le interesa. Hay otro que yo creo que por cuestiones sociales e históricas de lo que ha pasado en este país, no están enterados de lo que es un pintor o qué representa ser un artista. Y hay otro grupo, yo creo que los jóvenes, que sí están más enterados o hay más interés de lo que es la cultura.

Como artista con más de diez años de trayectoria y con 37 años de edad, Ernesto clasifica a los jóvenes como el sector del público *más enterado*. En contraste, Tania con 33 años pintando y 56 de edad más que un interés de los jóvenes por las obras de arte, percibe el interés de los jóvenes como *snobismo* o moda. Ambos cuentan con marcos de referencia distintos. En ambos casos el artista se posiciona en el sitio de quien tiene la autoridad de calificar el nivel cultural del público.

Ya se mencionó previamente, en el apartado de la diferencia entre generaciones de artistas, que Tania apuntaba que los jóvenes deberían ir *más lento* en esta carrera de la plástica y se lamentaba de que los jóvenes ya no le otorgan un valor místico al arte sino más bien económico. En este caso, Tania conserva el mismo tono entre nostálgico y enfadado cuando intenta encontrar explicaciones a la falta de interés en la cultura del público tapatío y nuevamente es a los jóvenes a quienes adjudica falta de conocimiento en el arte o como lo mencionó: “hay apatía en los medios universitarios”. Al describir al público, Tania incluye también a quienes adquieren obra, en ambos casos —tanto al público como al cliente—, los

representa con rasgos de ignorancia, compren obra o no. Ya sea un público soso o un cliente que compre obra por *contagio snob*, el artista regularmente descalifica la preparación del público (y del cliente). Leonora coincide con la idea de que algunos compradores se inclinan a comprar obra por una cuestión de moda o snobismo y ambas pintoras mencionan que son parejas jóvenes quienes se han interesado más por adquirir obra.

Tania,
AP25

Es un público soso, es un público no generoso en sus manifestaciones, es un público, anestesiado. Los ricos de Guadalajara compran carros, pero no hay una afición profunda de la adquisición de obra. Ahora la generación de cuarentones, entre treinta, cuarenta años, están adquiriendo obra, esta generación de parejas jóvenes —pero también un poco por un contagio *snob* también, de que está de moda comprar arte—, pero, este... es un público apático, ves tú, por ejemplo, las conferencias, las lecturas de poesía y los museos bastante vacíos, no es como en México que ves a los papás con los niños los domingos visitando el centro, visitando todos los museos con sus hijitos y todo, aquí no pasa, es muy raro ver a papás los domingos que estén llenos los museos ni de broma, y hay apatía, fíjate, en el medio universitario, también, mucha flojera, no hay interés en la cultura en Jalisco.

Leonora,
AP15

Al mercado local no le gusta invertir dinero, definitivamente, hay unas que otras gentes que no sé si por *snoobs* o porque quieren ya empezar a comprar —sobre todo creo que los jóvenes están empezando a agarrar esa onda y me gusta—, porque me ha tocado conocer bastantes jóvenes recién casados y de hecho uno vino a comprar unos cuadros, y lo que quieren ellos es empezar una colección, entonces a las generaciones jóvenes las siento así, pero en general no, prefieren adornar sus casas con posters y no invertir en esto.

Bernardo y Tania, ambos artistas con más de 30 años de trayectoria, identifican la adquisición y el interés actual de obra de arte con moda y vanguardia. Ambos hacen dicha asociación al referirse al público y compradores en Guadalajara. Al señalar la percepción sobre el arte en Guadalajara, Bernardo narra lo siguiente.

Bernardo,
AP30

Por ejemplo, los que están haciendo pintura abstracta, o arte conceptual, yo lo que digo, bueno, que se juzgue de donde viene porque si el conceptual es la vanguardia y lo hace... y lo apoya... —sobre todo grupos de gente económicamente privilegiada de aquí—, entonces ya comienzo a pensar si es realmente vanguardia, porque las revoluciones tradicionalmente no las hacen los conservadores —y la gente que está, que vive bien y que todo, más que vanguardia lo toman

como moda—, una cosa es la moda y otra cosa es la vanguardia, entonces de pronto porque en New York está el rollo súper chido, pues lo traen aquí.

El entrevistado constantemente trató de buscar coherencia a lo que sucede a su alrededor: ¿por qué el público no se interesa en el arte?, ¿por qué la gente no adquiere obra?, ¿por qué están los museos vacíos? Esta constante búsqueda de explicaciones de la propia realidad por parte del artista es lo que le permite sobrellevar su práctica, caracterizada por luchas y dificultades. La causa-efecto de lo que un artista vive como integrante del campo artístico se dejó ver en el discurso de Cristina (AP32), quien dice que “el público de Guadalajara es difícil” (efecto), y de inmediato encuentra razones (causas). La causa de que el público es difícil es que el artista al alimentar su ego, no atiende las necesidades del público.

**Cristina,
AP32**

Generalmente se dice que el público de Guadalajara es difícil, pero vuelvo a la misma situación, es difícil porque eres cotidiano, primera. Segunda, porque a lo mejor te trepas en una columnita y te quedas allá arriba y no te das cuenta que el público está ávido de saber, pero temeroso, porque tú estás allá arriba como alguien diferente, como alguien único y no es así, bájate de eso y bueno, permite que el público se acerque, permite que el espectador pregunte, permite que se introduzca en tu pintura. Permite que se introduzca en lo que estás creando. Y bueno, a ti como artista te corresponde hacer tan de agradable el platillo que todo mundo se lo quiera comer.

Una vez más se repite la dimensión arriba-abajo, parámetro que la misma Cristina utiliza para posicionarse con relación a su público. Las representaciones sociales sobre el público que se encontraron a lo largo de las entrevistas, pudieran relacionarse con analfabetismo del arte, incluso en el caso de que se refieran a clientes pues, como se verá más adelante, el artista también censura la capacidad del comprador: le regatea, se le hace caro el precio de la obra o compra por moda o *snobismo*. El público en ocasiones se interesa por adquirir la obra y es cuando comienza la lucha sobre el valor económico del arte. “La gente no está acostumbrada a pagar el arte caro”, menciona Constanza, quien lleva poco más de diez años pintando y quien también deja entrever que ni el público, ni el cliente saben apreciar el valor del arte.

**Constanza,
AP11**

[El público] pues es difícil, es apático, no entiende realmente el esfuerzo que tú haces y no entienden por qué están pagando un precio, esa es la cuestión. Porque siempre cuando tú hablas después de mil pesos te dicen ¿por qué está tan caro?, la gente no está acostumbrada a pagar el arte caro, el arte barato sí.

Para los artistas el capital simbólico/cultural resulta fundamental en la posición que le asignan al público dentro del campo. Mientras menos “apático” demuestre ser el público y el cliente ante el artista, mayor capital simbólico le otorga. Resultaría interesante identificar —aunque no es el objeto de esta investigación— la posible asociación que existe entre capital simbólico/cultural y el económico entre quienes conforman el campo artístico, ya que este capital de alguna manera contribuye a generar una apreciación del artista hacia el público y viceversa.

Al ejercer su práctica, el artista se relaciona con distintos agentes del campo y, dependiendo de la experiencia que cada uno va teniendo a lo largo de su trayectoria, se desarrolla forma en que califica el papel que juega dicho agente dentro del campo. El pintor se relaciona con muchos actores del campo para sacar adelante su carrera, siendo los clientes el principal, pues son los que adquieren.

**Hilario,
AP46**

[El pintor se relaciona] con toda la infraestructura que es aparte del pintor, que son los museos, los directores de los museos, la información de los periódicos, los que manejan las columnas de artes, y si no los conocemos hay que saber de ellos, para invitarlos a las exposiciones. Lo principal son los clientes, los que adquieren, ¿verdad? y a veces es muy difícil, es difícil.

En este sentido, el capital económico se superpone al capital simbólico/cultural de los directores de museos o los críticos de arte. El cliente ayuda a dar sustento económico a la práctica del artista pero también le abona capital simbólico, pues en la medida en que la obra del artista es reconocida y valorada económicamente, incrementará su capital (económico y simbólico). Los artistas reconocen que el intercambio que se produce con el cliente no es puramente económico, la gratificación que se produce entre ambos también es simbólica y cultural. El galero, a decir de Cristina (AP32), no sólo compra el

cuadro sino cree comprar al pintor, estableciendo una relación de complicidad mutua donde el pintor depende del coleccionista y viceversa. El coleccionista, al buscar exclusividad en la obra que posee y derecho en la elección de las piezas de arte, cobra cierto poder ante el artista. Por otro lado, el artista depende económicamente y simbólicamente del coleccionista.

**Cristina,
AP32**

Si me relaciono [con mis coleccionistas] porque finalmente pasa un fenómeno muy curioso. El coleccionista no solamente te compra tu cuadro, cree que te compra a ti también. Les gusta conocerte y que les platiques.

El capital simbólico y cultural que se comparten artista y coleccionista se concreta, finalmente, en un intercambio material, la obra. Para Cristina, los coleccionistas adquieren el *plus* de poder acercarse al artista y mantener una relación más cercana que la que tendrían con *cualquier* cliente. Constanza, quien lleva aproximadamente 10 años de trayectoria, menciona que sus coleccionistas le regatean mucho la obra, pero aún así ella sabe que cuentan con ciertos derechos, ya que accede más que si un comprador ocasional le pidiera un descuento.

Cuando el artista plástico goza ya de suficiente reconocimiento y trayectoria en el campo, puede entonces “someterse menos” a los designios del coleccionista y marcar el ritmo de demanda de su obra. Armando, quien goza de una larga trayectoria, establece una dinámica de oferta y demanda de obra con el cliente de tal manera que éste último se adapte al estilo y ritmo que el artista marca y no al revés, como en el caso de quienes le regatean al artista el precio de su obra. El arriba-abajo en la posición del artista dentro del campo vuelve a destacar en el caso de Armando, quien conciente de su profesionalismo y garantía de buena inversión, establece las condiciones de entrega de su trabajo y hace valer su posición en el campo. Pero este reconocimiento no está exento de lo que se mencionaba previamente, donde la imagen de sí mismo no se limita a su “ser artista”, sino que en ocasiones tiene la necesidad de salirse de su rol para sacar a la luz la complejidad que ello implica. El dentro-fuera se manifiesta nuevamente en el caso de Armando, quien aclara que además de producir, equiparándose incluso con una empresa, también es humano y tiene límite de resistencia.

**Armando,
AP40**

[Relación con clientes y coleccionistas] Mis clientes a veces me presionan que ya quieren su obra y yo [les digo]: “si me vuelven a presionar les regreso su dinero, no me presionen, tengo demasiadas presiones y responsabilidades arriba de mí, es parte de mi trabajo, soy una empresa, soy un artista, pero ante todo soy un ser humano y tengo un límite de resistencia, y si me vuelven a presionar les devuelvo su dinero” y [contestan] “no, no, no, no queremos afectarte”. Yo generalmente doy una fecha de entrega y yo les di esta fecha de entrega y se esperan, entonces tardo tanto tiempo en un cuadro y si quieren entrarle le entran y sino pues no. Afortunadamente tengo una lista de gente y “si me esperas tanto tiempo, me pagas adelantado o el 50 % y estas asegurado, si me muero te regresan tu dinero y si no me muero te doy un buen cuadro”, entonces ya se corrió la voz de que la gente que ha confiando en mí como inversión o como coleccionista, que soy una garantía, porque siempre quedo bien, y quedo bien por la razón de que ya me convertí en profesional, desde hace mucho soy profesional, y conlleva todas las responsabilidades, la obligación y la transparencia, entonces la gente confía mucho en mí y nunca jamás la he defraudado.

Otros actores del campo artístico que mencionaron los entrevistados fueron a los galeros y críticos de arte. En este apartado se hará referencia únicamente a lo que Armando expresó sobre ellos por el señalamiento directo que hace a los galeros y críticos, dejando la reflexión sobre el papel de las galerías y la crítica en el campo artístico, para el siguiente capítulo.

Según se ha podido constatar a lo largo de las citas que han servido de ejemplo para ilustrar las distintas representaciones sociales de los artistas plásticos, la posición relativa de cada uno en el campo, influye en la visión del actor. En el caso de Armando, quien cuenta con amplia trayectoria y cierto renombre como artista plástico, hace uso de su posición para pedir a sus clientes que no lo presionen y que en el momento que él disponga les trabajará su obra. Esta misma actitud difícilmente la podrían tener artistas que cuentan con menor reconocimiento en la plástica y que luchan, en ocasiones, por sacar el gasto del mes. Lo mismo sucede con relación a las galerías y la crítica de arte, dado que el nombre de Armando ya vende por sí mismo, puede prescindir de sus servicios y crítica e incluso llamarles libremente parásitos y mafias, según lo que él expresó:

**Armando,
AP40**

El artista tiene que organizarse como una pequeña empresa, o una gran empresa, depende del nivel del artista, ya tiene que tener

abogados, una oficina con secretarías, con administradores, con gente especialista en ventas, y todo esto se ha creado por el gandallismo de las galerías, de los galeros, porque son verdaderos piratas, son la peor porquería que puede haber en el arte, son parásitos, los críticos de arte son parásitos de caño, son mafias, que se dedican a destrozar artistas, pero bien machacados, y sino estás protegido te come, es como nadar en una alberca llena de tiburones, así de fácil, que sino entras con una jaula de acero te comen vivo, enterito.

Armando quizá experimentó trabajar con galerías (o quizá aún lo haga), pero ya no depende sólo de lo que le vendan o de lo que escriba o diga un crítico. En cambio, volviendo a la posición relativa que cada sujeto tiene en el campo, otros artistas que no cuentan aún con el nombre o que están de acuerdo con el sistema de las galerías, aceptan “los abusos” de los galeros con tal de crear el intercambio económico necesario para sustentar su práctica.

Los agentes del campo, con los que el artista se relaciona, le otorgan validez y sustento simbólico y económico a la práctica del artista, aunque no siempre les otorgue su reconocimiento. Ya sea el público, el coleccionista, el cliente, el galero o el crítico, los artistas dependen de ellos para incorporarse a la dinámica del campo artístico, independientemente de la posición que ocupen dentro del campo.

Los grupos de referencia con los que el artista se relaciona y que se desarrollaron en este capítulo son: colegas, amigos y otros agentes. Para finalizar se retoman dos ejes de análisis a manera de cierre del capítulo *Grupos de referencia*: identidad y oposición arriba-abajo/dentro-fuera.

El primer eje es la idea de identidad como aspecto para entender su práctica a través de un “nosotros”. El artista recurre a sus colegas para afianzar su estancia en el campo artístico como un intento de creación de nueva filiaciones que le abonen razones y motivos de pertenencia. Esta tendencia fue constante entre los entrevistados a pesar de no haber dado muestras de una marcada propensión a la grupalidad. Con relación a su obra, el artista reconoce en la opinión y enseñanza de sus pares una ruta de validez a su trabajo. Ya sea a través de amigos que también sean pintores o de los demás colegas, el artista se compara, constantemente, en un intento de recrear su identidad.

