



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
Maestría en Estudios sociales: Trabajo, regulación laboral y  
organización

Construcción social de la ocupación de artistas pictóricos en la  
Ciudad de Puebla, en el contexto postpandemia de COVID-19

Fecha: junio 2024

Tesis presentada para obtener el grado de:

Maestra en Estudios sociales: Trabajo,  
regulación laboral y organización

Presenta: Vanessa Parody Lozano

Asesor: Dr. Fabián Alejandro Gerónimo Castillo

Co Asesora: Dra. María Azucena Feregrino Basurto

## **Agradecimientos**

Desde que egresé de la licenciatura en Sociología, mi interés ha sido el arte, la cultura como parte inherente a la humanidad y su influencia en la sociedad. Sin embargo, a nivel personal durante la realización de esta investigación, específicamente durante la inmersión en campo, tuve constancia del amor que los entrevistados sienten por su profesión; para mí fue un acto de reflexión saber que mientras descubría sus motivaciones y significaciones encontraba las mías como investigadora, teniendo en cuenta que es un camino lleno de vicisitudes donde vale la pena seguir caminando.

Agradezco a mis amados padres Carolina Lozano Treviño y Yuri Parody Romero que, sin su amor incondicional no habría podido llegar a este punto de mi vida, les doy las gracias por guiar mis primeros pasos, dedico este y otros éxitos más en mi vida porque ha confiado en mí, en mis decisiones y las han hecho suyas; a mi hermano Mauricio Parody Lozano que ha sido mi amigo y compañero desde la infancia, es con quién he compartido ideas, reflexiones académicas y momentos alegres, gracias por su apoyo invaluable.

A Enrique Gómez Carranza, mi compañero de vida por elección le agradezco la perseverancia y entereza que ha dejado en mí durante estos diez años juntos, gracias a su amor, comprensión y apoyo incondicional en los momentos más difíciles durante la elaboración de esta investigación, pero principalmente por ser un gran maestro de vida; porque con su ejemplo he seguido adelante a pesar de los retos. Para ti mi amor y admiración; has sido la fuente de inspiración para continuar más resiliente y fuerte.

A mis amigos el Andrés Ramos Reyes y Héctor Gutiérrez Sánchez, los cuales han sido testigos de mi camino académico desde la licenciatura, ambos tengo el honor de llamarlos amigos. A mi amigo Andrés, gracias por ser parte de este camino, por apoyarme cuando más obscuridad había, por su confianza y comprensión en los momentos más duros. A mi amigo Héctor, le agradezco su apoyo total y guía en mis propósitos académicos, por sus consejos y por estar siempre al tanto de mi bienestar.

A la Dra. Mirza Aguilar Pérez y al Dr. Jorge Calles Santillana, los cuales han sido mis lectores; tengo el gusto de conocerlos desde mi etapa de estudiante de licenciatura en Sociología y me han apoyado, motivado a seguir el camino académico de la investigación, con ellos he compartido puntos de vista para nutrir mi trabajo y han sido mis profesores, gracias.

A mi asesor de tesis el Dr. Fabián Alejandro Gerónimo Castillo, por su orientación, consejos, sugerencias a pesar de los retos que enfrentamos en el camino siempre salimos adelante y llegamos a buen puerto con la presente investigación; por la amistad, sus observaciones, su comprensión y confianza. Asimismo, una mención y agradecimiento especial a mi Co-Asesora la Dra. Azucena Feregrino Basurto, la cual me dedicó su invaluable tiempo y acompañamiento, en todo momento tuve su guía, sus observaciones y sobre todo ha dejado en mí la impronta de seguir con el amplio camino de investigación en trabajo, arte y cultura; le agradezco su confianza y su motivación para invitarme a participar en congresos y escribir artículos, he aprendido mucho con su ejemplo.

A la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, institución que me ha visto crecer desde la preparatoria, me abrió sus puertas como la casa de estudios que siempre ha significado para mí, mi agradecimiento a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales; a todas y todos los administrativos y profesores que hicieron posible que mi formación académica tuviera un buen rumbo. Un agradecimiento especial al CONAHCYT que me brindó el financiamiento y apoyo para llevar a cabo la presente investigación.

A las y los artistas que colaboraron con su valioso testimonio para enriquecer esta investigación; a muchos de ellos hoy tengo el honor de llamar amigos; Othón, Ernesto, Adán, Miguel, Mónica, Isabel, Fusha y Chispilla; gracias por su tiempo, por la confianza de dejarme conocer sus profesiones, por abrirme sus talleres de creación artística y sobre todo por sumarse a una investigación que pretende tener continuidad en más proyectos culturales.

Asimismo, dedico este logro a los tres seres de luz que trascendieron durante la elaboración de esta investigación; mi pequeño Ángel, tío Ciri y tía Tita.

*“...el artista puede gritar a todos los vientos que él es genial, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran un valor social para que finalmente en la posteridad le citen en los manuales de historia del arte.”*

Marcel Duchamp (1996), *El proceso creativo*

Introducción .....	6
Planteamiento del problema .....	8
<b>Capítulo I. Enfoque teórico: Construcción social de la ocupación .....</b>	<b>2</b>
Introducción .....	3
1.1 Las teorías sociológicas del trabajo .....	5
1.2 Trabajo no clásico .....	8
1.2.1 Identidad .....	13
1.2.2 Acción colectiva .....	18
1.3 Construcción social de la ocupación .....	19
1.3.1 Control sobre el espacio y proceso de trabajo .....	23
1.3.2 Relación laboral ampliada .....	26
1.3.3 Configuración sociotécnica .....	28
<b>Capítulo II. El contexto de precarización laboral artístico en el marco de la pandemia por COVID 19.....</b>	<b>30</b>
Introducción.....	31
2.1 Contexto histórico social de los artistas en México .....	32
2.1.1 Producción artística .....	36
2.2 Precarización laboral .....	42
2.3 Consecuencias de la pandemia en el contexto laboral mexicano .....	46
<b>Capítulo III: Metodología Configuracionista .....</b>	<b>52</b>
Introducción.....	53
3.1 Planteamiento metodológico de la investigación .....	54
3.2 Metodología configuracionista .....	58
3.3 La metodología configuracionista en el mundo del trabajo artístico pictórico .....	60
3.4 Estrategia metodológica .....	63
3.4.1 Conceptos ordenadores .....	64
3.4.2 Las entrevistas y su aplicación .....	70
3.4.3 Universo de análisis y trabajo de campo .....	71
<b>Capítulo IV: Los artistas pictóricos poblanos: Análisis de resultados .....</b>	<b>76</b>
4.1 Análisis de resultados .....	77
4.1.1 Perfil sociolaboral .....	77
4.2 Análisis de entrevistas .....	83
4.2.1 Configuración sociotécnica .....	85

a) Proceso creativo.....	85
b) El taller como el espacio de trabajo .....	86
c) Jornada de trabajo, organización de trabajo e interacción con el cliente ....	90
d) Nivel tecnológico implicado .....	91
4.2.2 Trabajo no clásico.....	95
a) Trabajo estético y emocional .....	95
b) Interacción con el cliente y producción simbólica.....	97
c) Multiactividad .....	99
4.2.3 Identidad .....	108
a) Experiencias y emociones sobre la profesión .....	109
b) Estilo de vida y juventud .....	112
c) Formación y vocación.....	115
d) El género, artistas pictóricas .....	119
4.2.4 Acción colectiva .....	126
a) Intermittencia en los colectivos y conflicto.....	126
b) Redes de cooperación y apoyo .....	129
c) Perspectivas a futuro .....	132
4. Conclusiones .....	140
ANEXOS: Instrumentos metodológicos.....	154
ANEXOS: Mapas semánticos.....	160
Bibliografía.....	164

## Introducción

Dentro de la compleja red social y cultural de la Ciudad de Puebla, la profesión de artistas pictóricos se destaca como un aspecto significativo, caracterizado por la interacción especial entre la creatividad personal y la dinámica colectiva de la comunidad artística. No obstante, este entramado se ve inevitablemente moldeado por las condiciones socioeconómicas y culturales, siendo la pandemia de COVID-19 un factor importante que desembocó en un conjunto de actos de resiliencia en su labor. La crisis sanitaria ha generado retos inéditos en la salud y la economía, impactando notablemente el ámbito cultural y artístico. En este escenario, el trabajo de las y los artistas pictóricos ha experimentado transformaciones, desafíos y posibilidades que requieren un análisis con un enfoque ampliado del mercado de trabajo pensado en términos de construcción social de la ocupación.

El propósito de la presente investigación es dar cuenta de las configuraciones de cómo se ha construido socialmente la ocupación de artistas pictóricos en la Ciudad de Puebla después del impacto de la pandemia de COVID-19, centrándose las interacciones, el intercambio simbólico propio de la profesión de las y los artistas, la relación con el cliente, las instituciones y el entorno precarizado contemporáneo para así comprender su influencia en la práctica artística y las condiciones laborales de estos profesionales. Comprendiendo los desafíos que enfrentan los artistas en este nuevo contexto, como las estrategias de adaptación en colectivo, redes de apoyo y oportunidades que definen su experiencia laboral, es decir, comprender que estas interacciones que se llevan a cabo en contextos de realidades cambiantes con estructuras que constriñen a los actores, pero no los determinan, a través de un enfoque metodológico y epistemológico configuracionista latinoamericano.

Con el fin de cumplir con este propósito, la investigación se organizará alrededor de diversos ejes medulares. En primer término, en el Capítulo I, se expondrá el enfoque teórico y conceptual de las teorías sociológicas del trabajo hasta llegar al concepto ampliado de trabajo, el trabajo no clásico, con sus dimensiones emocionales, estéticas, morales y cognitivas propias de la profesión; asimismo su la construcción social de la ocupación, siendo este el concepto

ampliado del concepto mercado de trabajo de la economía neoclásica, el control, el espacio de trabajo y la configuración sociotécnica. El Capítulo II, se enfoca en el contexto histórico, social y económico laboral precarizado del trabajo de los artistas pictóricos en México con el discurso de la flexibilización laboral, así como su producción simbólica y el trasfondo cultural en la Ciudad de Puebla. En ese mismo orden, el Capítulo III, se enfoca en desarrollar el enfoque metodológico y epistemológico del configuracionismo latinoamericano, el cual desde un diseño cualitativo nos va a permitir desentrañar las interacciones imbricadas, las contradicciones y oscurecimientos. en la construcción de la ocupación de artistas.