Un segundo momento de análisis fue el del posicionamiento del artista con relación a sus grupos de referencia, donde las oposiciones entre el artista y “los otros” se manifiestan en un ejercicio de división arriba-abajo/dentro-fuera imaginario, que el mismo sujeto se encarga de manifestar como subtexto dentro de su discurso. De este modo, el artista manifestó, en el discurso, esta forma muy particular de codificar su visión y su vivencia del campo artístico. El artista constantemente se ubicó como centro de referencia al hablar de los demás, mostrando una especie de autoridad para calificarlos, acudiendo a expresiones como “el público es” o “los artistas son”. Del mismo modo, se observó que los artistas recurren a los mismos referentes de sentido para nombrar al público, al cliente y al coleccionista, ya que de igual forma los artistas los califican ya sea de desconocedores, desinteresados, por mencionar algunos.

Por último, a lo largo de este capítulo se percibió que el artista recurre a nombrar su realidad en un intento de entenderla y ordenarla, como por ejemplo cuando cataloga los tipos de artistas y de público que hay o cuando da explicaciones a lo que sucede a su alrededor. El artista fluye, por la naturaleza de su práctica, en una realidad rodeada de indefinición de grupos establecidos; de identidad imprecisa en relación con otros grupos fuera y dentro del campo; y de una constante lucha por ganar capital simbólico y económico ante sí mismo y sus grupos de referencia.

5.4. El campo artístico en Guadalajara desde la visión del artista plástico

En este último apartado se destacan algunos de los elementos que dan vida a la formación del campo artístico, en particular lo relacionado con la formación del artista, su espacio de trabajo y la circulación de su obra. Para el desarrollo de este apartado se seleccionaron los momentos en que los entrevistados hacían referencia a las instituciones públicas o privadas; el mercado del arte; su visión sobre Guadalajara, entre otros más. Es a partir de la circulación de capitales (cultural, económico) como el artista va posicionándose en el campo artístico: desde la obtención de recursos que sustentan su actividad, hasta la colocación y recuperación de esos recursos mediante la negociación. La relación entre público,

coleccionista, cliente, artista y otros agentes, no necesariamente se traduce en transacciones económicas, sino también en obtención y acumulación de capital simbólico, como el reconocimiento y posicionamiento del artista en la esfera social.

La exposición de esta última parte pretende dar cuenta de la apropiación que hace el artista plástico sobre su campo de acción. Un campo puede definirse, en términos analíticos, “como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones [que] se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones” (Bourdieu, 1995: 64).

El sistema de relaciones entre posiciones en el campo es dinámico al igual que el lugar que ocupan quienes lo integran, dificultando, por tal motivo, el establecimiento de límites que permitan reconocer los elementos que componen el campo artístico. Sin embargo, con fines de identificar con mayor claridad los espacios de interacción de los artistas plásticos, el instrumento de investigación se dividió en fases generales que componen la actividad y relación de un artista, quedando la de formación, creación, circulación, consumo y crítica. De este modo, tras la búsqueda del sentido que los entrevistados otorgan a cada una de estas fases que componen el campo artístico, se presentan los resultados con la integración que permitirán dar una idea general sobre el significado que los entrevistados otorgan a su práctica.

Como parte del presente apartado, se exponen algunos fragmentos de las entrevistas en que el artista hace referencia a los diferentes elementos constitutivos del campo artístico —de acuerdo a la división que se realiza en esta investigación—, que van desde su formación hasta la crítica con el objetivo de reconocer a través de los artistas plásticos, su propia manera de producir sentido sobre el contexto en el que se desenvuelven.

La producción de significado que, tanto artistas como otros agentes del campo, asignan a la práctica artística es producto, entre otras cuestiones, de un aprendizaje social que, como vimos en apartados previos, comienza desde el seno familiar y se afianza a lo largo del ejercicio de la práctica. Una de las fases críticas para asumir una postura con relación a la plástica es la etapa formativa, ya sea a

través de un aprendizaje formal (o institucional), a través de maestros (fuera de una institución) o de forma autodidacta.

La formación resultó ser una de las etapas prioritarias, para los entrevistados, en la consolidación de su opción de vida profesional. La experiencia, común entre la mayoría de los artistas, fue la duda de elegir la plástica como un modo de vida y la de seleccionar entre la formación institucional o independiente. Entre los entrevistados, casi la mitad eligió la formación académica (9 de los 20), una quinta parte de los artistas fueron autodidactas, cinco de ellos estudiaron una carrera diferente a artes plásticas y dos de ellos se formaron con maestros independientes.

A pesar de señalar algunas inconformidades sobre el sistema educativo mexicano en la rama de la plástica, la mayoría de los entrevistados reconocen que la academia es un esquema formativo que favorece el aprendizaje, aunque aclaraban, que la creatividad y la mística se llevan dentro. En este apartado se señalarán algunos puntos que los artistas destacaron sobre el papel de la formación en la trayectoria de un artista plástico, sirviendo esto de base para señalar, más adelante, la posición que el artista otorga a este elemento constitutivo del campo artístico.

Para los artistas plásticos el papel de la formación en el terreno de la plástica es plataforma para el desarrollo de su práctica. A través de las entrevistas, los sujetos se sometieron a un proceso reflexivo sobre su vivencia de aprendizaje y a partir de ésta, externaron su opinión sobre otras vías de acceso al conocimiento de las artes plásticas. El sujeto expresó su postura acerca de la etapa de formación a partir de su propia experiencia y de acuerdo a lo que le funcionó o dejó de funcionar en su trayectoria.

El discurso se encaminó hacia tres aspectos principales sobre la formación del artista: la posición del artista con relación a la enseñanza institucional; a los maestros; y el aprendizaje autodidacta.

La postura de los artistas plásticos sobre la vía más adecuada de formarse en el terreno de la plástica estuvo dividida. El aspecto en el que coincidieron la mayoría de los entrevistados fue en el nivel educativo de las instituciones de enseñanza de artes plásticas en Guadalajara. Las que reconocieron fueron la

Universidad de Guadalajara con la Licenciatura en Artes Plásticas, como formación oficial y el Cabañas con diplomados. En general los artistas parten de esta oferta de espacios de formación en la ciudad para calificar la enseñanza que un artista plástico “debería” tener.

Cristina (AP32), quien tuvo formación académica, está a favor de la educación académica. Primero quien desea pintar debe aprender como lo dictan las normas; únicamente “inteligencias muy especiales” pueden ser autodidactas.

**Cristina,
AP32**

Yo creo que no puedes ir en contra de la educación académica, o sea, eso de que te haces solo. Bueno, sí lo hay, definitivamente sí, pero se necesitan inteligencias muy especiales. Por eso la historia nos habla de ciertas personas nada más, las que se formaron autodidactas porque son las que tenían ese toque, o sea, creo que a estas alturas del partido te tienes que formar, no puedes ir en contra de las normas, porque tú puedes ir solamente en contra de lo establecido cuando lo conoces, si no lo conoces ¿cómo vas en contra de ello? Pero finalmente todo en la vida te deja algo, todo te da un aprendizaje, todo te enseña, todo te deja un conocimiento, y vamos, ya de ti depende como extiendas ese conocimiento, cómo analices ese conocimiento, cómo manifiestes críticamente lo que la academia te enseñó. Finalmente si te enseñó a dibujar pues tú aprender es dibujar.

Tal como si fuese una creencia irrefutable, Cristina no cuestiona la importancia de la formación donde se sigan normas establecidas: las normas de la academia. En el caso de Raúl, quien dejó trunca la carrera de artes plásticas y de diseño gráfico en la UdeG porque según explicó, “los planes de estudio estaban muy mal, muy caducos para las necesidades que tenía”, su opinión hacia la enseñanza institucional sigue siendo a favor.

**Raúl,
AP14**

Creo que sí es importante la escuela en la formación de un artista, lo que son los principios teóricos, lo que es historia del arte, estética en general, creo que eso es valioso en la formación de cualquier artista, creo que esa parte es bien importante, que luego a veces los artistas autodidactas descuidan esa parte de investigación, bueno, yo trato de... aparte de pintar, leo y trato de estar informado en esto.

En el caso de Cristina el valor de la enseñanza institucional está en el seguimiento de la norma académica mientras que, en el caso de Raúl se encuentra en el aprendizaje teórico y de la técnica del arte. Romina cuenta con

poco más de 10 años de trayectoria y al igual que Raúl, también coincide en la importancia del aprendizaje teórico. Por razones de seguridad en su futuro —según su papá— Romina estudió publicidad pero se dedicó finalmente a la plástica y desde su experiencia menciona las ventajas y desventajas de la escuela de artes.

Romina,
AP11

Pues a lo mejor la ventaja es que no soy tan académica, o sea hago el trabajo en campo más libre, más creativo según yo. La desventaja es que no tengo mucha teoría, así como para justificar mi trabajo.

La carencia en el aprendizaje teórico de Romina no se relaciona tanto con las facultades en el manejo de la técnica sino con los elementos teóricos necesarios para justificar lo que hace ante los demás. La visión de Ernesto, quien es autodidacta y maestro en artes plásticas, es que la academia es importante, pero igual de importante es la pureza en el trabajo del artista, “no recibir influencias”.

Ernesto,
AP10

Yo considero que la academia es básica, a mí me hace falta tener academia. Pero cuando yo veo algún alumno que tiene esa chispa natural, a lo mejor este cuate lo que necesita es irse a su casa, que nadie lo moleste, ni su mamá ni su papá, y que se ponga a pintar, porque es muy bueno, porque tiene esa chispa natural. Si es necesaria la academia y todo pero, también la intuición y la naturalidad también deben de permanecer ahí y no recibir influencias.

Desde la óptica de otro de los artistas plásticos con poco más de 10 años de trayectoria, el haber estudiado la carrera de comunicación le complementó su trabajo como artista plástico —o artista visual, como él mismo se nombra. Fabián señala la disyuntiva que enfatizaron otros artistas con respecto a la formación: si estudias en la academia te encasillas en una única forma de hacer las cosas y si eres autodidacta puede fluir más libremente tu creatividad.

Fabián,
AP12

No me arrepiento de haber estudiado comunicación porque me ha dado una perspectiva más amplia de la que me hubiera tocado enfocado a estudiar artes plásticas, y a la hora de estudiar una carrera ésta te da más herramientas, y siento que estudiar artes plásticas de alguna manera te limita a la técnica, y yo la técnica la he adquirido a través del trabajo cotidiano, no te voy a decir si es más valioso o menos valioso, simplemente es mi camino, ahí están las dos opiniones: la que

dice que es bueno no tener alguna base técnica, porque te cierra y está la de que lo defienden. Entonces es cada quien como le va en su chamba. Yo definitivamente volvería a hacer lo mismo, no estudiar una carrera [en artes plásticas], más bien cursos enfocados a ciertas cosas, a lo mejor de repente un curso de escultura, y bueno, sí me gustaría aprender las bases técnicas, pero no toda una carrera, no todo, como que lo veo a estas alturas innecesario.

Como se observa, existe una opinión encontrada sobre la ruta de la formación que “debe” tomar quien desea incursionar en el terreno de la plástica. La complejidad quizá recae en que el artista se incorpora al terreno de dos campos: el artístico y el académico. Esta dificultad de equiparar la carrera de las artes con la enseñanza académica se debe a que el artista le adjudica a la formación artística ciertas características particulares que en ocasiones sostienen que son innatas: la creatividad, libertad, misticismo. Esta dificultad de conjugar técnica y teoría junto con la sensibilidad propia del individuo pudiera ser la razón por la que algunos artistas no confían en la enseñanza institucional.

**Lola,
API1**

Veo que las personas, que puede ser que tengan la carrera, que estudiaron la carrera y que tienen la habilidad y todo lo que es la técnica y todo eso, pero a veces sientes como que les falta el sentimiento y eso es lo que yo veo. Y a veces también veo en muchos que están en la carrera o amigos o amigas que he conocido que están o han estado en la carrera, a ellos los encajonan mucho ¿no? casi todos empiezan pintando lo mismo, pues sí, a ellos los encajonan un poco.

Los artistas consideran como razones suficientes para descartar la enseñanza académica el que te “encajonan” o que en la escuela no logres desarrollar el sentimiento de la pintura. Los artistas que se posicionaron en contra de la formación institucional fueron quienes experimentaron formas de aprendizaje ajenas a la escuela, como Bernardo, quien ha desarrollado con sus propios medios, una técnica y habilidades artísticas. Tanto Bernardo (artista con más de 30 años de trayectoria) como Raúl (con más de 10 años de trayectoria) manifestaron no necesitar un documento o título que avale su ser artista, pues como pintor lo que se necesita, a decir de Raúl, es ponerse a pintar.

**Bernardo,
AP30**

Y lo mismo, nunca me importó el título en la escuela, pero sin embargo sentía una responsabilidad, hasta la fecha, porque yo tengo que hacerlo en los hechos, no porque tenga un papelito como artista. Yo no soy artista porque tengo mi título de artista, entonces, no me ha ido mal, me siento reconocido... pero también he trabajado mucho, durante treinta años he hecho grabados, pintura, gobelinos, joyería, óleos, serigrafías, todo, he hecho todo.

La posición de Bernardo en el campo artístico de Guadalajara le permite prescindir de cualquier reconocimiento por escrito, sean diplomas, menciones honoríficas o papeles que avalen la obtención de un premio; su trabajo y trayectoria le permiten liberarse de esas ataduras sociales. Raúl profundiza sobre la idea del pintor que se tiene que enfrentar a sí mismo, así sea autodidacta o al egresar de la enseñanza académica. Por esta razón eligió, parafraseando su respuesta, perseguir la verdadera enseñanza en el interior de sí mismo. Raúl reconoce la necesidad de enfrentarse consigo mismo como pintor, aunque como persona extraña estudiar algo ajeno a la plástica.

**Raúl,
AP14**

Nunca me he arrepentido de haberme salido de la escuela, porque... en el caso de la pintura, yo nunca me he visto en la necesidad de mostrar un documento, un documento para conseguir abrirme espacios, como que la misma pintura, la calidad en el trabajo es la que abre esos espacios, entonces nunca lamenté, nunca tuve un título profesional o esas ondas, en la carrera de pintor tarde o temprano cualquier autodidacta tiene que enfrentarse a sí mismo, dar una mirada al interior de uno mismo y buscar qué es lo que hay que decir, lo que cada uno tiene que decir, creo que esa es la verdadera tarea, la verdadera enseñanza que cada uno debe de perseguir. Después ya más grande sí he extrañado ese tiempo de estudiar, reconozco lo que una escuela puede brindar, a veces me dan ganas de estudiar, pero no estudiaría pintura, aunque siga siendo pintor, me gustaría estudiar antropología, o sea, sí reconozco el valor de las escuelas en la formación, pero en el caso de la pintura creo que lo mejor es ponerse a pintar, pienso eso.

Una de las características del campo, misma que le otorga dinamismo, es la creencia, la cual permite que sus integrantes se sientan seguros de la pertenencia al mismo. La creencia de que el arte es una práctica sólo para unos cuantos privilegiados es lo que lleva a Ignacio, artista con más de 40 años pintando, a pensar que “el arte no se puede enseñar” (Ignacio, AP46), ya que es un don intrínseco al artista.

Ignacio,
AP46

No me siento yo con capacidad para enseñar a nadie, además de que creo que el arte no se puede enseñar, porque yo no creo que haya alguien que tenga la capacidad para decirte cómo oír la voz, la superficie en la que trabajas —ya sea el papel, la tela o la cantera—, las partituras; no hay quien te pueda enseñar a oír la voz, tienen voz y tú la tienes que oír, si no la oyes, mejor no vayas, porque no hay nada que hacer ahí.

En el discurso de algunos entrevistados se aprecia una tendencia a minusvalorar la formación académica en los casos en que los artistas no contaron con este tipo de formación. Sin embargo, su vivencia de lograr posicionarse sin ir de la mano de una institución, los convence de que ser autodidactas es un esquema educativo que permite la formación de un artista responsable, sensible y culto. “No creo en las instituciones, creo en las personas que conoces en las instituciones”, entre estas personas que menciona Silvia están los maestros, quienes han sido claves para su desarrollo como artista plástica. En general, los entrevistados dotaron de mayor valor al legado de sus maestros, a lo largo de su trayectoria como artistas, que el de la institución por sí misma. Se puede pensar entonces que el incremento en capital simbólico se deriva del maestro, no tanto de las instituciones, porque esto evidencia más las influencias directas o indirectas en la práctica del pintor. Los artistas le atribuyen al maestro su enseñanza (de alta o baja calidad) en mayor medida que a la institución, aunque lo que se evidenció en el discurso es que esta atribución no siempre es a favor del maestro sino que del mismo modo lo culpan de la deficiencia en la formación de los futuros artistas.

Sin ser maestro y sin haber sido formado en la academia, Bernardo encuentra sus propias razones para explicar el nivel de enseñanza de la plástica.

Bernardo,
AP30

Mira, como el problema es que como la paga es muy mala a los maestros no está la gente más preparada dando clase porque entonces, yo que digo, si un cuate dice que no es lo mismo....que ya ser maestro es otra profesión y es verdad, pero ¿cómo un maestro que no tiene la experiencia profesional?, por ejemplo en la pintura, ¿qué le puede enseñar a un alumno si él mismo no es un ejemplo para ese alumno de éxito? llamémosle, yo creo que eso es importante, la mística ¿no?, si no tienes la mística de tener una obra, vamos, porque, a lo mejor hicieron la carrera de pintura pero no tienen, no son artistas,

realmente es diferente, pintar que ser artista, es toda una forma de vida, entonces no pueda transmitir.

Enseñar arte cuenta con rasgos que lo distinguen de la enseñanza de otras áreas de estudio, pues el arte, como lo recalcaron en otras ocasiones los entrevistados, cuenta con una mística que no se transmite a través de la escuela. Se podría entonces interpretar que ser artista “es toda una forma de vida”, no puede enseñarse, es un don especial de unos cuantos. Este misticismo se repitió en la opinión de Ignacio —quien también es autodidacta— sobre la enseñanza artística, ya que hace alusión al sueño de ser artista, sueño que se frustra en quienes se dedican a enseñar.

**Ignacio,
AP46**

¿Cuál es su opinión sobre las instituciones de enseñanza artística? No creo que sirvan, porque ya tengo mi teoría de que son muy mal pagados los maestros, y no sé si esto se pueda aplicar a todas las carreras, pero es muy posible que sí. Hay que dudar de alguien que te dé clases teniendo un sueldo tan bajo, porque esa persona por más buena persona que sea, va a tener un ligero rencor, porque imagínate que él también soñó con ser un artista y está dando clases por un sueldo miserable y está ante diez muchachas y muchachos con un potencial increíble y algunos con algún talento, entonces debe de tener mucho coraje, entonces no creo. Sí creo en los grandes artistas que te puedan dar una charla y te abren una puerta. El horizonte que te abren sólo lo pueden conseguir en los libros, por eso hay que leer, porque los libros te abren un mundo mas allá de la calle Montenegro, y es infinito, y eso está al alcance si tú lo haces, comprando libros, porque realmente en las escuelas no, hay que desconfiar. Tal vez esté generalizando pero no confío, por ejemplo, yo prefiero estar aquí leyendo [en su casa] que dar clases, porque nunca lo haría, entonces yo ¿cómo voy a creer que alguien de clases así?

Tanto Ignacio como Bernardo asocian la dudosa calidad del artista con el hecho de desempeñarse como maestros mal pagados. Se podría suponer que detrás de esta afirmación hay un supuesto de proporciones más determinantes para el campo, que el verdadero artista debe de vivir de su trabajo. Por tanto, la asociación que sugieren es que un buen artista genera el capital económico suficiente a través de la venta de su obra, de no ser así, el artista recurre a otros medios de subsistencia —como la enseñanza—, poniéndose en duda su calidad como artista plástico.

Humberto, quien egresó hace pocos años de la licenciatura de artes plásticas, reconoce como ventajas y desventajas en su formación a los maestros, algunos buenos artistas pero malos enseñando y otros mal preparados.

Humberto,
AP11

¿Qué ventajas y desventajas le encuentras a la formación que tuviste en la licenciatura de artes plásticas?

Sobre todo algunos maestros muy preparados y muy buenos, hay algunos que no están preparados y son muy buenos en su obra pero que son malos para dar clase, la mayoría de los maestros no están preparados para dar clase, y sobre todo a la gente que empieza no la motivan, aparte la escuela como que se quedó un poquito atrasada en cuanto a la enseñanza y los maestros tampoco están tan preparados, no conocen las técnicas.

La mala preparación de algunos artistas la reconoció también Romina, señalando que uno de sus amigos que no contaba con el conocimiento de la plástica se “chorea” a sus alumnos en clases.

Romina,
AP11

Porque no tienen los conocimientos necesarios, y como los chavos se supone que no saben entonces no saben que el maestro no sabe nada y sí se dan cuenta. Yo tenía un amigo que (...) está dando clases pero no está formado y ya practicó dibujo y todo, pero él no sabía dibujar cuando empezó y yo le decía: “¿cómo le estas haciendo, los alumnos no se dan cuenta?” Y me decía: “no, ahí me los choreo de cómo tienen que hacerle”, rollos, y hasta ahorita lleva 17 años dando clases.

Los artistas reconocen que el maestro domina la valoración que se asigna a la institución, es decir, si se considera una mala escuela y el maestro es bueno, entonces la institución pasa a un segundo plano y se le da prioridad a los atributos favorables del maestro. De acuerdo al discurso de los entrevistados, se analizó que la posición y acumulación de capitales con los que cuenta el maestro, es proporcional a su nivel de posicionamiento dentro del campo artístico.

Finalmente, algunos entrevistados reconocieron que la formación les dio las bases para desarrollarse como artistas, entre ellos Sara (AP30), artista brasileña quien ha ejercido su práctica en Guadalajara. Ella mencionó “yo haría 5 veces la escuela, 10 veces la escuela, si pudiera reciclar los maestros, todo lo que aprendí, yo siento ahora que yo aprendo ahora, que soy autodidacta, pero yo tuve que

tener una base para subir, porque si no... yo creo que hay muchos autodidactas y buenos, pero yo no podría ser así.”

Ya sea a través de instituciones o fuera de ellas, el artista marca sus inicios a través de su etapa de aprendizaje, dotándolo de recursos técnicos y simbólicos sobre lo que es ser artista, razón por la cual se consideró importante resaltar en este trabajo la formación del artista.

La formación no es una etapa determinante en los artistas, aunque sí relevante (ya sean autodidactas o egresados de alguna institución). Sin embargo, haberse formado con un maestro de renombre puede ser más determinante en la carrera del artista ya que desde sus inicios el artista puede aspirar a decirse aprendiz de algún artista reconocido dentro del marco general del campo artístico.

Algo importante a destacar es que los maestros a los que los entrevistados se refirieron fueron de dos tipos. Cuando los artistas hacen referencia a aquellos maestros que no tienen una carrera consolidada —que no tienen obra—, los entrevistados devalúan a su mínima expresión la posición de este actor dentro del campo. En cambio, cuando se refieren a sus maestros que los guiaron en su formación, lo mencionan con respeto y admiración. En sí, la connotación de la palabra maestro cambia dependiendo del sentido que los artistas den.

Se puede mencionar que la formación, para los entrevistados, tiene que ver con el acto de asumir, en lo íntimo y en lo profesional, las implicaciones de ser artista. Ya se ha analizado en apartados previos: el sentirse diferente, los sacrificios de ser pintor, el misticismo que envuelve al artista. Una buena parte de los entrevistados comparte esta idea y despliega una serie de criterios intuitivos que les permiten reconocer esa actitud “del artista” más allá de sus títulos profesionales, la amplitud de su carrera y la especificidad de su trabajo.

Cuando una persona se forma en la plástica y empieza a crear, con el tiempo y al iniciarse en la dinámica del campo (a través de exposiciones, venta, producción constante de obra), ya se le puede reconocer —en términos generales— como artista. Un aprendiz (por el medio que haya elegido aprender) mientras aprende también va creando. Sin embargo, para fines del análisis, se separa el proceso de creación del de formación, ya que al hacer referencia a la creación se reconoce mayor experiencia y trayectoria del artista. Aún habiendo concluido unos

estudios institucionales o bajo la guía de algún maestro, un artista no deja de aprender, aunque para fines de comprender las fases que integran el campo artístico, se reconoce la de formación como la etapa inicial en la trayectoria de un artista plástico.

El campo artístico trae consigo ciertas normas a las que el artista se somete para integrarse a la dinámica de generación de capitales, como por ejemplo exponer su obra o buscar espacios de exhibición en el extranjero para enriquecer su *curriculum*. En ciertos procesos, las normas pueden reconocerse más claramente como en el caso de exponer en algún museo, donde la institución exige al artista ciertas políticas establecidas. En el caso del proceso de creación también pueden reconocerse algunos lineamientos que el artista incorpora en su ejercicio de producción artística: la utilización de ciertos materiales, la configuración de su estudio o taller o hasta el ambiente adecuado para el momento del trabajo creativo.

Para esta investigación no se contempló incorporar el elemento de creación — como proceso cognitivo y creativo de producción artística— en la herramienta metodológica, por considerarse una perspectiva de análisis ajena al objeto de estudio, en la medida de que no se pretende explorar los aspectos psicológicos del artista. En el capítulo **2. Estado de la Cuestión** se mencionaron algunos trabajos donde el aspecto cognitivo y psicológico era el eje fundamental del análisis. Uno de los elementos que sobresalieron cuando los entrevistados hicieron mención al proceso de producción de su obra es que conciben su práctica como una actividad solitaria y en la cual el lugar de trabajo es substancial.

Los espacios de creación de los artistas plásticos son distintos e iguales entre sí. Distintos porque, según se percibió entre los entrevistados, los artistas eligen o adaptan su espacio de producción de acuerdo a sus posibilidades y gustos: algunos trabajan en su casa que a la vez es su taller, otros en la azotea de sus casas, otros en espacios independientes. Iguales porque donde sea que instalen su espacio de creación, éste cuenta con características y condiciones que permiten reconocer que se trata de un taller —o estudio, como también se le llama—.

Entre los aspectos que señalaron los artistas plásticos se encuentra la importancia de su lugar de trabajo, llamándolo taller o estudio. Cada entrevistado cuenta con un espacio de trabajo, aunque entre ellos las condiciones eran diversas: desde un comedor-taller hasta un piso entero de un edificio. Sin importar las características, los artistas coincidieron en la relevancia de contar con un espacio propicio para crear, donde lo que defendían como primordial era la soledad y la disponibilidad permanente de su estudio o taller para poder trabajar a cualquier hora y sin interrupciones.

El artista valora mucho su espacio de trabajo, puede decirse que el estudio se convierte en una especie de refugio propicio para el encuentro con su persona y *la paz interior*.

**Mireya,
Ap37**

Mi concepto de arte²⁴, tú que has visto algo de mi obra, es más bien muy sencillo, es para mí misma. He llevado una vida, soy muy... no ves que irradie paz para nada, pero la paz interior que busco es al entrar a mi estudio, entonces para mí, mi pintura sobre todo es como un oasis para estar conmigo misma, paz.

Tanto hombres como mujeres resaltaron la importancia de contar con un adecuado espacio de trabajo. Sin embargo, de acuerdo a las referencias que hicieron los entrevistados, más mujeres que hombres asociaron su espacio de creación con un estado de armonía o de introspección: “es como estar conmigo ahí”, dice Sara sobre su estudio.

**Sara,
AP30**

El día que no voy al estudio me siento fatal, inútil que perdí el día, y no debería ser esto, pero aunque no tenga exposición o algo, diario subo para leer o arreglar mi estudio, no sé, pero ahí tengo que estar, es como estar conmigo ahí, me encanta.

El artista enfrenta a lo largo de su carrera diversas dificultades y confrontaciones sociales e individuales. En su estudio, el artista encuentra un estado de paz o “un oasis” (Fernando, AP12) donde la lucha deja de ser al exterior y se convierte en una lucha interior, por crear y encontrarse consigo mismo.

²⁴ En las conclusiones se revisarán los conceptos que los entrevistados expresaron sobre lo que para ellos es el arte.

**Cristina,
AP32**

Hay muchas luchas dentro de la profesión con uno mismo, o sea, luchas en cualquier profesión hay: está la lucha por la competencia, por posicionarte en el mercado, por tener espacios adecuados, porque los medios de comunicación te den cabida y te tomen en cuenta y te sirvan de promoción, porque el espectador tenga aceptación por tu obra. Pero todo eso es secundario, la parte principal de las luchas están contigo mismo, en cómo vas a manejar toda la información que tienes.

El espacio de trabajo de un pintor como noción, forma parte de un conocimiento socialmente aprendido. Los artistas comparten una idea preconcebida sobre lo que es un estudio e intentan reproducirlo en sus talleres. Prueba de ello es que cuando Fernando eligió su lugar de trabajo dedujo “el espacio ideal para un artista”. Aún sin la existencia de un reglamento o guía sobre la disposición del espacio, el artista reconoce cómo debe ser un estudio.

Ya sea en formas de actuar, de participar en los ritos propios del campo (exposiciones, formas de vestir o hablar) o de configurar su espacio, el artista se adhiere sin cuestionamientos a las reglas del campo. Por tanto, la importancia y configuración que concede un artista a su estudio se deriva los presupuestos fundamentales del campo (Bourdieu, 1991:115): el lugar de creación y el encuentro consigo mismo.