Finalmente, el Capítulo IV, da cuenta del análisis de las entrevistas y los hallazgos significativos encontrados durante la inmersión en campo, para así conocer las configuraciones de dicho análisis a través de la aplicación de entrevistas semiestructuradas, en donde se conocen las significaciones que los sujetos le atribuyen a sus interacciones, tomando en cuenta los diferentes contextos en de la pandemia, antes, durante y después. Este estudio busca aportar de manera significativa al ámbito de los estudios del trabajo y la sociología del arte, además de ofrecer directrices prácticas para la formulación de políticas culturales y la mejora del bienestar de los artistas en un entorno posterior a la pandemia.



## **Planteamiento del problema**

En la actualidad la precariedad laboral es un fenómeno global que se extrema en contextos vulnerables. Las condiciones laborales de los trabajadores que carecen de estabilidad, seguridad y derechos básicos se ven más afectadas en comparación a otros más favorecidos. Según Vosko (2006), la precariedad va en incremento, pues se encuentra alineada al discurso de la flexibilización laboral, en consecuencia, ha promovido una lógica de competitividad, adaptabilidad y creación de más empleos; muy conveniente a una lógica social de inmediatez, en beneficio de la figura del contratista o empresario.

La precariedad laboral se comprende como un fenómeno social y laboral que afecta a distintos sectores sociales en el mundo. En ese sentido, la dinámica de la privatización de empresas estatales y la flexibilización de los marcos legales laborales, han llevado a una fragmentación cada vez más grande y diversificada del mercado de trabajo. Pasar por alto las regulaciones laborales tiene un impacto en los derechos de los trabajadores; maximizando las desigualdades; generando más inestabilidad laboral, con bajos salarios y falta de protección social. En consecuencia, debilita la presencia de los colectivos o sindicatos en sus procesos de negociación.

De la misma forma, el concepto de precarización laboral permite una definición multifactorial, según Boffi (2015), incluye una variedad de empleos que toma forma en alguna de las siguientes dimensiones: temporal, organización, económica y social que se refiere a la relación laboral. Existe una distribución desequilibrada en cada una de ellas, la cual termina repercutiendo en la contratación, insuficiencia salarial, protección social. Según, Martínez-Licerio et al., (2019), es significativo comprender los desequilibrios en el mercado laboral para tener un mayor entendimiento de su transformación y las nuevas relaciones de producción; de lo anterior se desprende el concepto de flexibilidad.

En este mismo sentido, los autores sostienen que la precarización es un concepto fundamental para comprender las transformaciones actuales en las

sociedades capitalistas. La combinación de flexibilización y cambios en las regulaciones del Estado de Bienestar, han generado una creciente inseguridad y vulnerabilidad para una parte cada vez mayor de la población mundial. En los últimos años, se ha hecho evidente que la precarización no se limita a un grupo nuevo de trabajadores pobres, sino que también afecta a otros segmentos y clases sociales en términos de su reproducción (precaria). Sin embargo, existe un intenso debate sobre quiénes son exactamente los afectados por la precarización y de qué manera.

En América Latina la precarización laboral ha sido un terreno fértil de crisis del trabajo que viene caminando desde los años noventa. Según De la Garza (2001), tiene que ver en un primer momento con el desempleo, las ocupaciones por cuenta propia además del empleo en micro establecimientos que de por sí funcionan en condiciones precarias; aumentando el incremento de esta crisis. Lo anterior sin olvidar que los discursos neoliberales sobre la flexibilidad laboral han sido la constante durante estos últimos años (Martínez, 2019). Los cambios económicos de la década de los noventa en América Latina se reflejaron en la forma en que se desvaneció el poder colectivo de los sindicatos. La coacción de los empresarios contra los trabajadores es cada vez mayor, obligándolos a aceptar condiciones más peligrosas que los hacen vulnerables e incluso extremos en algunos casos, a un cierto acuerdo.

En los últimos años, en México se ha observado un crecimiento preocupante del desempleo, lo cual se ha convertido en un factor determinante de la pobreza. Además, muchos de los empleos que se generan en el país tienen salarios bajos, lo que afecta el poder adquisitivo de las familias y dificulta el acceso a servicios básicos como educación y salud, en consecuencia, a una mejor calidad de vida. Contar con un empleo bien remunerado permitiría satisfacer las necesidades básicas, así como acceder a beneficios como seguridad social, vacaciones, incapacidades y aguinaldos, entre otros (Martínez-Licerio et al., 2019).

Esto aunado a un contexto de crisis sanitaria por COVID-19, en la que el confinamiento implementado como una acción gubernamental fue una manera en la que las dinámicas laborales se enfrentaron a nuevos desafíos. Algunos trabajadores se enfrentaron al trabajo en casa que tomaba como herramienta de principal a la virtualidad y las nuevas formas de organizar, producir, consumir y distribuir el trabajo cultural. Según Observatorio de la OIT: La COVID-19 y el mundo del trabajo, séptima edición, (2021):

... A lo largo de 2020 se produjo una disminución sin precedentes de la ocupación a escala mundial de 114 millones de empleos con respecto a 2019, lo que propició una reducción de la tasa de participación en la fuerza de trabajo a escala mundial de 2,2 puntos porcentuales en 2020, hasta alcanzar el 58,7 por ciento.

La disminución en la ocupación, incrementó la poca participación de la fuerza de trabajo para así extremar las condiciones que ya de por sí eran precarias de los empleos de baja remuneración y baja calificación.

En este contexto neoliberal, también el sector artístico y cultural ha desarrollado actividades laborales e igualmente se han desdibujado las posibilidades de evitar que los procesos de precarización afecten sus trayectorias profesionales. La mayoría de los artistas se adhieren a distintas actividades laborales para obtener ingresos que les permitan una calidad de vida digna. Como resultado, viven en la intermitencia de encontrar un empleo estable y digno, haciendo parte de su vida laboral una condición vulnerable.

El artista suele asumir a la precariedad como parte de su profesión. Todo actor social cumple una función fundamental para el cumplimiento del entramado cultural y social. Tal como lo menciona la UNESCO en las recomendaciones de los Estados miembros sobre la importancia de los artistas, el 27 de octubre de 1980 en la Declaración de los principios de la cooperación cultural internacional, aprobada por la Conferencia General de la UNESCO en su 14.a reunión, y en especial sus artículos III y IV, la siguiente recomendación:

“Reconociendo que las artes, en su acepción más amplia y completa, son y deberían ser parte integrante de la vida y que es necesario y conveniente que los gobiernos contribuyan a crear y a mantener no sólo un clima propicio a la libertad de expresión artística, sino también las condiciones materiales que faciliten la manifestación de este talento creador, reconociendo que todo artista tiene derecho a gozar efectivamente de la seguridad y los seguros sociales previstos en los textos fundamentales, las declaraciones, el Pacto y la Recomendación antes mencionados.” (p.2)

Muy a pesar de las recomendaciones de la UNESCO, la realidad es contrastante con lo anterior, pues la situación actual de los profesionales del arte se ve atravesada por las el autoempleo, la inestabilidad laboral y contractual, los salarios no compensan el valor de la obra y los materiales. Ya que, según la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en el Artículo 4o. párrafo 11, adicionado en el 2009:

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

De lo anterior emana la Ley General de Cultura y Derechos Culturales, creada el 19 de junio del 2017, en la que se menciona lo siguiente:

Artículo 21.- La Secretaría de Cultura impulsará la coordinación de acciones entre los prestadores de servicios culturales de los sectores público, social y privado, sus trabajadores y usuarios de los mismos, así como de las autoridades o representantes de las comunidades de los pueblos indígenas y se regirá conforme a los lineamientos que establezca el Reglamento de esta Ley y en los términos de las disposiciones que al efecto se expidan.

La Secretaría de Cultura federal y estatales, además de los organismos municipales son los intermediarios por los cuales se coordina lo referente a las acciones entre los prestadores de servicios culturales y usuarios de estos. Sin embargo, según la Cátedra Inés Amor- Cultura UNAM, (2020), la Ley General de Cultura y Derechos culturales sigue siendo insuficiente para promover la democracia y la transversalidad de la cultura en México.

Cabe destacar que el 20 de febrero del 2024, el senado aprobó modificaciones a Ley Federal de Trabajo<sup>1</sup> ampliado el concepto de las personas trabajadoras del sector creativo, el cual incluye a los pintores y dibujantes, así como creadores visuales, a fin de brindarles certeza jurídica, mayores derechos laborales acorde a la naturaleza específica de su trabajo (*DOF - Diario Oficial de la Federación*, 2024). Por lo que la modificación al artículo 305 del Capítulo XI de la Ley Federal del Trabajo, comprende que las relaciones de trabajo pueden ser por obra, tiempo indeterminado o por tiempo determinado, por temporada, por exposición, por función, etc.

En este mismo sentido La Ley Seguro Social, prevé en su artículo 13 fracción I, publicada en el DOF el 21 de diciembre de 1995 con última reforma el 25 de abril del 2023, menciona que:

“voluntariamente podrán ser sujetos de aseguramiento al régimen obligatorio los trabajadores en industrias familiares y los independientes, así como profesionales, comerciantes en pequeño, artesanos y demás trabajadores no asalariados.”

Aunque estas modificaciones de Ley pueden ser favorables a los artistas, será importante hacer una evaluación futura de su impacto; sin embargo, en la actualidad la situación precaria de los artistas visuales se extrema en algunos contextos que vulneran más al gremio, como lo fue durante la contingencia sanitaria en 2020; la contingencia sanitaria por COVID-19, enfatizó la ya existente crisis

---

<sup>1</sup> Estas modificaciones del Ley ante el Senado, se llevaron a cabo durante la elaboración del presente trabajo de investigación.

económica de los países latinoamericanos y en desarrollo. En nuestro contexto mexicano actual, según la Cuenta Satélite para la cultura en México del 2020:

Encontramos que en el 2020 el PIB Cultural fue de 2.9% respecto al PIB nacional. Las áreas del sector de la cultura que presentaron mayor disminución anual fueron: artes escénicas y espectáculos; música y conciertos; libros, impresiones y prensa; artesanías, así como artes visuales y plásticas (p.1).