Para Fernando, su estudio es “como una cuevita”, lo cual remite a la idea de aislamiento y refugio como también lo expresaron otros entrevistados.

**Fernando,
AP12**

[Sobre su estudio] Pues ahorita ya creo que estoy un poco desencantado con él [risas], ya está muy lleno, ya está con demasiadas cosas, pero cuando me cambié hace 5 ó 6 años, para mí era el espacio ideal para un artista, es un espacio muy abierto tipo New York, muy a gusto, y en el que yo sigo estando a gusto. Aquí es como un oasis, mi lugar de trabajo, y así debe ser supongo el estudio de un pintor, debes sentirte a gusto y contar con espacio para tener diversiones y estar a gusto, así lo considero yo, como una cuevita [risas], de la cual ya no quiero salir.

“Para expresar lo espiritual te apoyas en medios físicos” (Tania, AP25); se entiende entonces que el espacio se convierte en algo íntimo e importante para algunos artistas, ya que ahí encuentran su privacidad. Para Tania, una de las grandes luchas por las que atraviesa un artista es el espacio físico, la batalla con

grandes formatos de las obras, la amplitud para almacenar el material, la necesidad de extenderse para pintar.

**Tania,
AP25**

La diferencia y presencia del quehacer de un pintor y de un escritor se fundamenta en el espacio, la pintora profesional necesita un espacio físico, un escritor puede hacer todo el desarrollo de su obra en un cuaderno, en dos, en tres cuadernos, necesita un metro para hacer todo un desarrollo, importantísimo para un proyecto de trascendencia espiritual. Un pintor necesita un espacio físico, entonces es difícil porque el espacio es: ¿dónde pinto?, ensucias, invades, al rato dices, bueno voy a empezar en este pedacito te vas extiende y extiende al rato tienes que construir casi un edificio porque no tienes donde te quepa todo y, bueno, ese es un problema fundamental: espacio, espacio. (...) Para expresar lo espiritual te apoyas en medios físicos que son estorbosos.

Si bien el espacio de trabajo no es determinante para el posicionamiento que el artista adquiere en el campo, sí contribuye a la acumulación de capital simbólico. Pareciera que el estudio de un artista refleja el reconocimiento y posición del mismo en el campo artístico. Es un lugar privado pero a la vez se expone cuando el artista ya goza de cierta posición y se convierte en una extensión del artista mismo. Una muestra de ello es el libro *Los artistas en su estudio* que se mencionó en el **3. Estado de la cuestión** donde se seleccionaron artistas plásticos con un nombre reconocido y se les pidió que abrieran las puertas de su estudio. En el prólogo de este libro se refiere: “el estudio encarna la paradoja de la vida, según la cual lo universal debe provenir de lo particular (...). En su estudio, el artista construye los lazos de afecto, influencia e identidad que lo relacionan con este mundo” (Colle, 1994:11). En síntesis, esta relación se encuentra en concordancia con lo que el estudio representa para los entrevistados: un espacio donde buscar el significado interno y externo de su práctica.

Dentro del estudio, el artista experimenta vivencias durante su proceso creativo, experiencias que son difíciles de describir a quienes están fuera del mundo de la plástica.

**Raúl,
AP14**

La verdad es que mis días son bien regulares, digamos monótonos, muy iguales unos a otros. A mí me preguntan mis amigos “¿qué has hecho?”, y no tengo nada que contarles, más que estoy pintando, claro me pasan cosas con los cuadros y podría contar “ahora estoy pintado

esto”, pero en general yo estoy todo el día en mi estudio y a veces no salgo de mi taller.

Para Raúl, la creación es parte nodal de su vida y es pintando como pasa sus días, días que se vuelven rutinarios. Dentro de la agenda social con los amigos, únicamente pasa las horas pintando; para quien entiende el lenguaje artístico, sabe que al pintar “pasan cosas con los cuadros”. Nuevamente, la relación del artista con su estudio y su mundo interior, dota de sentido a su práctica.

A pesar de encontrar diversidad entre los espacios de creación de cada entrevistado, diversidad con ciertas características semejantes, lo que comparten en común es un espacio más amplio de trabajo: Guadalajara, la ciudad que habitan; donde nació la mayoría de los entrevistados y que a otros tantos adoptó.

Sobre Guadalajara, los entrevistados destacaron que es una ciudad favorable para la creación, con buena oferta de materiales. En ella los artistas producen mas no todos encuentran en ella condiciones benéficas para la circulación y venta de su obra. La ciudad carece de una cultura de apreciación artística y de compra de obra de arte, de acuerdo a la mayoría de los entrevistados.

Rebeca, quien es originaria de Chihuahua, describe a Guadalajara como un gran taller, que por sus características de buen clima y “pueblo grande”, es una ciudad propicia para la creación artística. Ya sea por ser su lugar de origen o de adopción, Guadalajara es considerado por algunos entrevistados como un espacio adecuado para desempeñarse como artistas plásticos, aún con las carencias y dificultades que señalaron como por ejemplo la falta de oportunidades y apoyo, la poca afluencia del público a los museos o la dificultad para vender su obra.

El campo no es una entidad fija ni lo integra un grupo definido de personas. Existen por tanto diversas valoraciones dependiendo de la posición del agente y su acumulación de capitales, de ahí que cada artista cuente con sus propios recursos referenciales para calificar la ciudad donde vive y ejerce su práctica. Por ejemplo, algunos artistas consideran a Guadalajara como una excelente plataforma para el ejercicio de su práctica, mientras que para otros es un sitio que queda al margen de lo que otras grandes ciudades, como Nueva York o Buenos Aires, ofrecen a sus pintores.

Para Armando, artista con más de 30 años de trayectoria, quien a lo largo de su carrera ha vivido en diversos países, Guadalajara ofrece tres cosas: buena luz y clima, su familia y espacios de diversión. El lugar geográfico donde el artista desarrolla su práctica influye —directa o indirectamente— en su trayectoria, ya no sólo por los aspectos que Armando menciona sobre Guadalajara, pues en su caso cuenta con la posición suficiente como para no interesarle exponer en Guadalajara o recurrir a mayor promoción, sino también por las características del mercado, la oferta de espacios culturales o por la valoración social del nivel cultural de la ciudad. En términos de oportunidades, Armando no reconoce que Guadalajara ofrezca al artista un lugar adecuado para su desarrollo. Él mismo parafrasea a un escultor tapatío, “Guadalajara es una mala madre con los artistas, Guadalajara es una madre que rechaza a sus hijos artistas”.

Para algunos entrevistados, que cuentan con larga trayectoria, Guadalajara es su lugar de trabajo —o de creación— mas no necesariamente encuentran en esta ciudad el mercado o las condiciones necesarias para resolver las exigencias de sustento y valoración que requieren.

Bernardo,
AP30

Creo que aquí [en Guadalajara] los artistas nos quejamos mucho ya de la sobrevivencia pero que no tiene nada que ver con el fenómeno creativo. Aquí se goza de perfecta salud en el aspecto que hay inclusive gentes jóvenes haciendo un trabajo, ojalá y se mantenga, se sostengan, porque también el arte como es importante en la sociedad, también es cruel y selectivo y despiadado al tiempo.

El espacio no sólo es un lugar donde se vive, sino también es fuente de referentes de sentido. Se podría pensar que el lugar donde el artista desarrolla su práctica —no tanto como territorio sino como espacio de relaciones—, contribuye a la construcción de *habitus*, debido a que en el mismo espacio se reproducen las condiciones sociales e históricas del contexto. Así, la percepción del artista sobre su quehacer y desarrollo, dentro del campo, forma parte de la interacción social y las normas que regulan su contexto. Para los entrevistados, el lugar geográfico representó un espacio determinante en la generación de *habitus* y por tanto, también de su percepción sobre el campo artístico de Guadalajara. Es a través del *habitus*, que los artistas plásticos de Guadalajara se cohesionan como un gremio.

El capital económico y cultural, además de las disposiciones entre los agentes, es lo que constituye el espacio social (Bourdieu, 1997:18). Por esta razón no se puede hablar de Guadalajara únicamente como territorio sino que, en esta categoría de espacio, intervienen la posición social entre agentes, los flujos de capitales y el aparato institucional. Quizá eso explica que cuando los entrevistados se refirieron a Guadalajara, sus referentes fueron diversos: clima, mercado, público o disponibilidad de material de trabajo.

A la par de estas referencias, en el discurso de los entrevistados apareció el aparato institucional como eje desde el cual experimentar el campo. Con independencia de la valoración que los entrevistados hacían de este aparato institucional (juicios de valor emitidos hacia instituciones gubernamentales o particulares), la institucionalidad con la que se relacionan sobresalió como un referente importante para los artistas.

Vinculados o no a alguna institución dedicada a la formación y difusión del arte en Guadalajara, cada artista manifestó una postura diferente sobre el papel de las instituciones en el desarrollo de su práctica. Algunos se posicionaron al margen de toda relación con organismos como Secretaría de Cultura, Universidad de Guadalajara o CONACULTA,²⁵ mientras que otros reconocían que —a pesar de las deficiencias— éstas les otorgan alguna clase de apoyo como artistas. El reconocimiento que algunos entrevistados hicieron acerca del papel de las instituciones fue principalmente sobre la función que desempeñan como recinto de exposiciones.

Dentro del campo artístico, las instituciones cumplen un papel rector en la producción y circulación del sentido que los artistas conceden a su posición en el espacio social. Hay quienes no encuentran relación de su papel como artista con las instituciones. Sin embargo, al momento de nombrar los espacios de exposición por donde han transitado, estos espacios de instituciones públicas (estatales y municipales), o privadas (galerías, cafés con muros de exhibición), estuvieron presentes como parte de su trayectoria.

La institucionalidad es un medio para invertir y/o incrementar capital (ya sea económico, cultural y/o simbólico), eso produce una actitud utilitarista hacia la

²⁵ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

institucionalidad por parte de los agentes que componen el campo artístico. En términos valorativos puede que las instituciones merezcan la descalificación absoluta; pero en términos pragmáticos las instituciones son imprescindibles para hacer circular e incrementar la posición del pintor.

En los niveles de trayectoria dentro del campo, la relación con la institucionalidad cambia. Cuando un artista está empezando a consolidar su trayectoria, las instituciones funcionan como escalón para elevar su capital simbólico. En la medida en que crece su trayectoria, crece su libertad para desligarse de esos espacios y trascender a otras ciudades, e incluso a otros países.

En la manera en que los pintores describían su capacidad de acceso a diferentes espacios de circulación, se revela una diferencia entre quienes tienen más o menos trayectoria. Si consideramos que la trayectoria incrementa el capital simbólico de los artistas, se percibió que quienes tienen más trayectoria tienen mayor posibilidad de acceder a espacios, considerados de calidad, dentro del campo. En cambio, quienes están consolidando su trayectoria dentro del campo tienen menor capacidad de acceso a dichos espacios y mayor apertura a aceptar incluso lugares “que pueden ser deprimentes” (Hilario, AP46).

**Hilario,
AP46**

Yo he recorrido muchos espacios, incluidos hasta los que pueden ser deprimentes, verdad, en el pasillo de un hotel he expuesto.

Es a través de la exposición que un artista demuestra su posicionamiento dentro del campo. “De una exposición parten muchas cosas: clientes, otra exposición, algo en la prensa, el poder ilustrar algunos libros” (Ernesto, AP10), de ahí el cuidado que el artista coloca en la confección de su *curriculum* de exposiciones: una mala elección puede traer consecuencias negativas al posicionamiento de su nombre. En esta categoría se mencionaron los cafés y restaurantes como espacios de exposición, aunque para algunos entrevistados como Humberto, tan sólo son espacios donde el artista decora los muros. Para algunos como Cristina, cuando recuerda las palabras de un galero, utilizar cafés o restaurantes para exponer, revela una actitud “para vender y no para aportar”.

**Humberto,
AP11**

En los cafés, como que siento según mi forma de ver, porque hay gente que dice que es para promover mas el arte y todo, pero como que no es un espacio apropiado, como que es parte de la decoración, aunque sí sirven y son decorativos los cuadros pero la gente no los ve, no les dan la misma importancia que si les dan en un museo o en una galería o en un centro cultural, donde si le dan mas importancia a la obra y se enfocan mas a eso, yo ahí siento que sirven muy poquito para la decoración, y así en un café si me han invitado pero yo muy especial en ciertas cosas y formas, porque tu trabajo te lo ganas a pulso, entonces como que siento un poquito de retroceso.

**Cristina,
AP32**

Yo tengo experiencias positivas en cuanto a la acogida y el recibimiento que te dan en espacio, tanto del espectador como de la institución. O sea, creo que la institución es respetuosa del artista que guarda cuidado correcto de su profesión, que no está exponiendo donde quiera, finalmente también son celosos de eso. En alguna ocasión, un galero decía que él no iba a darle cabida a alguien que había expuesto en tal café, en tal restaurante, que porque finalmente eso era una actitud para vender y no para aportar. Y bueno como yo no tengo esa necesidad, esa urgencia de estar desplazando la obra, porque eso lo tengo resuelto hace tiempo, he cuidado el espacio donde he decidido vender mi obra.

Para acceder a ciertos espacios de circulación había que “tocar puertas”, término que varios entrevistados citaron para describir el acceso a oportunidades de exposición de su obra. El “tocar puertas” y que se abran no sólo es cuestión de suerte, como menciona Leonora, también intervienen los contactos y la trayectoria construida. Además, el hecho de “tocar puertas” sugiere que los artistas deben ingresar al espacio de la circulación como si éste constituyera un espacio independiente del campo. Una vez más aparece la dualidad dentro-fuera por medio de esta objetivación en el discurso.

**Leonora,
AP15**

He tenido suerte porque siento que no he tenido que yo tocar mucho, mi tirada siguiente es el Museo de las Artes e igual voy y no me pelan, pero he tenido suerte.

**Fernando,
AP12**

Afortunadamente nunca he tenido la necesidad de salir a tocar esa puerta para buscar lugares de exhibición, generalmente son las galerías las que me buscan y aquí en Guadalajara no tengo el número de exposiciones, pero calculo tener más de 50 individuales.

Para los artistas, el espacio de exposición es un indicador del nivel en el que se encuentran dentro de su trayectoria. Así, quien exhibe su obra en espacios que “abren sus puertas” a pintores poco conocidos (como en Centro de Arte Moderno

o los cafés-galería, por ejemplo), se encontrarán en el nivel bajo del escalafón. Sin embargo, quien ya pasó por esos niveles y busca escalar más en el camino al reconocimiento, deberá aspirar a cubrir otros espacios simbólicamente más valiosos (como el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara o el Instituto Cultural Cabañas). Como un factor esencial de dotación de capitales, las exposiciones en espacios *de prestigio* se convierten en un elemento determinante para el posicionamiento del artista plástico dentro del campo artístico de Guadalajara.

Con respecto al mercado, la ciudad parece como un espacio desde el cual ingresar a otro tipo de mercados. Para muchos, Guadalajara es un escenario de producción más que de circulación y venta de la obra. Sin importar su nivel de trayectoria, los artistas plásticos coincidieron en que hay un mercado escaso y con tendencia constante al regateo en esta ciudad. Al preguntar directamente sobre la existencia de un mercado en Guadalajara, Ernesto (AP10) mencionó "No hay. Hay un mercado muy pequeño, muy pequeñito".

**Raúl,
AP14**

Yo creo que está muy mal el mercado, aquí pasa algo en Guadalajara, como que los coleccionistas ya nos tienen una medida a los pintores, entonces son ellos los que terminan valorando, fijando el precio de las obras.

La petición de pago a plazos, descuentos o la insistencia en bajar los precios, fueron las menciones constantes con relación al mercado. Para muchos artistas resulta más rentable colocar su obra en otros mercados —ya sea nacional o extranjero— y usar el mercado local únicamente para posicionarse. En términos de capital, cada artista construye su espacio de comercialización en función del capital simbólico que desea acumular.

Por otra parte, de acuerdo a los entrevistados, Guadalajara no es un espacio donde fluya la crítica artística. De hecho la mayor parte de los entrevistados mencionó que prácticamente no hay nadie que haga buena crítica, por lo que este elemento quedó prácticamente fuera de su discurso. Las escasas plumas críticas están, por ejemplo, en los medios de comunicación. Pero, a decir de los entrevistados, a estos críticos no les interesa profundizar en su apreciación sobre

la obra y el artista, de manera que los artistas perciben que la crítica se convierte en una valoración subjetiva y sin información acerca de la plástica.

A manera de cierre de este apartado se puede decir que dentro del campo artístico, se generan redes de relaciones que se configuran en torno a la concentración de capitales (simbólico, económico, social, cultural) y esto determina la posición y el movimiento de los actores dentro del campo. Durante la investigación se observó una tendencia a las agrupaciones en función de aficiones y categorías que iban desde la edad, el *estatus* social, o la trayectoria, por ejemplo. Esta característica de la agrupación es uno de los criterios de diferenciación dentro del campo, a partir del cual se define buena parte de la dinámica del mismo. Podría hablarse entonces de un campo estratificado en función de un *habitus* que igual los cohesiona como los separa en tanto miembros de un mismo gremio.

5.5. Luchas y dificultades en la práctica de un pintor

En los apartados anteriores se han expuesto algunas pautas para conocer ciertos procesos de representación social, tales como la visión que tienen los pintores de sí mismos, del arte, de sus grupos de referencia, así como referentes que describen el posicionamiento del artista dentro del campo artístico. En estas líneas de análisis, que conforman la última parte del capítulo de resultados, se ha encontrado un elemento integrador que refiere a las dificultades por las que atraviesa el artista plástico para posibilitar una permanencia y acumulación de capitales dentro del campo artístico.

Ya sea por los atributos negativos que la sociedad le asigna a los pintores; por su problemática económica; por la falta de circulación de su obra o por la batalla creativa y conceptual durante la producción, el artista afronta día con día una serie de dificultades en el plano personal, familiar y profesional que le impulsan o le cuestionan sobre el ejercicio de su práctica. Aún habiendo expresado algunas de las muchas dificultades por las que atraviesa un artista plástico, este esfuerzo —según se deja ver en el discurso— vale la pena, porque genera una

compensación: la satisfacción que se traduce en convencimiento de que, a pesar de que es un trabajo difícil, amerita mantenerse en la línea de la plástica.

Por encima de las confrontaciones y luchas que se producen en el campo artístico, el artista sortea a diario obstáculos para asegurar su permanencia en el campo. Bajo esta premisa, durante la entrevista se le preguntó al artista sobre la principal lucha y/o dificultad que vivía como pintor. Tras un ejercicio de extracción de la idea principal de la respuesta, se presentan los resultados en el **Diagrama 2**. En el **Anexo 8** se pueden consultar algunas de las respuestas de los artistas plásticos sobre lo que consideran ser su principal lucha y/o dificultad como artista plástico.

Diagrama 2. Luchas y/o dificultades de los artistas plásticos



Como se observa en el bloque de la izquierda, la lucha por el dinero dominó las respuestas de los sujetos, seguido del impulso creativo y conflictos personales. A pesar de los obstáculos, el artista encuentra una manera de salir adelante haciendo lo que, según explican, más les satisface. El artista elige diversas vías para la formulación de sentido a través del discurso sobre su práctica y su entorno. Lo que se observó como referente constante y más o menos generalizado entre los artistas, es una noción subyacente de lucha y sacrificio, incertidumbre y

estigmatizaciones, vinculados a la naturaleza de su actividad que debe afrontar para, a cambio, verse recompensado con las satisfacciones (espirituales, de poder o económicas, por ejemplo) que le otorga su práctica. En muchas ocasiones, esta compensación se vislumbra en el largo plazo, lo cual anima a los artistas a mantenerse firmes en su profesión.

Ser pintor o artista plástico para algunos, como es el caso de Armando (AP40), requiere persistencia, confianza y entrega dado que es “una de las profesiones más duras que hay que... quizá de las más ingratas también y de mucha disciplina”. Esta frase, citada al inicio de este capítulo, resume y refleja buena parte de esta postura que, de una manera u otra, todos los entrevistados expresaron con respecto a la experiencia que viven como artistas plásticos. En ninguno de los casos se percibió una actitud de resignación frente al hecho de ser artista. Más bien, en todos los casos los entrevistados expresaron una especie de gusto y satisfacción por ocupar una posición dentro del campo artístico de Guadalajara, logrado con base en estos sacrificios y luchas.

CONCLUSIONES

[El arte] tiene que ver con el espíritu. Tengo una idea del arte de esta manera: vamos caminando por un túnel oscuro —que sería como la vida, como ir atravesando un túnel—, sabes que del otro lado está la luz, que pudiera ser la consciencia de la muerte o lo que sea, pero todos los humanos tenemos la certeza de que vamos hacia el otro lado del túnel. Mientras vamos pasando por ese túnel y está oscuro, y las paredes también son oscuras, entonces lo que vamos tocando en las paredes, esos rasguños que vamos haciendo en las paredes, eso es el arte, y eso nos va ayudando a llegar al otro extremo, y la idea es que todos esos rasguños sean belleza.

Raúl, Artista plástico

“Soy rico porque tengo mi tiempo para mí, porque hago lo que yo quiero... y si no quiero trabajar, no trabajo” (Ignacio, AP46). De esta sencilla frase, extraída del enorme conjunto de referencias que hicieron los entrevistados durante el trabajo de campo, se podrían estudiar las representaciones sociales sobre trabajo, riqueza y tiempo, la idea que tiene el artista sobre sí mismo, entre otros muchos aspectos. Esta frase aislada ha sido formulada por un sujeto que hace concreta en palabras toda una visión de mundo y una forma de relacionarse con su práctica artística. Este ejercicio ha sido parte del objetivo de esta investigación: someter ese enorme conjunto de referencias a un aparato metodológico y a una plataforma teórica para analizar las representaciones sociales de artistas plásticos de Guadalajara presentes en su discurso con respecto a su práctica de producción artística. Esa práctica se coloca en un contexto específico, que es el campo artístico.

Vale decir que esta investigación tiene alcances y límites muy claros: aborda las representaciones presentes en el discurso de 20 artistas plásticos y el sentido que le adjudican a sus prácticas. Por ello no se puede hacer una generalización

absoluta de sus apreciaciones para explicar la dinámica del campo artístico en Guadalajara. De hecho, durante la exploración se identificaron contrastes y similitudes entre los artistas, los cuales, más que desintegrar el campo artístico, aportan pistas para reafirmar su carácter de escenario simbólico de articulación y convergencia de diferentes agentes, instituciones y normas. Es difícil definir los límites y las características del campo artístico de Guadalajara, pero en el ejercicio de identificar relaciones que están más allá de lo aparente a través del discurso de los artistas —un ejercicio de análisis *relacional*—, el campo va revelando las estructuras que lo cohesionan desde su interior.

El artista plástico es quien otorga el dinamismo al campo, gracias a su *habitus* y su sentido de percepción y clasificación traducido en acciones o prácticas. Según se analizó, el *habitus*, además de orientar la práctica del artista plástico, permite conformar relaciones sociales a partir de la identificación de un sujeto con sus categorías de percepción y sus principios de clasificación y organización. Ya sea a través de amigos, familia, colegas u otros agentes del campo, el artista refuerza constantemente su posicionamiento frente al otro. Esto lo hace a partir del principio de clasificación del *habitus* y del proceso de estigmatización con que el sujeto califica constantemente a los demás. La conexión entre *habitus* y estigma permite entender cómo los sujetos construyen una forma de aproximarse a los objetos sociales a partir de la relación con su mundo social, las categorías que producen, los atributos y la posición reflexiva que ocupan.

La noción de *habitus* engarzada con las representaciones sociales permitió vislumbrar una complejidad de procesos y proponer una interpretación analítica —desde el plano de los estudios socioculturales y desde la perspectiva de la comunicación—. A través de un estudio de representaciones como el que se presentó, se intenta destacar que a partir de acciones donde aparentemente sólo opera el sentido común, se desarrollan procesos que abarcan las tres funciones de las representaciones sociales: su función cognitiva, organizadora y orientadora de la acción. Las representaciones sociales, como organizadoras de la percepción e interpretación de la experiencia del sujeto, se complementan con los sentidos en que opera el *habitus* en la práctica. De este modo, ambas teorías aportaron

sustancialmente al estudio del artista plástico en su carácter de productor de sentido dentro de un contexto determinado: el campo artístico.

En síntesis, la investigación ha permitido reconocer el mecanismo complejo por el cual el ser humano se relaciona con todo lo que lo rodea en formas que van más allá de la mera percepción sensorial. Los procesos implicados en la vivencia del artista rebasan la simplicidad de pintar un cuadro y ganar fama con él o en palabras de Cristina (AP32) “creen que llegas como pintor y ‘ya agarré el lodo e hice a Adán’”

Posicionamientos en dos ejes: arriba-abajo y dentro-fuera

A lo largo de la investigación se identificaron recursos discursivos que permitieron reconocer la posición del artista plástico con relación a sus pares y los demás agentes internos y externos al campo. Una alegoría sobre la creación de la obra de arte puede servir para ilustrar esta idea: si se parte del hecho de que una obra plástica se produce colocando elementos visuales en un plano bidimensional, se puede afirmar que cada uno de esos elementos juega un papel estratégico en la conformación del producto final. Algo parecido ocurre con el artista plástico en relación con su posición en el campo: como actor específico en una trama de relaciones sociales, el artista se posiciona espacialmente dentro de su estudio, dentro de la ciudad donde vive, con relación al contexto social y a quienes lo rodean. Sin embargo, el artista no se mueve en un plano bidimensional, sino que tiene que entrar en contacto con múltiples planos y puntos de vista, lo que lo lleva a enfrentar fuerzas que cambian permanentemente y que aumentan o disminuyen sus niveles de capital.

Este ejercicio de posicionamiento constante del artista, evidenciado a través del discurso, se puede representar simbólicamente en dos ejes: arriba-abajo y dentro-fuera. Se percibió que el artista recurrió frecuentemente a metáforas relacionadas con estas posiciones para explicar los niveles y lugares en que se coloca con relación a los demás. Alusiones a “las vacas sagradas” o a “los de atrás” sirvieron a los artistas para ejemplificar las distintas posiciones que se pueden ocupar en el campo, como si se tratara de una pirámide en la que se ordenan jerarquías. La

idea de un arriba que corresponde a los artistas con mayor trayectoria y un abajo para los más jóvenes o de menor trayectoria, se percibió abiertamente en el discurso de los entrevistados.

El arriba-abajo no sólo se manifestó en el posicionamiento del artista con relación a sus colegas, sino también con respecto a sujetos ajenos al campo. Según se constató en el discurso, el artista considera su práctica como algo especial y diferente a cualquier profesión tradicional. El artista, al considerarse “diferente”, opera los mecanismos propios de su *habitus* al enfrentarse con sujetos ajenos al campo y sopesa a su interlocutor por medio de un intercambio de subjetividades; dependiendo del capital que reconozca, será la reacción o comportamiento que asumirá. Asimismo la edad y/o trayectoria de los artistas también marca la aparición en el discurso de esta distinción. En reiteradas ocasiones, los entrevistados establecieron criterios de diferenciación con respecto a quienes tenían más o menos experiencia en la plástica, quienes estaban mejor o peor posicionados dentro del campo y a la generación a la que pertenecían otros artistas.

El posicionamiento del artista plástico en el campo también se manifestó a través de la oposición dentro-fuera. En ocasiones el artista se coloca dentro del círculo de la plástica, cuando encuentra incentivos y se aleja cuando las gratificaciones se desvanecen. El lugar en el que se coloca el artista —a través de su discurso—, se relaciona con su concepción sobre sí mismo y los demás, su práctica y su gremio. Además, se percibió que los artistas cuentan con una concepción polarizada del gremio, donde ellos mismos clasifican a sus colegas, pero al mismo tiempo se mantienen alejados de las categorías que utilizan: “son egoístas” o “somos muy unidos”. Según la ocasión o el estigma, el artista se coloca “fuera” o “dentro” de los señalamientos sobre su gremio. Por tanto, estar fuera-dentro hace referencia a la incorporación identitaria del artista con su práctica y su gremio y arriba-abajo hace alusión al lugar simbólico donde se colocan los artistas con relación a su práctica. En conclusión, en las relaciones que los artistas guardan con grupos de colegas, la construcción de su identidad oscila permanentemente entre aislarse e integrarse al grupo, pues en esta

tensión, el sujeto negocia constantemente entre ser igual y diferente a sus colegas.

El dentro/fuera se manifiesta con fuerza a la hora de reafirmar la diferencia autoasumida entre la profesión del artista y otras profesiones. Lo único aparentemente capaz de romper contundentemente estas diferencias es el tiempo, puesto que la disciplina que los artistas se imponen en su trabajo los hace formar parte de las rutinas y horarios de la gente normal. En los demás casos, como ya se mencionó, el artista asume como natural el hecho de sentirse fuera del gremio de artistas que se dedican a la bohemia, dentro del grupo que es disciplinado con su tiempo, ajeno a quienes toman el camino fácil del arte, parte integrante de quien ha tenido que sufrir para reafirmarse como pintor. El dentro/fuera funciona de forma dinámica, adaptándose al ejercicio reflexivo que el artista realiza durante la entrevista.