También los empleos de arte y cultura se han visto trastocados por el efecto de la pandemia ya que, según los mismos datos de la Cuenta Satélite:

Durante 2020, las actividades económicas del sector de la cultura generaron 1 220 816 puestos de trabajo, lo que representó 3.0% del total nacional. En su comparación anual, el número total de puestos disminuyó 12.4% respecto a 2019, (p.2).

Los artistas se vieron durante el periodo 2020-2021 con la necesidad de recurrir a espacios emergentes tales como la virtualidad como la única ventana a la vida profesional, laboral, educativa y cultural, lo cual terminó por extremar sus condiciones laborales, ya que se enfrentaron a los espacios con aforo reducido y gran cantidad de protocolos sanitarios.

Por otro lado, en un análisis más local, se reconoce que el estado de Puebla, cuenta con un gran potencial para impulsar la industria creativa y cultura, los esfuerzos de artistas locales para generar procesos colaborativos de difusión y apoyo mutuo. Sin embargo, también es cierto que, para considerarse una ciudad creativa, debe impactar en otros aspectos estructurales como el mejoramiento de la calidad de vida, un crecimiento económico elevado, empleo de mayor calidad y salarios más altos.

La secretaria de Economía Estatal, Olivia Salomón Vivaldo, señaló en marzo del 2021 la siguiente información:

En Puebla, hay 5 mil 553 empresas de la industria creativa, que incluye la arquitectura, artes visuales, diseño, editorial, audiovisual, patrimonial y multimedia, las cuales generan alrededor de 29 mil empleos; dicha industria genera el 7.4 por ciento del PIB en México.<sup>2</sup>

Sin embargo, no todo el mejoramiento del crecimiento económico y laboral se sustenta por ser una ciudad creativa que se encuentra en vías de desarrollo e impulsarse para lograr sustentar con un mayor porcentaje su economía en procesos colaborativos creativos. Ya que para determinar que Puebla es una ciudad creativa se debe considerar la capacidad que tiene para fomentar redes y comunidad artística, las cuales muchas veces se forman independientes a las directrices del Estado.

Según la Cuenta Satélite de Cultura (INEGI) 2021, las actividades del sector de cultura generaron el total 1 273 158 puestos de trabajo, lo que representó el 3.1% del total nacional. Las artes visuales y plásticas generaron un 1.5% puestos de trabajo, a diferencia de las artesanías que generaron 37.7%. Existen factores explicativos de por qué se generan tan pocos puestos trabajos en las artes visuales, uno de estos es que según Chong (2019), existe un estereotipo de que el arte visual es de lujo y no existe una necesidad básica, además que el sector educativo pocas veces está comprometido en dar una formación básica en artes visuales; sin embargo, aún queda mucho por investigar sobre el área con un enfoque distinto, centrado en la significaciones que el sujeto laboral artista visual le atribuye a su trayectoria laboral y cómo a partir de esta subjetividad se integra al mercado laboral.

La precariedad laboral que vive el gremio artístico, abre la pauta para conocer cómo se construye la ocupación artística en un contexto ya de por sí vulnerado, conociendo las dimensiones de la producción tanto material e inmaterial del mismo, los bienes culturales y artísticos más conocidas de su trabajo puede variar desde una pintura, escultura, performance, un espectáculo, presentación de danza, montaje de una obra, creación de cine, fotografía, etc. En esta producción

---

<sup>2</sup> Fuente: Secretaría de Cultura Puebla (2023), <https://puebla.gob.mx/index.php/noticias/item/4991-industrias-creativas-generan-mas-de-29-mil-empleos-en-puebla>

interviene, además del mercado de trabajo, tradiciones familiares, la construcción de valores, experiencias previas, creencias, sentidos estéticos, cogniciones y visiones a futuro.

Los artistas visuales son todos aquellos creadores que incluyen a fotógrafos, grabadores, escultores, dibujantes, pintores y todo aquel que realice trabajo creativo, digital, performance (Quadri, 2002). El enfoque de la presente investigación, se centra en el gremio de los pictóricos, ya que su trabajo se caracteriza por apelar a lo sensorial para su interpretación; la experiencia estética del espectador en una decodificación simbólica del valor artístico y estético de la pictórica. Las características de su producción tangible e intangible y simbólica muchas veces la ocupación se ve trastocada por una baja demanda de su trabajo.

La ocupación artística pictórica se caracteriza por ser distinta a las dinámicas laborales del sector industrial; es importante reconocer su alcance para comprender las particularidades y desafíos a los que se enfrentan en un contexto de precarización laboral, reconociendo las dinámicas de orden cultural y económico que rodean a la actividad profesional artística. Cabe preguntarse si los artistas pictóricos se significan a sí mismos como trabajadores, si es así de qué manera construyen su identidad laboral, cuáles son las relaciones de poder y reconocimiento en el campo artístico, qué estrategias de inmersión al mercado laboral encontraron durante la pandemia.

En términos de trabajadores independientes, por cuenta propia o *freelancers*, se requiere pensar un concepto ampliado del mercado de trabajo, que implique a otras estructuras e interacciones, en donde se interpele a contextos, el género, la etnia, el capital social y cultural. Se requiere una perspectiva ampliada que dé cuenta de los otros trabajos de orden no clásico en el campo del arte, más allá de la mirada clásica obrera, industrial, de relación de trabajo capitalista entre jefe y empleado, en espacios cerrados y con un control específico en el proceso productivo.

En este sentido, se ha planteado un conjunto de preguntas que actúan como guías de la investigación y se refieren a las diversas formas en las que se configura



socialmente la ocupación de los artistas pictóricos la ciudad de Puebla en el contexto de postpandemia. A este primer planteamiento siguen otros tres que actuarán como preguntas ejes de los capítulos que se articulan en esta investigación. A continuación, se presentan estos elementos en la siguiente Tabla:

**Tabla 1.**

*Preguntas de investigación*

<b>General</b>	¿Cómo se configura la construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos en el contexto de precarización laboral postpandemia de COVID 19 en la Ciudad de Puebla?
Particulares	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ¿Cuáles son los conceptos ordenadores articulados desde el enfoque del trabajo no clásico que nos permiten conocer la construcción social de la ocupación del artista pictórico?</li> <li>2. ¿Cuáles son las características que tiene la precarización laboral de los artistas pictóricos en México en tanto su consideración como trabajo no clásico desde la última mitad del S. XX a la fecha?</li> <li>3. ¿Cuáles son las configuraciones que construyen a la ocupación de los artistas pictóricos de la ciudad de Puebla posteriores a la pandemia por COVID 19?</li> </ol>

Si bien las preguntas son orientadoras de esta investigación, éstas se entrelazan con los alcances propios de la tesis a través de objetivos (general y particulares) que dan cuenta de las aspiraciones de reconocimiento e interpretativas que se desean alcanzar a través de la investigación de gabinete, de exploración de la

literatura especializada y de la propia experiencia investigativa en el trabajo de campo, tal como se muestra en la Tabla 2.

**Tabla 2**

*Objetivos de investigación*

Objetivos de investigación	
<b>General</b>	Identificar las configuraciones de la ocupación de los artistas pictóricos en el contexto de precarización post- pandemia de COVID 19 en la ciudad de Puebla
<b>Específicos</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>✓ Exponer los conceptos ordenadores articulados desde el enfoque del trabajo no clásico, que nos permiten conocer la construcción social de la ocupación del artista pictórico.</li><li>✓ Distinguir los procesos históricos de cómo se ha desarrollado la precarización laboral de los artistas pictóricos, en la esfera del trabajo no clásico, en el contexto mexicano de la última mitad del S. XX a la fecha.</li><li>✓ Categorizar las configuraciones que construyen a la ocupación del trabajo de artistas pictóricos, en la ciudad de Puebla postcovid-19</li></ul>

## **Justificación**

Esta investigación pretende conocer las configuraciones en las que se construye socialmente la ocupación de los artistas pictóricos en la ciudad de Puebla, para así develar sus condiciones laborales económicas y sociodemográficas así como dar profundidad de análisis en la forma de producción material e inmaterial simbólica del pintor, conocer la interacción con sus públicos y la intervención de los mismos en los montajes de las exposiciones o la venta de obra, estar al tanto los momentos en los que se lleva a cabo la producción y consumo. Asimismo, tener un acercamiento a la red de cooperación en el trabajo artístico y no precisamente el artista y la obra de arte. Teniendo clara, propiamente la división del trabajo dentro de la actividad artística plástica, a partir de los planteamientos teóricos de la sociología del trabajo, desde el enfoque del trabajo no clásico.

Es relevante conocer las configuraciones que construyen trabajo artístico pictórico, en un contexto dentro de los nuevos retos del trabajo en las dinámicas laborales postpandemia de COVID-19. La crisis sanitaria ha sido un proceso que cambió las lógicas de relaciones laborales, específicamente en el sector artístico, ya de por sí precarizado, pues el artista plástico al ser un sujeto laboral crea mercancías sujetas a lógicas de mercado, principalmente porque el mercado del arte se sustenta en crear experiencias estéticas y sensoriales, las cuales se vieron trastocadas por las nuevas maneras de distribución. La presencia de la contingencia sanitaria imposibilitó los desplazamientos para el consumo de bienes culturales y artísticos, por lo que se vio afectado sobremanera el consumo y la experiencia estética del consumidor.

Los sujetos laborales artistas pictóricos, muchas veces no dependen de un mercado laboral capitalista de oferente y demandante de fuerza de trabajo; en la mayoría de los casos se autoemplean, recurren a la informalidad o a la multiactividad lo cual implica otras interacciones con el cliente, los públicos y espectadores. La presente investigación pretende dar luz a estas interacciones de actores que no están implícitos en una relación de trabajo dual, sino que va más allá, se adhiere a las nuevas construcciones y configuraciones que emergen en el

campo de investigación, apelando a que las realidades sociales no son estáticas; son cambiantes e incluso guardan contradicciones en sí mismas. En este sentido, deja la impronta para replantear el ámbito de derechos laborales, identidades colectivas y la forma de organización de los trabajadores del arte.

Parte de la relevancia sociológica de la presente investigación es, que al desarrollar una metodología configuracionista latinoamericana, apela a la coinvestigación, la cual implica la participación activa de los sujetos en el conocimiento de sus posibilidades transformadoras. Es decir, pretende que los sujetos que participen en dicha investigación como parte del análisis, sean partícipes en la reconstrucción de los significados que transforman su realidad, a diferencia de pensarlos como objetos de estudio pasivos de los que el investigador obtiene información, datos como en el modelo hipotético-deductivo (De la Garza, 2018).

En un sentido personal, se pretende repensar, reflexionar y valorar el trabajo artístico más allá de la idea de generación de lujos que no satisfacen necesidades humanas, pues las necesidades que cubre el trabajo artístico pictórico son de orden simbólico y estético, no sólo objetos materiales los cuales también adquieren significados por los sujetos creadores (De la Garza & Hernández, 2021). Asimismo, que esta investigación permite incorporar los conceptos ampliados del trabajo no clásico para conocer los matices caleidoscópicos propios del contexto del objeto de investigación, sin dejar de lado las contribuciones que pueda hacer a los estudios de la cultura y a la sociología del arte de los que también se enriquece.

# Capítulo I. Enfoque teórico: Construcción social de la ocupación

«Entiendo que un artista es alguien que, entre el silencio de los demás, utiliza su voz para decir algo, y que tiene la obligación que esto no sea algo inútil, sino algo que dé un servicio a los hombres.»

Joan Miró

## Introducción

El concepto de trabajo ha tenido diversos sentidos y significados a lo largo de la historia en relación a la manera en la que se han organizado las sociedades más antiguas para satisfacer sus necesidades como parte del proceso de supervivencia individual y del grupo. Los procesos para transformar a la naturaleza y para cubrir necesidades se ve dividido por dos aspectos fundamentales; por un lado, la agricultura y por el otro el sedentarismo que esta última produjo (Volti, 2012); asimismo, la humanidad evolucionó con el invento y uso de herramientas junto con la destreza manual y el desarrollo de la actividad cerebral del humano; condujeron a nuevos procesos que involucraban una división social del trabajo muy básica comparada con las divisiones que existen en la actualidad.

Durante el siglo XX surgieron transformaciones en las maneras de producir, dejaron de ser artesanales para volverse monótonas, evitar tiempos muertos y al trabajador le permitió vender su trabajo, asimismo el capitalista tuvo posibilidad de comprar fuerza de trabajo; derivado de lo anterior existen grandes ejemplos en la historia económica del mundo como lo fue el Taylorismo, Fordismo, Toyotismo y otras formas de organización industrial en los procesos de producción y de las maneras de socialización de los trabajadores, de su vulnerabilidad y precariedad, haciendo un sistema cada vez más desigual, (Volti, 2012).

Los trabajos clásicos suelen caracterizarse porque el trabajador tiene una relación directa con el dueño de los medios de producción y principalmente porque el cliente juega un papel importante en el mercado, pero no en el proceso productivo. Lo anterior característico de modelos industriales, sin embargo, los trabajos cada vez se van especializando más y cualificando de maneras muy distintas, además de que las relaciones de intercambio simbólico adquieren más peso. Por lo que el concepto de trabajo ha alcanzado otras dimensiones para los retos que enfrentamos en la época actual.

Los estudios del trabajo solían girar en torno a la idea de trabajo asalariado y la producción capitalista fabril, a diferencia de la producción artesanal, la cual se

entiende como la fabricación de una amplia gama de productos de distinta complejidad para un cliente individual, empleando herramientas y máquinas generales y flexibles, con mano de obra cualificada, (De la Garza, 2010b). Su sistema de producción se basa en relaciones sociales individualizadas entre cliente y fabricante. Así mismo, la producción en masa se caracteriza por los procesos de estandarización y descualificación, todos los trabajadores adquieren nuevas tareas y responsabilidades.

El trabajo clásico, además de productos físico-materiales implica en la fábrica la definición del tiempo (jornada de trabajo) y espacio (las paredes de la fábrica) en los cuales se produce, claramente diferenciados del tiempo y espacio, de la reproducción de la fuerza de trabajo en la familia o el tiempo libre. Se trata eminentemente de trabajo maquinizado y asalariado al mando del capital (relación entre dos partes, capital y trabajo). Sobre esta base se erigieron la mayoría de los conceptos de la sociología del trabajo, del derecho laboral, de la economía, de las relaciones industriales.

En la producción en masa, al obrero se le despoja del conocimiento, no se buscan hombres excepcionales o extraordinarios. La estandarización es el concepto más importante de este proceso de producción en masa, ya que impactó en el modo de producción capitalista e impulsó a que se bajaran costos y fuera más eficiente, además del surgimiento del consumo en masa. Sin embargo, el trabajo no solo tiene una relación con lo económico, también con las relaciones que construyen alrededor del sujeto trabajador; estas relaciones implican intercambios de códigos simbólicos, interpretaciones, cogniciones, aspectos morales y emocionales.

Es por eso que, el objetivo del presente capítulo es hacer una revisión teórica y conceptual del trabajo no clásico, ya que para fines de la presente investigación se ofrece un análisis más allá de las condiciones laborales de los trabajadores, de si son típicos, formales, informales o precarios; este abordaje se centra en las dimensiones de lo emocional, moral, estético, cognitivo así como en los conceptos ordenadores que emanan del mismo y permiten conocer la relación ampliada de trabajo, el control sobre el proceso de trabajo, las redes sociales e interacciones que intervienen, la experiencia, la identidad y la acción colectiva.

Por lo anterior, es necesario utilizar un concepto ampliado de trabajo que explique la construcción social de la ocupación del artista pictórico, caracterizado por realizar una producción donde el hincapié está en lo simbólico, conocer cómo se desprenden estas relaciones subjetivas y simbólicas en las interacciones laborales de este grupo social, que se constriñen por estructuras sociales como la pública, política, cultural y económica, pero no las determinan.

### **1.1 Las teorías sociológicas del trabajo**

El estudio de las relaciones laborales parte de enfoques y perspectivas como la sociología industrial, sociología de las profesiones y sociología del trabajo, alimentadas de enfoques disciplinarios distintos como la economía, la psicología organizacional y hasta la antropología. Sin embargo, según Martín Artilles (2002), a lo largo del S. XX podemos identificar dos líneas fundamentales de análisis, la primera en el marco del orden, las relaciones de conflicto y concesos, el debate sobre estas cuestiones, la incesante búsqueda de un orden lógico tales como Comte, Spencer, Marx, Durkheim, Weber y otros autores. Por el otro lado tenemos las relaciones entre instituciones sociales, cohesión social y mercado laboral, este punto retoma otras grandes estructuras como la economía y el mercado insertos en lo social.

El abordaje de las teorías sociológicas del trabajo incluye la perspectiva de la economía política clásica sobre el trabajo, la cual gira en torno al capitalismo asalariado existe un intercambio entre fuerza de trabajo ofertada a empleadores capitalistas. Marx (1974), en su obra *El capital*, ofrece un valioso análisis sobre la teoría de valor- trabajo, con la clasificación de valor de uso, el cual corresponde a la capacidad de un bien para satisfacer las necesidades de supervivencia de uno o varios sujetos, y el valor de cambio el cual se refiere al valor de la mercancía de intercambio por otro.

El trabajo puede verse como la capacidad de generar vínculos, no solo en el espacio de trabajo sino fuera del mismo, contribuyendo a la formación de una



identidad colectiva. En este sentido el valor de la fuerza de trabajo está en la generación de mercancías para sus lazos más cercanos como la familia, (Mejía Reyes, 2018). Lo anterior marca el auge de la industria y las relaciones asalariadas como un primer momento en la sociología del trabajo.

De la Garza & Hernández (2021), reconocen una segunda etapa importante en la sociología del trabajo, el cual es representado por las miradas tayloristas y fordistas de finales del S.XIX, estas se caracterizaban por el supuesto de que la eficiencia en el trabajo industrial se logra realizando pequeñas operaciones, optimizando movimientos innecesarios, buscando la precisión en el proceso productivo; así como el entrenamiento y selección de los trabajadores para maximizar la eficiencia. El abordaje taylorista, realiza un abordaje de los trabajadores como engranajes de una máquina, poniendo de lado aspectos subjetivos y simbólicos en la interacción de los trabajadores durante la producción.

H. Ford, introdujo la cadena de montaje en 1918, engendró la continuidad interrumpida, esto provocó la producción en serie y también el consumo en masa. La cadena de montaje requería piezas idénticas, intercambiables, por lo que las piezas eran mecanizadas y estandarizadas. Las normas de productividad en el fordismo poseen características propias que las distinguen de las normas de trabajo. El fordismo se constituye como algo nuevo, se modifica la escala de producción, la naturaleza de los productos y las condiciones de la formación de los costos de producción (Coriat, 2005).

Abramo & Montero (2000, p. 65-88), sostienen durante la década de 1970 que existieron tres grandes etapas de la investigación en el campo laboral durante esa época: a) el estudio de la modernización; b) la crítica al estado de cosas y c) la preparación del camino a los nuevos estudios con los procesos de ajuste estructural. En la década de 1970, la investigación laboral pasó por diferentes etapas, desde el enfoque en la modernización y el determinismo estructuralista, el estudio de los actores sociales y su relación con el Estado, y, finalmente, el enfoque en los sujetos y el trabajo, y una vertiente aplicada a la administración.

En este mismo sentido Braverman (1980), argumenta que en la relación capitalista intervienen las mercancías, el dinero, pero especialmente la compra de fuerza de trabajo y en esta negociación entre capitalista y fuerza de trabajo se dan tres condiciones básicas: 1) Los trabajadores son separados de los medios con los que realizan la producción, 2) Los trabajadores están constreñidos a disponer de su propia fuerza de trabajo, 3) La contratación del obrero es una expansión de unidad de capital. El referente empírico hasta entonces sigue siendo industrial enfocado a la manufactura.