Estigmas, identidad y representaciones sociales en el artista

No es posible elaborar una cartografía fija de los procesos de representación social que los artistas manifestaron mediante su discurso. Como se mencionó antes, sería inútil tratar de identificar una congruencia entre la descripción de prácticas concretas y el sentido ideal que el artista asigna a dichas prácticas en el discurso. De hecho, desde la misma definición que se hizo de representación social, se estableció que todo proceso de representación es dinámico y flexible, determinado, en el caso del artista, por la conjunción de su historia, conocimiento, contexto y experiencia acumulada con respecto a la práctica artística.

Sin embargo, como resultado del análisis sobresalieron tres ejes transversales que dominaron el discurso de los artistas en cuanto a procesos de representación social. Cabe aclarar que estos ejes no formaban parte de la herramienta metodológica aplicada sino que emergieron del discurso como nodos articuladores en un plano más elevado de análisis. Esos ejes son los estigmas, la identidad y el sentido de la práctica como algo místico y espiritual, donde las representaciones sociales operaron como un texto subyacente del discurso de los entrevistados.

Estos ejes transversales al parecer son los que anclan a los artistas con su práctica a pesar de enfrentarse cotidianamente con dificultades como la económica o el impulso creativo.

Con respecto al primer eje, el proceso de estigmatización del artista operó en dos sentidos: del sujeto al exterior y del exterior al sujeto (siempre desde la mirada del artista). Esto es que los artistas asignaban atributos sobre sí mismos según lo que los demás decían de ellos y, de la misma manera, los estigmas operaron en la clasificación que hacían sobre los demás (colegas, amigos, familia). En el caso de las principales líneas de análisis que fueron la visión de sí mismo, los grupos de referencia del artista y el campo artístico, el proceso de estigmatización se mantuvo siempre presente. Incluso se llegó a la conclusión de que por encima de la operación de estigmas, los artistas comparten significados que los unen bajo signos identitarios.

Los artistas plásticos se encuentran permanentemente expuestos al proceso de estigmatización. Se percibió una tensión en el artista a la hora de presentarse como tal ante los demás. Como se menciona en el análisis, el artista entra en un juego que puede ser representado con la figura *me escondo/me descubro*. Pareciera entonces que al presentarse con otras personas, los artistas despliegan un cálculo en el que tratan de ubicar a su interlocutor en el contexto global del campo artístico, y en el contexto específico del conjunto de atributos que podrían estigmatizarlo. En este proceso hay muchas estrategias de por medio, desde la evasión de una charla con gente “limitada”, hasta el reconocimiento pleno del artista plástico como tal cuando considera competente al interlocutor. Sea para evadir o para mostrarse, el artista hace manifiesto un juego de subjetividades mediante el cual reconoce la capacidad de invertir su capital simbólico. Al respecto, algunos hallazgos en la investigación se resumen en los siguientes puntos:

- Constantemente se reproducen los estigmas por parte de los artistas sobre la misma imagen del pintor.

- Los estigmas sociales afloran desde la etapa familiar en los pintores, sobre todo cuando se enfrentan a la lucha por defender que quieren ser pintores a pesar de las nociones que circulan sobre ellos.
- Desde la mirada de los artistas, la familia es la fuente inicial de estigmatización sobre la figura de un artista.
- El proceso de estigmatización no se produce individualmente sino que, al igual que las representaciones sociales se configuran a nivel colectivo apoyados del acontecer de la vida cotidiana y las referencias históricas y culturales del sujeto.

Ya sean estigmas negativos o positivos, el artista convive con atributos que señalan su profesión —incluso los llega a asimilar desde antes de dedicarse a la plástica—, los incorpora en su vida cotidiana y los reproduce o modifica en el marco de sus relaciones, objetivándolos en prácticas concretas. Por ejemplo, en el caso de las mujeres, se identificó una fuerte determinación del género en la forma como se sortea la extrañeza de los demás ante la profesión de ser artista, como cuando preferían describirse como amas de casa. A la mujer le es factible asumir roles determinados por el género cuando se encuentra en estas circunstancias. Este es un proceso de autoasignación de atributos y roles, pero también tiene su correlato en la vivencia de grupo, como cuando se hacía referencia a la actitud de la familia frente a la mujer con vocación artística: se amplificaba su carácter de sujeto vulnerable en el núcleo de las relaciones familiares, en el supuesto de que hay que protegerla y aislarla de ambientes inadecuados. En conclusión, al identificar atributos y roles relacionados de forma natural con la noción de artista, los sujetos entrevistados cuentan con insumos para construir su identidad, tanto en el plano individual como colectivo. La lógica de ser diferente al grupo y, a la vez, distinguirse de dicho grupo, refuerza esta idea de que el eje de la identidad atraviesa todos los procesos de generación de sentido identificados a lo largo de esta investigación.

Por otra parte, algunos artistas le atribuyen al arte y a la función del artista dentro de la sociedad o a su práctica, una concepción espiritual y mística. Esta forma de percibir el arte, más como una cosmovisión del mundo, les permite a

algunos artistas encontrar en su práctica un sentido que trasciende la búsqueda estética y de posicionamiento. Un ejemplo de esto es lo que menciona Tania (AP25) “las escuelas de arte están perdiendo el espíritu, están perdiendo a los grandes maestros” o bien que “ahora los chavos ya saben que el cuadro es un objeto de intercambio económico no espiritual”. Esta definición del arte constituye una clara manifestación de lo que Bourdieu (2003) llama *lógica de denegación* según la cual se antepone el trasfondo simbólico del arte a cualquier vínculo con aspectos materiales o económicos. No obstante, los artistas sí reconocen las dificultades materiales y económicas que implica dedicarse al arte. Ser pintor para muchos, es vivir con incertidumbres económicas, afrontar la lucha por el reconocimiento de su obra y solucionar los aspectos propios de la vida cotidiana. La lógica de la denegación soporta procesos de representación que se muestran con especial intensidad en el caso de los artistas plásticos.

A manera de cierre, se puede afirmar que en las representaciones sociales intervienen lenguajes, códigos y sistemas de referencias compartidos sobre los cuales se sustenta la cultura. En el campo sucede lo mismo, ya que permite compartir estos elementos en el marco de luchas, intercambios, posicionamientos y sistemas de normas y valores. A lo largo de esta investigación se intentó recuperar las palabras o imágenes clave dentro del discurso de los actores como unidades que condensan, orientan y otorgan sentido a las prácticas sociales que estos actores desarrollan (Daniel Mato, 2002). Un ejemplo concreto servirá para sustentar esta idea: se identificó una constante designación de la relación entre colegas en términos de “dar y recibir”. Sin importar la profundidad del vínculo afectivo, este “dar y recibir” se traduce en estrategias para devolver favores, buscar el agrado del otro, o sumarse a una reivindicación exigida por sus colegas.

En suma, estos y otros elementos presentes en el discurso de los artistas representan un reto interpretativo que no pretende ser agotado en esta investigación. Otros aparatos teóricos y metodológicos pueden arrojar nuevas luces sobre el corpus de información sobre el que se alza este documento. Probablemente, algunos hallazgos se mantengan invariables, como el hecho de que entre artistas con mayor o menor nivel de reconocimiento en el campo no existan grandes diferencias en los procesos de representación que generan (quizá

porque a diez años de incursionar en el campo ya se hayan afianzado esquemas de representación social que perduren en el tiempo). En todo caso, esta aproximación al universo de significaciones que el artista construye sobre sí mismo y sobre el campo en que se desenvuelve no dejará de ofrecer sorpresas y satisfacciones. Los artistas hacen de su práctica artística una forma de vida, sin duda, pero también organizan el mundo a través de ella. Por ello, el valor que reviste dicha profesión —derivado del capital simbólico que puede aglutinar por influencia del grupo de actores que confluyen en el campo— puede llegar a alcanzar niveles trascendentales en la vida de muchos de los entrevistados. Tal es el caso de Raúl (AP14), que en su práctica artística encuentra una plataforma orientadora de sentido a través de lo que él identifica como poder, espíritu y existencia, gracias a lo cual él se siente en capacidad de superar cualquier dificultad:

“Pues la verdad es que ser pintor es algo bien chido, no me veo haciendo otra cosa. El simple hecho de pintar es como una bendición, es algo que te otorga un poder. La dificultad es económica únicamente. En mi caso pues, el hecho de ser pintor me brinda soluciones a problemas existenciales, o sea, no tengo problemas con ello, digamos puede uno hasta prescindir de la religión para vivir, basta con pintar”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, Juan (1992). *Crítica del arte: teoría y práctica*. Trillas, México.
- ANDRADE DEL CORRO, Marcela (2003). *Reflexión psicodinámica sobre la resignificación de la experiencia creadora del artista plástico*. Tesis ITESO. Jalisco, México.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Identidad*. Losada, Madrid, España.
- BERGER, L. Peter y Thomas Luckmann (1968). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Buenos Aires.
- (1987). *Cosas Dichas*. Gedisa, Buenos Aires.
- (1990). *Sociología y cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México.
- (1991). *El sentido práctico*. Taurus humanidades, Madrid.
- (1997). *Razones prácticas*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- (2003). “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos” en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera, Buenos Aires, Argentina.
- (coord.) (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- y Alain Darbel (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós, Barcelona, España.
- y Löic Wacquant (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México D.F.
- CERVANTES, Cecilia (1995). “¿De qué se constituye el habitus en la práctica periodística?” en *Comunicación y sociedad*, número 24. Mayo-agosto 1995.

- Departamento de Estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara, México.
- COLLE, Marie-Pierre (1994). *Artistas latinoamericanos en su estudio*. Noriega Editores, México, D.F.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.) (2004). *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*. Ediciones Nobel, España.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI editores, México.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1990). *La problemática de la cultura en las ciencias sociales*. Colección Teoría, No. 2. ITESO, México.
- (1999). “La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales” en Reguillo Cruz, Rossana y Raúl Fuentes Navarro (coords.), *Pensar las ciencias sociales hoy*. ITESO, Jalisco, México.
- (2005). *Teoría y Análisis de la Cultura (Vol. I y II)*. CONACULTA, México D.F.
- GOFFMAN, Erving (1970). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GOMBRICH, Ernst H. (1984). *Historia del arte*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- HALL, Stuart (ed.) (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage/The open University, London.
- HANNERZ, Ulf (1998). “El papel cultural de las ciudades mundiales”, en *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Frónesis/Cátedra/Universidad de Valencia, España.
- HEINICH, Natalie (2002). *La sociología del arte*. Nueva Visión, Argentina.
- JODELET, Denise (1986). “La representación social: fenómenos, concepto y teoría” en Moscovici, Serge (comp.) *Psicología Social II*. Barcelona, Paidós.
- JODELET, Denise y Alfredo Guerrero Tapia (coord) (2000). *Develando la cultura. Estudio en representaciones sociales*. México, D.F. UNAM.
- MAHON, Maureen (2000). *The Visible Evidence of Cultural Producers*. Annual Review of Anthropology, October 2000, Vol. 29.

- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. FELAFACS Gustavo Gili, México D.F.
- (1990). “De los medios a las prácticas” en *La comunicación desde las prácticas sociales*. Universidad Iberoamericana, México, D.F.
- MATO, Daniel (2001). “Producción transnacional de Representaciones Sociales y transformaciones sociales en tiempos de globalización” en Mato, Daniel (coord.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. CLACSO, Buenos Aires.
- MOLINER Pascal (et al) (2002). *Las representaciones sociales. Práctica de los estudios de campo*. Presses Universitaires de Renees, Francia.
- MORA, Martín (2002). “La teoría de representaciones sociales de Serge Moscovici” en *Athenea digital*. Número 2, Otoño 2002. Universidad Autónoma de Barcelona. <http://antalya.uab.es/athenea/>
- MOSCOVICI, Serge (2001). *Social representations. Explorations in social psychology*. London: New Cork University Press.
- ORTÍ, Alfonso (et al) (1998). *Reflexividad y sujeto: homenaje a Jesús Ibáñez*. Universidad de Cantabria, España.
- PACHECO, Cristina (1988). *La luz de México*. Fondo de Cultura Económica, México.
- PÉREZ SERRANO, Gloria (2001). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I. Métodos*. Editorial La Muralla, Madrid, España.
- PIÑA OSORIO, Juan Manuel (coord.) (2003). *Representaciones, imaginarios e identidad. Actores de la educación superior*. UNAM, México.
- RAMÍREZ Garriga, Paula Daniela y Katerina Delgado Rodríguez (2002). *Arte objeto contemporáneo en Guadalajara*. Tesis para obtener el título de licenciatura en Comunicación. ITESO, México.
- RAMÍREZ GODOY, Guillermo (2005). *La Pintura Jalisciense en el Siglo XX*. Benemérita Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco, A.C., Jalisco, México.
- RAMÍREZ Godoy, Guillermo y Arturo Camacho Becerra (1997). *Cuatro siglos de pintura jalisciense*. Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara. México.

- REGUILLO, Rossana (2000). "Anclajes y mediaciones del sentido" en *Investigación cualitativa en salud*, Dossier de la Revista Universidad de Guadalajara, enero 2000, Universidad de Guadalajara. Jalisco, México, p. 50-55
- RIZO, Marta (2006). "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales". En *Bifurcaciones* (Revista electrónica) núm. 6, otoño 2006. Disponible en: www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm. ISSN 0718-1132
- RODRÍGUEZ SALAZAR, Tania (2001). *Las razones del matrimonio. Representaciones, relatos de vida y sociedad*. Universidad de Guadalajara, México.
- TARRÉS, María Luisa (2001). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. FLACSO-México/COLMEX/Porrúa, México.
- SIERRA, Francisco (1998). "Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social", en Galindo Cáceres, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Addison Wesley Longman y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 277-345.
- VELASCO, David (2000). *Habitus, democracia y acción popular: La sociología de Pierre Bourdieu aplicada a un estudio de caso*. ITESO, Jalisco, México.
-

ANEXOS

Anexo 1. Guía de entrevista

Quisiera que charláramos con total libertad sobre aspectos de tu vida como artista plástico. Grabaré la conversación porque es necesario para mi análisis. No hay respuestas buenas ni malas. Todo lo que me digas será muy importante para mi investigación. La entrevista será anónima, solo necesitaré tu nombre para mencionarte en el método. Pero la interpretación y el análisis de las entrevistas serán completamente anónimos. Dime de cuánto tiempo dispones, pero espero que esta plática no dure más de una hora y media. Por favor, para que quede registrado, dime tu nombre, tu edad, tu tiempo de residencia en Guadalajara y dónde naciste.

Trayectoria

1. ¿Cómo defines lo que haces?, ¿Cómo te presentas ante los demás? Si te preguntan qué haces, a qué te dedicas, ¿cómo responderías?
2. ¿Cómo te iniciaste en el arte? ¿Algo o alguien te influyó?
3. ¿Realizas o has realizado otras actividades relacionadas con el arte además de pintar?, ¿Cuál ha sido tu experiencia?
4. ¿Qué pensabas de los pintores/artistas plásticos y qué piensas ahora de ellos?
5. Si tuvieras opción de regresar al pasado, ¿escogerías ser pintor de nuevo?
6. ¿Qué experiencias en tu trayectoria como artista plástico han sido claves en tu vida?
7. ¿Qué es el arte para ti?