Por otro lado, Hirschfeld (1983), incorpora el concepto de trabajo emocional, el cual marca una pauta en la sociología del trabajo, pues argumenta que las emociones son incorporadas al trabajo, especialmente en el caso de los servicios y la atención al cliente. Las demandas emocionales han estado presentes en diversos contextos laborales, de ahí su importancia en los estudios laborales. En este mismo sentido, surgieron otros planteamientos como el trabajo estético, cognitivo, ético y otras miradas que apelan a la subjetividad del trabajador en el proceso de trabajo y la relación laboral (De la Garza, 2017).

La sociología del trabajo estaba influenciada por un determinismo estructuralista (tanto liberal y marxista). Con el tiempo, los estudios se centraron en el descubrimiento de los actores sociales y en su relación con el Estado a través de organizaciones colectivas, partidos políticos y sindicatos. En la actualidad, se pueden identificar dos movimientos diferentes: por un lado, existe una tendencia a profundizar en la comprensión de los individuos y su relación con el trabajo, lo que implica estudios a nivel micro, el análisis de los procesos laborales y el establecimiento de un diálogo con disciplinas como la antropología; por otro lado, hay una corriente aplicada del estudio del trabajo en la cual la sociología se acerca a la administración o al management (Abramo & Montero, 2000).

La sociología del trabajo ha tenido diversos momentos importantes, sin embargo, su visión se ha centrado en lo industrial, asalariado, además de considerar al mercado de trabajo como ese lugar de intercambio entre los que ofrecen su fuerza de trabajo y los empleadores capitalistas; en una relación oferta y demanda. Según

De la Garza & Hernández (2021), esta concepción clásica del trabajo deja fuera al trabajo por cuenta propia, al autoempleo, el trabajador no remunerado, el trabajo de ama de casa, entre otros. Entre los retos de la sociología del trabajo es voltear la mirada a estas nuevas formas de trabajo, qué subjetividades y símbolos están implícitos, los actores que intervienen. Se rescata la importancia de ampliar el concepto de trabajo, como lo hace el de trabajo no clásico, que involucra a la mayoría de sus expresiones incluyendo contextos en los que se desarrollan.

## **1.2 Trabajo no clásico**

El concepto de trabajo se ha resignificado históricamente, durante la producción fordista, se entendía a partir de la producción y el mercado de trabajo, entendido en un sentido de generar riqueza y bienestar en el sector financiero, confrontado con la realidad contemporánea de actividades pecarías, no asalariadas y con formas inmateriales en la producción (De la Garza, 2010). Es por eso la necesidad de un concepto que sea ampliado en el que se incluya un objeto de trabajo material o inmaterial, una actividad laboral que tenga una dimensión objetiva y subjetiva<sup>3</sup>. Se requiere, que ponga en juego a las subjetividades implicadas en la producción, sobre todo en las interacciones sociales –Incluyendo a la relación laboral– las cuales dotan de significado a cada trabajo. Es decir, cómo se articulan las relaciones laborales, con el poder, la cultura y los demás actores.

Es primordial aclarar la relevancia del concepto de trabajo no clásico como eje medular en la presente investigación, pues aporta herramientas conceptuales aplicables al trabajo artístico, pensados más allá de lo asalariado y la producción de bienes materiales; permite incluir las dimensiones del trabajo emocional, estético, cognitivo, moral y subjetivo. Además de que rescata la importancia de la relación entre empleado y cliente insertos en las dinámicas laborales contemporáneas (De la Garza, 2017).

---

<sup>3</sup> Aunque las objetivaciones sean también simbólicas (De la Garza, 2010).

En este sentido, da cuenta de las maneras en las que se construyen socialmente las ocupaciones en las que predomina el autoempleo, la multiactividad, entre otras actividades donde no existe una relación laboral de empleador y empleado. A lo anterior, se suma las otras formas de control y espacio de trabajo, el uso de tecnología, la construcción de identidades y las implicaciones políticas y sociales que constriñen al sujeto trabajador.

La producción simbólica se relaciona con la generación de significados, en este contexto, los códigos objetivados de la cultura adquieren una importancia fundamental en la comprensión de la producción material. Estos códigos pueden ser de distintos órdenes, como morales, emotivos, cognitivos y estéticos (De la Garza, 2007). Es decir, no solo se producen objetos físicos, sino también símbolos, tienen una existencia objetivada como el diseño de software o las presentaciones audiovisuales y sensoriales de artistas visuales, las cuales se llevan a cabo en espacios culturales y existe un público realizando un trabajo de decodificación del material simbólico presentado en la obra.

De la Garza & Hernández (2021), proponen que el trabajo simbólico conlleva que el trabajador trabaje en su propia subjetividad con el propósito de crear símbolos que puedan ser comunicados de manera inmediata o mediata al usuario. En este sentido, es necesario que el trabajo simbólico se haga tangible en símbolos compartidos. La creación de estos símbolos puede ser consciente, pero también pueden surgir de códigos implícitos de la cultura, formando una configuración a partir de signos auditivos, visuales y semióticos. Todo esto se lleva a cabo en un contexto de performance en un escenario determinado, utilizando ciertos medios técnicos.

Según Feregrino (2023), es importante considerar las siguientes características del trabajo no clásico:

- a) El trabajo como actividad no necesariamente asalariada o con características del trabajo clásico.
- b) La interacción y los símbolos pueden ser considerados como productos.

- c) Gran importancia al proceso de trabajo y su correspondiente control y resistencia.
- d) Trabajo en servicios.
- e) Producción simbólica o inmaterial.
- f) Cliente implicado en el proceso de producción y que ejerce cierto nivel de control.
- g) Re-concepción de jornada de trabajo y de espacio productivo.

Por lo que, la generación de símbolos, aunada a la importancia que tiene el cliente durante el proceso de generación del trabajo, posibilita un entendimiento diferente al clásico sobre las relaciones laborales. Los bienes simbólicos pueden ser objetivados o subjetivados<sup>4</sup>. Por eso, en este último caso, es imposible hablar de producción inmaterial, porque la materia no es solo es el producto físico, sino también lo creado por una persona que se materializa a sí misma, existiendo como producto final independientemente de su conciencia y voluntad (De la Garza, 2011).

Desde la sociología del trabajo, es importante conocer cómo se construye la ocupación del sujeto laboral artista pictórico; considerando que la esfera de producción genera productos apropiados a las necesidades humanas, que en el campo de las artes son simbólicos, fantasiosas, estéticas, espirituales, emancipadoras. El artista produce para un mercado específico consumidor de arte y cultura, para ello existen relaciones sociales de producción, por ejemplo, como menciona Becker (2008, p.18):

“... Para llevar a cabo un concierto de obra sinfónica, alguien tuvo que producir los instrumentos, estudiar música, hacer publicidad del evento, rentar o prestar el espacio y, por tanto, ha sido necesario construir un público para consumir ese bien y así también para artes plásticas, arte dramático y las artes literarias”.

---

<sup>4</sup> Desde la mirada del trabajo no clásico, se entiende que el trabajo tiene dos caras, la objetiva y la subjetiva con un producto objetivado. Sin embargo, la producción inmaterial la objetivación se da inmediatamente en el otro sujeto, cliente o público (De la Garza, 2010).

El artista realiza un trabajo que genera una mercancía la cual satisface necesidades simbólicas; hay una predominancia de lo sensitivo, emocional, estético y cognitivo, es una forma no clásica de trabajo. Es decir, los símbolos que crean los artistas corresponden a símbolos socialmente aceptados y contruidos colectivamente, ya que el público le atribuye significados emocionales, cognitivos y estéticos. Por ejemplo, los artistas consagrados por determinados públicos comparten códigos culturales que no solo contribuyen a interpretar la obra, sino a legitimar al artista.

El concepto de trabajo no clásico impacta tanto en la relación laboral como en la forma de construir socialmente la ocupación, dando importancia y énfasis a la subjetividad de quienes intervienen, por lo que los públicos adquieren importancia en la producción de la obra de arte (De la Garza, 2011). Durante y después de la producción, depende de los medios de distribución de la obra de arte, ya que puede ser una obra bajo pedido, expuesta en un museo o incluso creada *in situ* a manera de performance y en un solo momento se da la producción y consumo de la obra.

A partir de lo anterior, es fundamental reconocer a los agentes que se encuentran alrededor del productor de arte pictórico, estos actores sociales pueden ser, el público, otros compañeros, artistas, las instituciones e incluso si se lleva a cabo fuera de un espacio institucional como la calle, surgen otros agentes desde policías hasta el gobierno, estas relaciones añaden valor a la producción de la obra de arte pictórica, ya que estos agentes interactúan en el proceso de producción (Feregrino, 2018).

En este sentido, los públicos son parte de una cadena triádica formada por la producción cultural, distribución y consumo cultural, los clientes o públicos, algunos muestran lealtad con los artistas al presentarse con mayor cotidianidad ante el producto cultural de su elección (Téllez, 2012a). El concepto de trabajo no clásico permite develar la relación entre trabajador y cliente, misma que en algunas ocasiones no se halla regulada y que influye en el producto final.

Asimismo, no solo son los públicos los únicos clientes de los artistas pictóricos, ya que la obra de arte es una mercancía en el mercado del arte y cada

eslabón en la cadena de valor aporta un valor agregado particular a la obra. Se identifican tres eslabones en la cadena: el artista mismo, los curadores de los museos y finalmente, la galería. Al utilizar adecuadamente la cadena de valor, los artistas pueden agregar valor a sus productos y hacerlos más atractivos para los públicos finales. Además, al utilizarla, pueden identificar áreas donde pueden reducir costos y mejorar su eficiencia creativa (Torrelles, 2016).

A diferencia del trabajo clásico en el que los espacios de trabajo son fijos y cerrados; con los artistas pictóricos los espacios de trabajo juegan un papel importante cuando se habla de trabajo no clásico, ya que estos pueden ser espacios fijos y cerrados como los museos, galerías, escuelas, instituciones educativas y casas de subastas con artistas asalariados o no asalariados, sin embargo, los artistas también se mueven en la dimensión de los espacios abiertos fijos, ya que la calle en algunos de los casos puede ser de uso performativo o de exposición.

El trabajo estético y emocional presenta una interacción importante entre sus públicos y espectadores, que decodifican la obra a partir de experiencias estéticas, algunas veces se produce y consume en el acto, otras veces es un bien tangible que se produce por encargo con el cliente a través del mecenazgo. Por tanto, la interacción y el control no se limitan a sus clientes, ya que en el proceso productivo también intervienen diversos agentes, aunque inicialmente no estuvieron previstos (De la Garza & Hernández, 2021).

Cabe destacar que el trabajo no clásico, también considera que el componente estético no siempre aparece como una experiencia física que involucra los sentidos, al menos no directamente, ya que el plano estético puede existir como resultado de la imaginación. Por ello, afirmamos que abre un amplio campo de observación, considerando el componente estético como una dimensión relevante de la sociedad (De la Garza & Hernández, 2021).

Según Karina Mauro (2020), el arte es considerado un trabajo no clásico porque presenta características únicas que lo diferencian de otros tipos de trabajo. En el trabajo artístico y cultural, lo adquirido en la formación o la experiencia previa se pondera siempre con la obra, dejando un gran margen a la improvisación.

Además, El mercado de trabajo artístico se halla muy influenciado por cualidades distintivas y no estrictamente reproducibles de los trabajadores. Estos aspectos, sumados a la aleatoriedad de la demanda, dificultan toda regulación y cualquier otro tipo de intervención de instancias externas al hecho artístico.

El artista realiza un trabajo en cuanto lleva a cabo una actividad para producir bienes materiales y simbólicos, bajo un determinado sistema de intercambio. González (2001), propone lo siguiente:

- Es un mecanismo parte de un proceso formativo, donde las trayectorias laborales incrementan el valor del propio que hacer.
- Una actividad pública que facilita el reconocimiento social de los sujetos.
- Un espacio de generación de relaciones sociales, vinculados a procesos de sociabilidad en un marco de producción y activación de vínculos cotidianos.
- Un espacio de integración social.

El concepto de trabajo no clásico permite analizar las dimensiones que se desprenden del trabajo artístico. En particular, los tipos de trabajos no clásicos que importan en esta investigación se enfocan en conocer las maneras en las que se configura la ocupación del artista pictórico poblano. Interesa conocer ¿qué subjetividades se articulan en la relación laboral? ¿Cómo se relaciona el artista con el público consumidor?, si la legitimación de un artista tendrá que ver en cómo lo construye el colectivo para consagrarlo, pero también ¿cómo se identifica a sí mismo mediante la configuración y creación de subjetividades, creando sus formas de interacción, de identidades y organización? En este sentido, la construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos se cimienta a partir de aspectos materiales y simbólicos.

### **1.2.1. Identidad**

En la actualidad, se enfrentan nuevos desafíos para comprender cómo se construye la identidad y la acción colectiva entre los trabajadores que se encuentran en



relaciones laborales ambiguas. La construcción de la identidad se ve influenciada por la interacción entre el individuo y la sociedad, lo que crea un vínculo entre la esfera personal y la pública. La identidad está compuesta por múltiples facetas que se forman y transforman constantemente, y puede variar dependiendo de cómo se representa o se percibe al individuo. La identificación no es automática y puede ser ganada o perdida según las circunstancias.

En el mundo de la constitución de identidades y movimientos sociales, no solo influye el mundo del trabajo, sino también otros mundos de vida y otros niveles de realidad de segundo y tercer orden. La conformación de sujetos colectivos no solo depende de la constitución de una identidad, sino también porque entre estructura y acción social media la subjetividad. La identidad no se da en abstracto, sino más bien con respecto a determinado problema o espacio de relaciones sociales. Por eso un mismo individuo puede compartir identidades colectivas con diferentes sujetos y accionar colectivamente en diversos espacios (De la Garza, 2009).

En el caso del trabajo no clásico, es importante tener en cuenta que un concepto ampliado de trabajo implica que puede haber eficiencia identitaria también en los trabajos no capitalistas con sus demandas propias, luchas y formas de organización. Es lo que pasa con los colectivos de artistas, no necesariamente todos pertenecen a la misma disciplina y no siempre comparten los mismos espacios de trabajo ni las mismas condiciones laborales, pero los une su identidad profesional con el arte y con el ser artista; detrás de todo están sus experiencias laborales.

La identidad se comprende como un proceso de configuración de códigos de identificación, es decir, “una identidad para nosotros”, la cual puede relacionarse con el trabajo, la organización o con el colectivo. Puede haber una acción colectiva que parte de procesos identitarios para proteger a la profesión, como ocurre con los artistas. Para entender la configuración identitaria de los artistas pictóricos, es importante conocer los contextos en los que se unen a un grupo profesional y los significados que le otorgan a este proceso, matizado por sus experiencias (Guadarrama, 2019).

Es necesario considerar las condiciones sociales e históricas en las que se deviene artista y las instituciones escolares como poseedoras de los recursos colectivamente acumulados para entender qué hace a un artista. Para Bourdieu, el artista es aquel que dice de sí mismo que es un artista, pero también es aquel de quién otros dicen que lo es, (Bourdieu, 1992). La UNESCO<sup>5</sup> formula criterios técnicos de lo que es o no un artista, pero en última instancia, la identidad de un artista es construida en relación con su contexto social e histórico.

La identidad laboral del artista en relación con su colectivo matiza su construcción social de la ocupación, también la intercepta la vocación; la cual se ha abordado desde distintas perspectivas teóricas de la sociología. Sin embargo, para Pierre Bourdieu (1979), aunque pareciera que la vocación es una elección individual, libre e incluso innata de una profesión, está influenciada y limitada por aspectos sociales, económicos y culturales que rodean al sujeto, principalmente por las oportunidades de acceso a recursos disponibles en su entorno.

La identidad y la vocación no están desvinculadas de los procesos de precarización laboral en el campo artístico, ya que la construcción de identidad y vocación artística pueden ser un factor determinante en la precarización laboral de los artistas visuales. En nombre de la vocación, se justifica la precarización laboral, ya que los artistas pueden sentirse obligados a trabajar sin remuneración o a aceptar condiciones laborales desfavorables en aras de seguir su vocación artística (McRobbie, 2016). Esta construcción social de la ocupación artística puede llevar a los artistas a aceptar condiciones laborales desfavorables en nombre de su vocación artística, lo que puede conducir a una mayor precarización laboral en el campo artístico.

De igual manera, Max Weber (1979, p. 81-99), abordó el concepto de la vocación<sup>6</sup>, quien lo relaciona con la idea de llamado o destino en la vida. Para Weber, la vocación es una inclinación o llamado que surge de manera interna y que

---

<sup>5</sup> En la recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO, llevada a cabo el día 27 de octubre de 1980 en Belgrade Serbia.

<sup>6</sup> Max Weber utilizó el concepto de la vocación política para reflexionar sobre los líderes con un llamado a ejercer la profesión de la política.

lleva a una persona a buscar una actividad que le otorgue un sentido de realización personal y una conexión con algo más grande que ella misma, al igual que Bourdieu, considera que las estructuras externas al actor social tienen una relación directa con el llamado de la vocación.

El concepto de vocación en Bourdieu (1992), se plantea más bien como una construcción social que es interiorizada a través de un *habitus*, la cual refleja las desigualdades y las luchas de poder existentes en el campo artístico, sin olvidar que también cumple con una función de búsqueda interna de realización personal y conexión con algo más grande que uno mismo que se manifiesta en la elección de la profesión.

En este mismo orden de ideas Guadarrama (2019), argumenta que la construcción de la identidad profesional en el campo artístico puede ser un factor clave en la precarización laboral de los artistas visuales. La manera en la que se construye un profesional del arte es un proceso que implica la adopción de una identidad profesional específica que se caracteriza, en algunos casos, por la falta de estabilidad laboral y el trabajo en condiciones precarias.

Los artistas pictóricos a menudo se enfrentan a una tensión entre su identidad y la necesidad de vivir de su arte. Como señala Haedicke (2013), los artistas pueden sentirse obligados a producir arte que sea comercialmente viable o que responda a las necesidades del mercado, lo que puede entrar en conflicto con su propia identidad artística y su sentido de vocación artística. El estereotipo de genio creador y su carente identificación como sujeto trabajador, el desconocimiento de derechos laborales y las regulaciones que favorecen más a los empresarios o contratistas construyen una constante de tensión, ejercida en un espacio de poder, control y élite fuera y dentro del sector artístico.

La relación entre identidad, vocación artística y la precarización laboral en el campo artístico es un tema complejo que, si bien la construcción de la identidad profesional y la vocación artística pueden ser factores importantes en la motivación de los artistas visuales, también pueden ser utilizados para justificar la precarización laboral y la aceptación de condiciones laborales desfavorables. En este sentido, es

importante seguir explorando estos temas en la investigación académica y en el desarrollo de políticas públicas que aborden la precarización laboral en el campo artístico.

En este mismo orden de ideas Chihu & López (2006), refieren que las investigaciones actuales que principalmente son antiesencialistas, promueven la construcción de identidades en la que lo social está implícito, se convierte en un artefacto social, una identidad modelada de acuerdo con principios culturales y de poder. Para Melucci (1999), la identidad colectiva es un concepto que nos ayuda a comprender mejor el proceso de formación de actores colectivos y a explicar su duración en el tiempo en los contextos, a partir de la reinterpretación de algunas normas, pero principalmente la creación de significados.

Los conceptos de identidad antes mencionados, quedan acotados de alguna manera a la subjetividad del individuo o a las estructuras que tienen influencias sobre ellos y los determinan. Sin embargo, ser requiere una mirada que integre ambas direcciones, es por eso que, según De la Garza,(2009), la identidad está relacionada con una manera de dar significados a las interacciones, por lo que siempre es intencional porque va dirigida a algo. Fundamentalmente porque las identidades son construidas socialmente y no solo subjetividades aisladas, individualizadas; son todas las atribuciones que el colectivo contribuye a significar. Es por eso por lo que se asocian siempre a una estructura, en donde las interacciones son en colectivo.

Como punto medular de la presente investigación se considera que el concepto de identidad más ampliado es el que propone De la Garza (2001), en donde menciona que existen niveles de especificación para las construcciones de identidades, principalmente les llama configuraciones subjetivas, las cuales implican redes de códigos de distintos campos, lo cognitivo, estético, moral y emocional que

se relacionan en formas blandas o duras<sup>7</sup> y que dan sentido de pertenencia al colectivo.