Formación

8. ¿Dónde o con quién te formaste?
9. Con base en tu experiencia, ¿qué ventajas/desventajas encuentras en la manera en que te formaste?
10. ¿Qué opinión tienes de lo que aprendiste en la escuela y/o con tus maestros? [Si empezaras de nuevo, ¿te prepararías de la misma manera?]
11. ¿Qué opinas de las instituciones que forman artistas plásticos en Guadalajara?

Creación

12. ¿Qué significa ser artista en Guadalajara? [(a)papel del pintor en la sociedad, (b)posición del pintor frente a otras actividades o profesiones]
13. Describe un día normal de trabajo [¿Cómo organizas tus actividades diarias?]
14. ¿Dónde pintas y en qué condiciones? ¿Tienes horarios fijos para pintar o una rutina? (en la noche, en la mañana, con música, etcétera).
15. ¿Trabajas sólo(a) o con más pintores?
16. ¿A qué le dedicas más tiempo: a la gestión (buscar contactos, conseguir material) o al proceso creativo (bocetar, pintar, preparar lienzos)?
17. ¿Encuentras en Guadalajara todas las herramientas necesarias para realizar tu obra?

Circulación

18. ¿Cuál ha sido tu experiencia con los museos o galerías al buscar exponer tu obra? ¿Dificultades u oportunidades?
19. ¿Has exhibido en otras ciudades o países? Si la has tenido, ¿cuál ha sido tu experiencia en otros lados en relación a Guadalajara?
20. ¿Cómo consideras al público de Guadalajara?
21. ¿Qué opinas de las instituciones (Académicas, SC, CONACULTA, Museos) que se encargan de gestionar la cultura en Guadalajara?

Consumo

22. ¿Cuál crees que sea el mejor medio para promover tu trabajo? ¿Guadalajara te ha brindado esos medios? (presencia en medios, exhibición, subastas, catálogos, premios y reconocimientos).
23. ¿Cómo consideras el mercado de Guadalajara?
24. ¿Crees que tu obra se compra a un precio justo?
25. ¿Te relacionas con tus compradores? ¿Ubicas algún coleccionista de tu obra? [Opinión]

Crítica

26. ¿Conoces algún medio en que se haga crítica de arte en Guadalajara? ¿Cómo influye esa crítica en la trayectoria de un artista plástico?
27. En general, sobre todo lo que hemos platicado, ¿crees que haya diferencia de oportunidades en el desarrollo de la plástica entre hombres y mujeres?
28. ¿Quién es (nombre del entrevistado) para su familia, para sus colegas y para Guadalajara?
29. Si pudieras definir con una palabra tu relación con otros artistas, ¿cuál sería y por qué?
30. ¿Qué divisiones existen entre los pintores de Guadalajara y por qué?
31. ¿Con quién se relaciona un artista plástico y cómo considera su relación con los demás agentes? (galeros, museógrafos, proveedores, autoridades, martilleros).
32. ¿Has encontrado apoyo en tu familia? (antes de ser pintor/durante).

Anexo 2. Descripción de sujetos de estudio de acuerdo a su trayectoria.

HOMBRES

Nombre	Año Nacimiento	Lugar Nacimiento	Radica en Gdl. desde	Otros lugares de residencia	¿Desde qué año pinta?	Formación	Año 1era expo.
Bernardo	1951	Guadalajara	Nacimiento	4 años en Colima	Desde 1976	Autodidacta	1977
Ignacio	1947	Guadalajara	Nacimiento	Estado de México, Paris	Desde 1960	Autodidacta	1968
Hilario	1937	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1960	Arquitecto	1962
William	1961	La Habana, Cuba	1989	Cuba	Desde 1978	Academia	1978
Armando	1948	Guadalajara	Nacimiento	DF, NY, India, Paris	Desde 1966	Autodidacta	1966
Humberto	1977	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1995	Academia	1995
Fabián	1972	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1994	Comunicación	1995
Ernesto	1969	Guadalajara	Nacimiento	Paris, Francia	Desde 1996	Autodidacta	1996
Juan	1974	Sonora	1985	Sonora	Desde 1995	Aprendiz	1996
Raúl	1970	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1992	Academia	1992

MUJERES

Nombre	Año Nacimiento	Lugar Nacimiento	Radica en Gdl. desde	Otros lugares de residencia	¿Desde qué año pinta?	Formación	Año 1era expo.
Mireya	1943	Guadalajara	Nacimiento	México, DF	Desde 1969	Academia	1969
Tania	1950	Tampico, Tamps.	1957	México, DF	Desde 1973	Academia	1981
Cristina	1954	Guadalajara	Nacimiento	Guadalajara	Desde 1972	Academia	1974
Silvia	1971	Distrito Federal	1996	Mazatlán, DF, Italia, Canadá	Desde 1982	Academia	1984
Lola	1950	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1991	Aprendiz	1991
Constanza	1970	Guadalajara	Nacimiento	Europa	Desde 1995	Arquitecta	1995
Romina	1971	Tlaquepaque	Nacimiento	Ninguno	Desde 1995	Publicista	1986
Rebeca	1971	Chihuahua	2001	Guanajuato, Cuba, Italia	Desde 1995	Academia	1995
Sara	1958	Brasil	2002	Monterrey, España	Desde 1976	Academia	1977
Leonora	1964	Guadalajara	Nacimiento	Ninguno	Desde 1979	Diseño Gráfico	1991

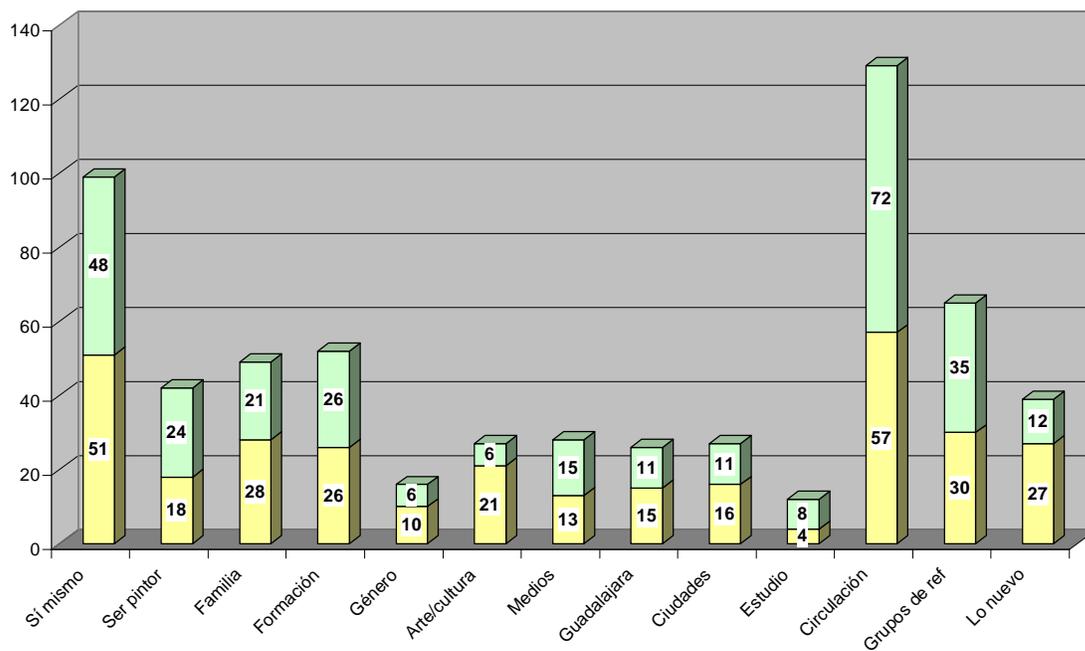
Anexo 3. Resultado cuantitativo de la relación del discurso de los entrevistados en función de las categorías metodológicas.

Categoría	Hombres	Mujeres	Artistas con mayor trayectoria	Artistas con menor trayectoria	Total
Sí mismo	99	108	104	103	207
Ser pintor	42	29	33	38	71
Familia	49	49	52	46	98
Formación	52	40	46	46	92
Género	16	19	19	16	35
Arte/cultura	27	21	33	15	48
Medios	28	19	23	24	47
Guadalajara	26	14	23	17	40
Ciudades	27	27	32	22	54
Estudio	12	15	12	15	27
Circulación	129	101	103	127	230
Grupos de referencia	65	55	63	57	120
Lo nuevo	39	19	40	18	58

* Los números hacen referencia a las veces que mencionaron algún tema relacionado con las categorías señalada en la primera columna.

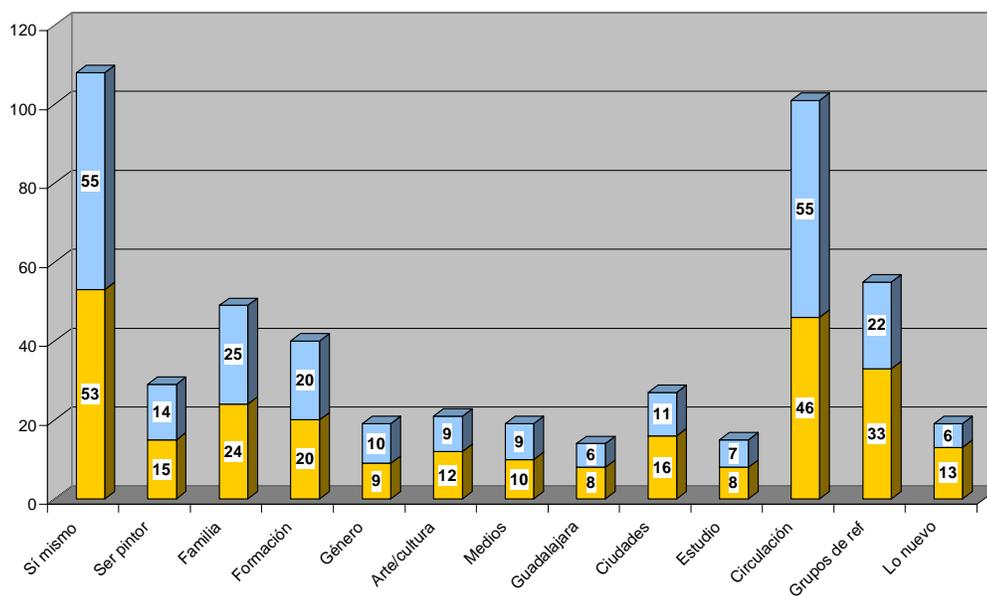
Anexo 4. Menciones temáticas entre artistas plásticos con mayor y menor trayectoria (hombres).

En el gráfico se muestra el número de menciones de los entrevistados (hombres) sobre aspectos mencionadas al inferior del gráfico. Las respuestas de los artistas plásticos con mayor trayectoria se ubican en la parte inferior de las barras, mientras que las superiores representan a los artistas plásticos con menos años de trayectoria.



Anexo 5. Menciones temáticas entre artistas plásticos con mayor y menor trayectoria (mujeres).

En el gráfico se muestra el número de menciones de los entrevistados (mujeres) sobre aspectos mencionadas al inferior del gráfico. Las respuestas de los artistas plásticos con mayor trayectoria se ubican en la parte inferior de las barras, mientras que las superiores representan a los artistas plásticos con menos años de trayectoria.



Anexo 6. Noción de arte expresada por los entrevistados (hombres).

<i>Entrevistado</i>	<i>Extracto</i>
Armando, AP40	Porque, viéndolo desde otro punto de vista, el arte es inversión, es un patrimonio. Ya ahorita el artista tiene que organizarse como una pequeña empresa o una gran empresa, depende del nivel del artista; ya tiene que tener abogados, una oficina con secretarias, con administradores, con gente especialista en ventas.
Bernardo, AP30	El arte es un objeto de conocimiento que nos ayuda a conocer al ser humano a través de la historia. (...) En la cultura así como producimos cosas gachas —contaminación, basura, que son productos de la cultura—, pues también producimos cosas maravillosas como obras de arte, que aparentemente pueden parecer de ornato o suntuarias, como lo ven algunos políticos ignorantes. (...) El arte puede ser una buena herramienta de unión de sentidos en el mundo.
Hilario, AP46	El arte es mi modo de vivir.
Ignacio, AP46	Lo que es arte así, lo que es maravilloso, o sea, lo que es la creatividad, es este poder de traducir de lo intangible, lo que no se ve, pero que se siente; ponerlo en algo que lo puedas ver, tocar u oír.
Ernesto, AP10	El arte, pues, es un instrumento de comunicación, pero más que nada es como un algo que sirve para que algunas personas se manifiesten, o una cultura se manifieste, o un grupo y, francamente, es algo que es compañero de la humanidad desde sus inicios.
Fabián, AP12	El arte: hacer una pieza con la que puedan convivir las demás personas.
Humberto, AP11	El arte es la manifestación, es lo que uno quiere decir pero con cierta técnica y con ciertos materiales.
Raúl, AP14	[El arte] tiene que ver con el espíritu. (...) Sí creo que el arte tiene una repercusión en el terreno espiritual. Yo en mi caso selecciono solo cosas de la realidad que son significativas: de todas las cosas de la realidad agarro cosas significativas, que tengan algún valor a nivel espiritual.
Juan, AP11	El arte como una actividad humana y todo esto, también me gusta como por ahí y hay otras como más bonitas también. Pero no sé, de repente puedo elegir unos significados y a veces otros, va cambiando y tú la vas cambiando también.

Anexo 7. Noción de arte expresada por los entrevistados (mujeres)

<i>Entrevistada</i>	<i>Extracto</i>
Cristina, AP32	Arte es alguien que es congruente en sus tres inteligencias: alma, emoción y cognición.
Silvia, AP23	Es una manifestación del ser humano, todo lo que se hace con las manos (...) el arte es eso, el querer estar vivo.
Sara, AP30	[El arte] para mí es mi forma de vivir, el arte a mí me ayuda. Fue mi anhelo, es mi anhelo. Yo siento que para mí el arte es mi segunda parte, como que yo soy yo pero el arte es mi complemento de la vida, porque sin eso yo no podría vivir. No es una dependencia, es una necesidad (...) El arte para mí es mi otro yo, son muchos y uno de ellos, muy fuerte. Es mi espejo.
Tania, AP25	Para mí el arte es casi el fundamento de la existencia de muchos seres humanos, o sea, es el fundamento de la estructura de muchas almas.
Lola, AP11	El arte es algo que lo vives, que lo traes dentro, que lo sientes. Bueno, es una forma de expresión, es un gusto.
Leonora, AP15	Mi concepto del arte en general siempre es estético (...) tiene que haber algo agradable, algo que engrandezca tu espíritu, entonces mi concepción del arte es amor y belleza en su máxima expresión.
Rebeca, AP11	Es compartir lo que traes adentro, tu mundo interno, los alucines que traes ahí vagando, que no sabes de dónde salen, pero salen. (...) Yo creo que el arte es un acto de fe, es algo objetivo, en lo que crees, en lo que apuestas, a lo que le dedicas tu vida o tu forma de vida.