### **1.2.2 Acción colectiva**

En el apartado anterior, se muestra cómo la identidad no está desvinculada de las acciones colectivas de los actores, se requiere un enfoque que incluya a estos conceptos como inherentes el uno del otro. Cabe destacar que la acción colectiva, además, se vincula a los movimientos sociales, según Chihu & López, (2006) surgen de una constante tensión en los sistemas de acción, en donde existe un determinado contexto con posibilidades y limitaciones, por lo que requiere una mediación de recursos y habilidades, estas son definidas por los actores sociales.

En otras palabras, la construcción de la identidad colectiva implica que la comunidad se involucre en un proceso abstracto que incluye situaciones estructurales, como la forma en que se relacionan con su trabajo o con otros actores. Sin embargo, dichas estructuras no determinan mecánicamente este proceso; las presiones estructurales son influenciadas por la creación de significados, que están vinculados a la cultura, la estética, la cognición, la emoción y el razonamiento diario o científico (De la Garza, 2009).

De acuerdo con De la Garza (2010), la formación de la subjetividad y la identidad, así como la creación de acciones colectivas, no siempre requieren de la interacción cara a cara entre individuos. Estas identidades pueden surgir a través de los medios de comunicación masivos, las telecomunicaciones e internet, sin necesidad de manifestarse en protestas o disturbios callejeros. Muchas de estos colectivos pueden constituirse en relaciones que no necesariamente son cara a cara, sino a través de redes virtuales.

---

<sup>7</sup> Con relaciones blandas o duras se refiere De la Garza,(2001, p.16), a los códigos de los campos de la subjetividad. Relaciones duras que son causales o deductivas y relaciones blandas que apelan a la retórica, como la analogía, la metáfora, el símil, etc.

### **1.3 Construcción social de la ocupación**

En las teorías clásicas de la sociología del trabajo, el enfoque estuvo en los trabajos asalariados e industriales, principalmente destacando el estudio de los mercados de trabajo con un enfoque economicista bajo la premisa de que en la búsqueda de encontrar una determinada actividad económicamente productiva se encuentran los que buscan empleo y los que buscan trabajadores, bajo ciertos esquemas de regulación y remuneración. Bajo esta lógica, según (Neffa, 2007), se entiende mercado de trabajo como el espacio donde la oferta y demanda de trabajo conduce al equilibrio entre precios y cantidades.

Según Pries (1997), la teoría sociológica del mercado de trabajo busca analizar los mecanismos, normas y prácticas sociales de la formación y capacitación, el acceso a personas y reclutamiento del personal, la ubicación de puestos y asignación de actividades productivas y la remuneración; sin embargo, lo anterior se enmarca en una lógica capitalista del mercado, en donde existen oferentes y demandantes en equilibrio; asimismo es parte de un análisis perteneciente a la economía neoclásica.

Las corrientes más importantes de la economía neoclásica comparten, en su mayoría, una metodología para explicar el trabajo centrada en el razonamiento abstracto, escaso interés prestado tanto a las instituciones; así como al contexto histórico y especificidad de cada nación (Neffa, 2007). Es decir, los agentes buscan la maximización de la utilidad individual, sin embargo, deja de lado que el comportamiento humano no sólo corresponde a elecciones de tipo hedonista y utilitarista sino también son morales, éticas, emocionales e intervienen otros actores en esas elecciones que no necesariamente son los demandantes de fuerza de trabajo.

Cabe destacar que el concepto de trabajo desde el visión de la economía neoclásica no es igual a la de fuerza de trabajo, el primero hace referencia a la aplicación de fuerza de trabajo al acto productivo (Neffa, 2007); mientras que el

segundo concepto desde la visión marxista, se entiende como el conjunto de capacidades físicas y cognitivas en la persona para crear un valor de uso (Marx, 1979). La implicación de otras capacidades y destrezas en la transformación de los objetos es el enfoque más adelante prevalecería en la mirada de los mercados de trabajo, sobre todo en Latinoamérica.

Sin embargo, las nuevas realidades laborales ponen en la mesa nuevos temas y retos para los mercados de trabajo desde la visión sociológica, pues (Pries, 1997), a partir de los años 80, surge una revisión teórica sobre las segregación entre hombres y mujeres en el mercado de trabajo, así como dentro de la sociología hubo un enfoque en la contratación, las normas, práctica y reclutamiento, todo con una mirada más distante del enfoque de la economía. Sin embargo, el análisis seguía en la línea mercantil capitalista de oferentes y demandantes de trabajo.

En Latinoamérica las condiciones laborales insertan nuevos desafíos que van más allá de las variables sociodemográficas y económicas (De la Garza & Hernández, 2021), en donde las interacciones de los actores no sólo están determinadas por un mercado que los controla, quitándoles toda posibilidad de agencia y dándole todo el peso a la mirada estructural. Es por eso que todos aquellos trabajadores informales o autoempleados quedan fuera del análisis clásico de mercados de trabajo, sin embargo, la propuesta de Enrique De la Garza (2016), es que cuando se habla de actividad o acción se reconoce a las estructuras ocupacionales pero también valida a quienes las ocupan, con todas sus capacidades de agencia<sup>8</sup>.

Cabe destacar que al incorporar el concepto de agencia al estudio de los mercados de trabajo se hace a partir de la idea de construcción social del mismo (De la Garza, 2016), sin dejar de lado las interacciones mediadas por redes sociales. Lo anterior, permite tener una visión más amplia del mercado de trabajo y de las ocupaciones, asimismo de la forma en la que se configuran, más allá de que si la

---

<sup>8</sup> En este sentido, los trabajadores son capaces de ofrecer significados, evaluar y muchas veces deciden constreñidos por las estructuras más no determinados.

propia ocupación es asalariada o no, el concepto permite integrar a los trabajadores no clásicos (De la Garza, 2008a).

En este mismo sentido, de acuerdo con De la Garza (2014), la construcción social de la ocupación se basa en tres elementos fundamentales: el trabajo, el empleo y la profesión. El empleo se suele comprender como ocupación de un conjunto de asalariados para un patrón, pensado a partir de la relación entre oferta de trabajo y demanda (De la Garza, 2010b), aunado a la profesión implica la existencia de un cuerpo de conocimientos y habilidades específicas y reconocidas socialmente (Cortés, 2006). Es decir, la identidad laboral del artista pictórico, su vocación y profesión son aspectos fundamentales para crear una configuración laboral de los artistas a lo largo de su trayectoria.

El concepto de construcción social de la ocupación, amplía la perspectiva al permitir la incorporación de los servicios y los trabajos no clásicos, por tanto, se requiere un análisis más extenso para comprender las regulaciones, procesos productivos, las relaciones e interacciones en el proceso de trabajo, el control sobre el proceso de trabajo, la identidad y acción colectiva como formas de resistencia de las agencias mediadas por estructuras políticas y culturales (Feregrino, 2018). Asimismo, este concepto incluye a las instituciones y las elecciones que hacen los actores para elegir un empleo, esta elección no es meramente racional ya que está impregnada de creencias, valores, redes, estética y emociones (De la Garza, 2019).

Este concepto implica los siguientes aspectos a considerar, según Feregrino (2023, p.37):

Primero, al trabajo como una actividad con interacción que conlleva una relación de sociabilidad. Segundo, que la construcción se alimenta de redes de significados que se le conceden desde lo individual y lo colectivo, como los vínculos familiares, amistades, escolares, comunitarios, etc. Tercero, que involucra expectativas, aspiraciones y diferentes formas en que quien realiza el trabajo concibe su futuro en él. Cuarto, que si bien la necesidad de emplearse; las leyes de la oferta y la demanda; la configuración, características y desempeño del mercado de trabajo específico; y las



condiciones coyunturales; suelen influir en las decisiones ocupacionales, también lo hacen aspectos culturales, identitarios, de tradición, vocación, gustos, ideologías, etc. Quinto, que tiene gran importancia en la construcción las experiencias laborales anteriores, la forma en que se concibe al trabajo mismo, se experimenta la ocupación actual, su proceso de trabajo y sus potencialidades de acción (Feregrino, 2023, p. 37).

Por lo que se trata de complejizar el estudio del mercado de trabajo, para orientarlo a los trabajos no clásicos; debe ser pensado más allá de la construcción social de la oferta y la demanda, e integrando a las instituciones, redes sociales, organizaciones y subjetividad, estas dimensiones emanan del concepto de la construcción social de la ocupación. Es así como, este concepto es oportuno cuando se analizan ocupaciones que no tienen un contrato de trabajo, se sujeta a las múltiples formas en las que estos trabajadores obtienen sus ingresos, (Feregrino, 2018).

Según Feregrino (2023, p. 84-85) para el análisis del mercado de trabajo en trabajos no clásicos, se requiere una perspectiva ampliada que incluya, aspectos como:

1. Las diferentes situaciones macroeconómicas que afectan la forma en que las personas se integran y las crisis sociales y laborales;
2. Los impactos de las áreas geográficas donde se crece y se vive, las edades, el género, la etnia, el origen social, las particularidades de la familia, etc.
3. Las características de cada campo profesional y de los profesionales que lo conforman.
4. La reputación de las instituciones educativas de donde se graduaron ya sea que sean privadas o públicas.
5. El capital social, cultural y económico;
6. Aspectos relacionados con las habilidades cognitivas, la ética-moral y la sensibilidad estética-emocional de aquellos que buscan ingresar al mercado laboral.

Los aspectos antes mencionados constituyen una perspectiva ampliada, orientada a la construcción social de la ocupación. Es por eso que para fines de esta investigación los mercados de trabajo se comprenderán como una construcción social, en donde tiene importancia de la experiencia subjetiva de los que intervienen en la relación laboral, incluyendo al propio cliente; creando y atribuyendo significados no sólo a la producción misma del actor social, sino también al conjunto de relaciones sociales de apoyo las cuales se desarrollan en determinadas estructuras sociales que limitan pero no son definitivas en la capacidad de agencia del actor.

### **1.3.1 Control sobre el espacio y proceso de trabajo**

La importancia en el control de trabajo, en la administración científica del trabajo tayloriana, deja la impronta sobre la optimización del tiempo y el control en el espacio de trabajo para así obtener la máxima eficiencia y productividad. Taylor (Taylor, 1911, p. 107-110), argumentó que la racionalización era importante durante el proceso e trabajo ya que los procesos laborales podían comprenderse desde una perspectiva científica, lo que llevó a la estandarización de las tareas en la creación de procesos estrictos durante el proceso de trabajo.