Anexo 8. ¿Cuáles son tus principales luchas y dificultades como artista plástico?

<i>Dinero</i>	<i>Impulso creativo y conflictos personales</i>
<p>Bernardo AP30 Algo que me mantiene vital, pero que también me pone de nervios y prácticamente eso es lo único, es el dinero. Pero yo creo que eso le pasa a todos los que tienen negocios propios ¿no? Y en mi caso, como mi negocio es mi propio trabajo y de pronto, eh, pues sí es afectado por las oscilaciones de la economía y todo, entonces de pronto... aunque ya llevo mucho, prácticamente treinta años viviendo de mi obra, nunca me he sentido seguro, aunque cada vez un poco más tranquilo.</p>	<p>Armando AP40 La más dura experiencia que he tenido interna es enfrentarme con mi ego, porque sí me di cuenta de lo que tenía y que con él tenía que luchar mucho (...) Y descubrí que no era la verdadera lucha por sostenerte ya en un status que te dio la gente, no, de artista consagrado; no era la cosa mantenerte, sino que la gloria consistía en levantarse cada vez que uno se cae y seguir en la guerra.</p>
<p>Cristina AP32 Hay cosas que tienen que sentirse con las manos, entonces sí hay muchas luchas dentro de la profesión con uno mismo. O sea, luchas en cualquier profesión hay: está la lucha por la competencia, por posicionarte en el mercado, por tener espacios adecuados, porque los medios de comunicación te den cabida y te tomen en cuenta y te sirvan de promoción, porque el espectador tenga aceptación por tu obra. Pero todo eso es secundario: la parte principal de las luchas están contigo mismo, en cómo vas a manejar toda la información que tienes.</p>	<p>William AP28 A mí me parece que la autenticidad del hombre, o sea, ser como realmente tú sientes que eres. No que nadie te dictamine, no que un grupo social que es determinante te diga las reglas, que normalmente socialmente eso sucede en el caso de los pintores, en el caso de la sociedad en general. El peso de la religión, el peso de la política, el peso del poder, al final terminas como...</p>
<p>Juan AP11 Las ventas son difíciles también, una forma de vida a partir de la pintura puede ser difícil también.</p>	<p>Juan AP11 Creo que si tienes compromisos contigo, creo que también lo más difícil es lo que tú solo te creas. Mi obra cambia mucho también, entonces sí hay broncas conmigo solo. El dejar de hacer y hacer otras cosas me ha provocado problemas con las galerías: “¿es que por qué, si ya sabes que sirve, para qué le cambias?”, “no, me sacas de onda”. Entonces, la carrera es difícil, te encuentras con dificultades.</p>
<p>Hilario AP46 Difícil es estar y que no se le ocurra a uno nada que hacer, que no hay medios para conseguir material o algo así.</p>	<p>Hilario AP46 Difícil es estar y que no se le ocurra a uno nada que hacer, que no hay medios para conseguir material o algo así.</p>
<p>Ernesto AP10 La principal lucha que yo vivo es... que la gente me quiera el mensaje. Que sí tengo ya un público que disfruta el lenguaje plástico. El vender, sí, francamente el poder vender. Y las cosas cotidianas: esta ciudad ya está de locura y muchas veces conmigo mismo hay como peleas internas, como que me gusta ser bastante perfeccionista. Sí, creo que es una cualidad pero también es algo que me debilita: yo no soy capaz de colgar un cuadro que no esté perfectamente bien colgado, no lo voy a hacer. A lo mejor es una pésima pintura, pero a mí que me aleguen que no está bien hecha, o sea técnicamente. Eso sí, siempre trato de hacer las cosas lo mejor que se pueda, con lo que se tiene a la mano, y lo he podido hacer: he reciclado cuadros, ja, ja, he pintado con vinílica, pero siempre trato de que las cosas estén bien. Sino, no lo haría. La verdad</p>	<p>Sara AP30 Primero, los cambios de lugares y de país. Eso fue lo más complicado. Y después me enfrento diario con mis ideas, con mis creaciones. Esto para mí es lo más dolido del arte. O sea, soy yo conmigo misma, yo con mis yos y yo. O sea el diario subir y bajar de mi estudio y enfrentarme con ese duelo, con esa cosa toda, con mis retenes de la vida, con mi familia, con mis broncas personales, con las pérdidas, por qué estoy lejos, perdí a mi padre. Para mí es eso. De repente es más difícil tener una fecha para una exposición. Yo tenía una exposición marcada para octubre, hace un tiempo ya, y mi papa falleció en agosto y yo hablaba y “no puedo,</p>

<p>yo no voy a mandar un cuadro raspado, no, no, no, mejor no le entro. Es más: he dejado de participar en exposiciones por no tener una cosa bien hecha... así, mejor no, pero pos así está.</p>	<p>tengo fecha”. Entonces esas cosas para mí es más difícil que una venta, más difícil que una galería. O sea mi vida personal y poder pintar, ser libre y pelearme y hacer un trazo suelto. Yo creo que esto es lo más complicado, es lo más abstracto según yo, ja, ja, ja.</p>
<p>Fabián AP12 Definitivamente la subsistencia económica, definitivamente. En México sobre todo. En Guadalajara no creo que haya algo mayor que eso. Muchísimos artistas dejan de serlo por esta razón, muchísimos artistas buenísimos no van a llegar nunca a ser vistos por la gente por este motivo y van a terminar en cualquier chamba. Esa es la principal y después podría ser la crítica o la auto censura, que se da mucho también, eso podría ser otro de los principales, pero básicamente es la cuestión económica, y eso acarrea falta de espacios para exponer, falta de dinero para comprar materiales para vivir, para tener catálogos, para salir de viaje, para mandar tu obra afuera, es todo eso, es el principal y no hay mucho que verle.</p>	<p>Leonora AP15 Horrores, horrores porque hay veces que traes todo de tu parte, traes la idea. Lo que pasa es que la pintura abstracta es muy difícil y cuando te dicen que un niño lo pudo haber hecho, pues sí, a lo mejor hace rayitas, pero todo el concepto que viene detrás, toda la técnica que traes. Entonces definitivamente me he tropezado con muchas dificultades en el sentido de que hay cosas que no me han gustado, cosas que veo la tela y de repente tengo etapas en donde digo: “que horror acabo de pintar”. Y bueno, si saco el paisaje o el chango qué padre, pero no, ya lo hice, y “a ver niña, métele tu imaginación — porque no copio nada—, métele y sácale el color y las formas y aparte que expresen lo que tú quieras expresar”. Y les da risa mis títulos, dicen: “ay sí, sobre todo el título con el cuadro”. Así, como que no van, pero por lo menos representa lo que yo quiero representar, más que el título. Entonces claro que sí he tenido problemas, me he peleado con las técnicas, con los colores y tengo ahí mis abortitos de cuadritos que he pintado y pintado y repintado, y de repente en lo que repinto aquel pienso en hacer uno nuevo. Entonces como que te sirve el calentamiento del que echaste a perder y de repente te sale uno muy espontáneo. Lo que yo busco es eso, que sea muy espontáneo. Si fuera genio no me costaría trabajo, pero a mí me ha costado mucho trabajo. Entonces eres una gente normal, te gusta la pintura, pero no eres un genio, no te sale todo a la primera. Que puedas tener facilidad para el color y esto, a lo mejor sí y todo, pero hay ocasiones en que no estás como quisieras y no tienes los resultados que quisieras, y es increíble que veas el cuadro y digas: “qué horror”. Y a veces con otros: “¿a qué hora lo hice?”, no bebí nada que recuerde y quedó padrísimo y el otro qué horror. Entonces hay mucho conflicto interno. Así tuve noches que no dormía, meses, y me dieron una medicina porque no dormía por resolver mis cuadros y los resolvía en la mente. Por eso esa inquietud de levantarme en la noche para ir a ver. Ahora no puedo porque trabajo en mi casa y tengo un taller más chiquito con cosas más pequeñas, pero a veces es un ansia de que deo aquí y quiero venir, venir corriendo a ver cómo va, porque es un ansia que te causa el ver en que está resultando lo que es muy mágico, es como sino lo hicieras tú el cuadro.</p>
<p>Humberto AP11 Pues depende, porque si es un pintor acostumbrado a vender mucho y de repente no vende, pos es una dificultad, pero si es gente que está acostumbrada a que a veces no vendes y trabajas y todo, a veces acomodas tu obra. Como que todo es un entorno donde hay varias dificultades, a veces no tener dinero, a veces no vender, el no tener ideas, no conocer a nadie, no tener un lugar para exponer; encuentras como muchas dificultades, más que en otra profesión. Porque es un trabajo donde tú tienes que salir adelante y en otros es lo contrario.</p>	
<p>Raúl AP14 Por ejemplo, cuando un político se entrevista con los grupos de artistas, generalmente dice lo mismo: “vamos a abrir espacios para que la juventud tenga espacios”. Y la verdad creo que es bueno pero no creo que ocurra algo trascendente, porque los problemas del pintor siguen siendo los mismos: el problema del pintor es poder vender su obra a un buen precio, justo, que te permita continuar haciendo tu trabajo y tener un nivel de vida digno. En ese sentido, creo que las instituciones no hacen nada cabrón, ni las universidades, ni los programas culturales. O sea, creo que en ese sentido que no es tan fácil, como que tendría que cambiar hasta el sistema educativo, de modo que se concientizara a los ciudadanos desde niños que es importante integrar a nuestras vidas el arte, consumirlo. O sea habría que cambiar muchas cosas para que haya mejores condiciones de vida para los artistas.</p>	

<p>Rebeca AP11 Otra lucha es el cómo voy a seguir pintando y sobreviviendo económicamente sin dejar mi momento creativo.</p>	<p>Rebeca AP11 Tratar de decir algo real, que me diga algo a mí y algo a los demás. No expresar algo tibio. Constantemente me hago muchas autocríticas, me pregunto a veces que talvez en la pintura ya se me cerraron las puertas. También me pregunto: ¿por qué pinto?, ¿para qué? Hay crisis que tengo que ir pasando para seguir adelante.</p>
<p>Mireya AP37 El dinero, la venta. Pero antes no nos enseñaban a comerciarnos, pero yo digo que ahora es tal enjambre que sí. Yo veo que la única alumna que sobresale ya va a Vallarta pero le abren espacios en todas partes por la calidad de su obra, porque ya hay un estilo que se ve. Esta chica es muy inteligente y a donde toca la puerta se la abren, pero porque tiene qué presentar también y aunque a veces tengan qué presentar, pues es mucho amor al arte, no es amor al dinero. Y el reconocimiento es el mejor premio para mí que da la cultura, que alguien diga que le da cierto valor a tu trabajo. Pero yo nunca he pensado billetes con cuadros.</p>	<p>Cristina AP32 Pues peleándome con los lienzos, porque de veras, creen que llegas como pintor y “ya agarré lodo e hice a Adán” ¡No! Te puedes pasar a veces en el proceso creativo en blanco, frente al bastidor toda una mañana. No es “¡ay!, la musa inspiración llega y te toca”. Tienes que estar trabajando y si permites ese pasar en blanco, nunca va a llegar. Entonces tienes que estar dibujando, dibujando, dibujando, viendo, viendo, leyendo, yendo al cine, llenándote de imágenes visuales. Porque si no estás lleno, ¿qué vas a sacar? Entonces esa es la principal lucha. Y luego cómo lo vas a decir. Traes a veces “¿cómo, cómo?”, la parte estética. Finalmente si yo voy a decir “¡ay!, lo que me pasó hace 10 días, de que me machuqué el pie y lloré y lo voy a querer pintar”, eso sería panfletario. No me refiero a ese tipo de lucha sino a la parte estética, porque lo otro nace del inconsciente. Yo me lleno de imágenes y van a brotar cuando yo esté pintando, pero lo que tienes que hacer es cómo voy a ubicar en el espacio esta figura, cómo la voy a equilibrar. O sea, esa lucha es un conocimiento.</p>
<p>Romina AP11 Yo creo que el dinero, ja, sacar tu obra, poder tener dinero para moverla. Porque si tú vas a otro lugar, tienes que tener dinero para transportarla, para irte tú, en fin, todo ese rollo. Creo que sería esto, en mi caso esto, sí.</p>	
<p>Lola AP11 Pues yo pienso que el conseguir espacios, a veces, sí. Ese es la más grande lucha ¿no?, buenos espacios, me refiero a buenos espacios.</p>	
<p>Tania AP25 ¡Ahijole!... Mira, el espacio. La diferencia y presencia del quehacer de un pintor y de un escritor se fundamenta en el espacio: la pintora profesional necesita un espacio físico. Un escritor puede hacer todo el desarrollo de su obra en un cuaderno, en dos, en tres cuadernos, necesita un metro para hacer todo un desarrollo importantísimo de un proyecto de trascendencia espiritual y un pintor necesita un espacio físico. Entonces es difícil porque el espacio de dónde pinto, ensucias, invades. Al rato dices “bueno, voy a empezar en este pedacito” y te vas extiende y extiende. Al rato tienes que construir casi un edificio porque no tienes donde te quepa todo y, bueno, ese es un problema fundamental: espacio, espacio. Económicamente inviertes mucha lana y tienes un pasivo. En una novela inviertes veinte pesos en un cuaderno y una pluma Bic de tres pesos o cinco e imagínate lo que se siente. O sea veinte poemas, treinta poemas los haces por [inaudible] y treinta cuadros ¿dónde los guardas? ¿Me entiendes? Hay mucho dinero invertido, que es</p>	

un pasivo que no tienes quién te ayude a moverlo. Eso es muy dramático, te puede hacer casi huir de la profesión. Un taller puede llegarte a expulsar, fijate, de tu propio estudio. Esa sí es la cosa más dramática que te estoy diciendo, porque ya no puedes con los objetos, porque no te circulan, porque no volaron, porque no te puedes quedar lo que ya dijiste, ya debe volar, no te puedes quedar con todas tus palabras adentro de un estudio. Entonces tienes un problema muy serio, dónde colocar esa parte de tu corazón y que quede bien acomodada en otro lado, a eso es a lo que le veo el mayor, el mayor problema.

Y obviamente la difusión y el avance de que salga de tu taller la obra, el que tú nomás eres una criatura y que por favor alguien se lleve todo, por el amor de Dios y quieres que se salga. En una bodega de libros, los guardas o los guarda la editorial, pero un pintor dónde demonios guarda todos los cuadros que le quedaron de una exposición y que no vendió. Se necesitan promotores, vendedores que venga y te digan “tú sigue pintando y saca tus cosas que traes adentro, yo nada más llevo con camiones y los saco de aquí”. Y eso es... mmm...