Posteriormente, Braverman (1974), analizó la importancia del capital que utiliza el control sobre el espacio de trabajo como una estrategia para dominar a los trabajadores. Este control se refleja en la organización del entorno laboral, incluyendo la disposición de maquinarias y herramientas, así como la asignación de tareas y responsabilidades. El autor, destaca cómo el diseño y la estructura del espacio de trabajo son planificados para optimizar la eficiencia y la productividad, pero también para mantener un control estricto sobre los trabajadores. Incluso, llevando a la deshumanización de los trabajadores en este proceso.

Ciertamente, estas perspectivas han formado parte de los marcos teóricos de la sociología del trabajo, sin embargo, se han generado críticas al respecto debido a los cambios actuales en las relaciones laborales. Siendo así, enfoques

reduccionistas en los que no hay espacio de acción para la autonomía y creatividad de los trabajadores, pasando por alto sus subjetividades. Ya lo mencionaba, Sennett (2006), estos enfoques pasan por alto las dinámicas que afectan la satisfacción laboral del trabajador y su identidad misma, pensado en términos de la era de la información y la tecnología, por lo que se requieren enfoques más amplios en la gestión del espacio de trabajo.

Por otro lado, Thompson (2012), aborda el control sobre el espacio de trabajo desde una perspectiva histórica y humanista, en donde se comienza a centrar en la agencia de los trabajadores, a diferencia de las teorías que reducen el control en el lugar de trabajo a aspectos técnicos y de eficiencia. Thompson hace hincapié en la importancia de comprender las dinámicas culturales y las luchas de poder en el entorno laboral. Sostiene que el control no se limita a la imposición de reglas desde arriba, sino que también implica negociaciones y resistencias por parte de los trabajadores. Su perspectiva considera la experiencia subjetiva de los trabajadores en relación con el lugar de trabajo.

Sin embargo, los trabajos actuales se encuentran descentralizados y fragmentados, la cultura obrera y sus identidades en algunos casos pueden estar atravesados y fragmentados, puede llegar a ser insuficiente quedarse en una perspectiva que tenga una vía únicamente subjetivista. Cabría preguntarnos ¿Qué sucede cuando el espacio de trabajo no está delimitado por muros? ¿Quién ejerce el control y el poder en los autoempleos o trabajos por cuenta propia?

En este sentido, De la Garza (2010b, p. 200), argumenta que en los trabajos clásicos se puede tener control sobre el horario y la duración de la jornada laboral, el lugar de trabajo, la calidad y cantidad de los productos producidos, las materias primas utilizadas, las herramientas y maquinaria empleadas, el método de trabajo, las habilidades requeridas, la división del trabajo, la formación y capacitación, el ingreso y la salida de la ocupación, las oportunidades de ascenso y los salarios y prestaciones. En los trabajos no clásicos, el control puede estar en manos del cliente, los ciudadanos, las autoridades estatales, los líderes sindicales, la comunidad de trabajo o los partidos políticos.

Además, el control en el espacio y proceso de trabajo remite al poder y dominación, implicando interacciones jerárquicas en las que se debe especificar el tipo de relación concreta: De explotación, autoempleo, subcontratación, etc. En el caso del trabajo no clásico, De la Garza (2010b, p. 201), propone las siguientes dimensiones:

**Tabla 3**

*Espacio y control en el proceso de trabajo*

<b>Espacios</b>	<b>Asalariado o no</b>	<b>Relación laboral</b>	<b>Interacción con el cliente</b>	<b>Tipo de control</b>
<b>1) Espacios fijos y cerrados</b>	Con trabajo asalariado o no	Con intervención directa de los clientes	El cliente interviene con peticiones, reclamos, el recurso de la apelación ética con emociones	Caben los aspectos mencionados para el control en el trabajo capitalista. El control del cliente y la propia comunidad de trabajadores.
<b>2) En locales fijos o móviles, pero en espacios abiertos a las interacciones entre sujetos diversos en el territorio</b>	Asalariado	Relación obrero patronal Tipo 1 (relación con el cliente)	Intervienen otros actores como: Transeúntes, policías, inspectores, otros compañeros trabajadores con la misma ocupación, líderes de organizaciones	Existe un impacto en el trabajo, el territorio, el tiempo de trabajo, el tipo de producto, las ganancias y hasta la existencia de la propia ocupación.
	No asalariado	Reglas del derecho civil, comercial, penal, reglamento de policía o salubridad.		
<b>3) En espacios fijos y cerrados privados de reproducción, (como en el trabajo a domicilio, con interacciones precisas con patrones, proveedores y clientes)</b>	Asalariado	Relación obrero patronal Tipo 1 (relación con el cliente)	Los actores adicionales son: Los hijos, esposos, familiares que cohabitan en el mismo espacio de trabajo o vecinos y que exigen atención, tiempo, afecto, u otro tipo de trabajo como el doméstico para sus necesidades vitales.	Las presiones familiares, las interfases y a la vez contradicciones entre espacios de trabajo y los de alimentación, aseo, cuidado de los niños, descanso o diversión.
	No asalariado	Reglas del derecho civil, comercial, penal, reglamento de policía o salubridad.		

Fuente: Elaboración propia con base en De la Garza (2008b).

La Tabla presentada, ilustra la forma en la que los conceptos sobre control, espacio de trabajo e intervención del cliente juegan un papel importante en los trabajos no

clásicos. Existen situaciones en donde hay reglamentaciones formales e informales<sup>9</sup>, de ahí la importancia del concepto de construcción social de la ocupación que propone De la Garza (2010), en la que se aborda de manera multidimensional la relación laboral.

La perspectiva ampliada del control en el proceso de trabajo y el espacio nos permite tener un panorama más amplio, no sólo de las subjetividades y la interacción de los actores en el trabajo sino también de la importancia de las condiciones estructurales que muchos trabajadores del arte enfrentan en el mundo laboral contemporáneo, comprendiendo otras dinámicas de poder transversales que influyen en el proceso de trabajo y en el producto final. A lo anterior, habría que añadir los procesos tecnológicos que intervienen en el proceso productivo.

### **1.3.2 Relación laboral ampliada**

La relación de trabajo es un concepto medular para comprender las dinámicas de trabajo, principalmente para comprender la interacción entre empleados y empleadores. Como menciona Marx (1979), la relación laboral capitalista genera una desigualdad estructural, marcada por una fuerte lucha de clases, principalmente por la contradicción de intereses entre la clase burguesa y el proletariado. Sin embargo, existen otras interacciones en las relaciones laborales que no sólo se centran en el poder. En este mismo sentido, Dunlop (1958), afirma que la relación laboral, debe de tener un abordaje sistémico, resaltando la importancia de las interacciones y roles entre los actores involucrados<sup>10</sup>, más allá de pensarlo como un acuerdo contractual.

Los análisis de las relaciones de trabajo se sostenían sobre la perspectiva clásica e industrial del trabajo, sin embargo, para De la Garza (2009) existe la necesidad de ampliar la perspectiva de este concepto y separarlo de la idea hegemónica de lo clásico e industrial; de los contratos, leyes, reglamentos, convenios y costumbres; involucrando al conjunto de interacciones simbólicas no

---

<sup>9</sup> Formales por parte de la organización, reglas escritas o existen reglas de carácter implícito en la interacción con otros actores, reglas no dichas pero asumidas (De la Garza, 2010b).

<sup>10</sup> Considerando sindicatos, empleador, empleadores y gobierno.

sólo con los objetos materiales e inmateriales, sino también a la construcción e intercambio de significados (De la Garza, 2010).

Asimismo, las interacciones pueden o no ser cara a cara, por ejemplo, los trabajos *free lance*, las ventas por internet; en donde también el espacio de trabajo adquiere otra dimensión y queda desterritorializado (De la Garza, 2009). Los actores que intervienen en el proceso de trabajo, muchas veces lo hacen de manera indirecta, por ejemplo, los públicos, espectadores, policías de tránsito (en caso de ser un espacio público), otros vendedores, transeúntes. Desde la perspectiva de la relación laboral ampliada, se toman en cuenta la interacción social, así como el intercambio de significados en el que pueden estar involucrados los clientes<sup>11</sup>.

El concepto de relación de trabajo ampliado, permite según De la Garza & Hernández (2021), entender a las relaciones laborales no clásicas fuera de la idea bilateral de obligaciones con sus respectivas responsabilidades entre asalariados y patrones; ya que incluye a la figura del cliente no sólo en una participación activa en la producción, también en la contratación entre capital y trabajo asalariado pensado no sólo como una relación mercantil/comercial, sino como una relación laboral, en este sentido se espera que el buen trato, los aspectos estéticos, cognitivos y morales también ocupen un lugar importante en esta relación.

Cabe destacar, que el concepto de trabajo no clásico también incluye a trabajos formales, no precarios, estándar y típicos. Sin embargo, para fines de la presente investigación se utiliza el concepto de construcción social de la ocupación, pues permite comprender las dinámicas laborales de los artistas con empleos no clásicos, independientes, contratistas la relaciones e interacciones en el proceso de trabajo, autoempleados más allá de la clásica idea de mercado de trabajo de empleador y empleado. En este sentido, se pretende dar cuenta de las estructuras externas y fuerzas de poder que no determinan pero que sí constriñen su acción como trabajadores, así como su producción en los espacios de trabajo.

---

<sup>11</sup> Ya que, al surgir un conflicto entre el trabajador y el cliente, este puede ir a la empresa o instancia jurídica institucionales que regule la situación más allá de la mirada mercantil (De la Garza, 2009) .

### 1.3.3 Configuración sociotécnica

En un sentido clásico, se define a la configuración sociotécnica como (Emery, 1959, como se citó en Araque, 2021), un sistema que aborda tanto los aspectos sociales de las personas y la sociedad como los aspectos técnicos de la estructura organizativa y los procesos. Lo técnico no se limita únicamente a la tecnología material, sino que también incluye los procedimientos y los conocimientos relacionados. El término sociotécnico se refiere a la interacción entre los aspectos sociales y técnicos de una organización o de la sociedad en su conjunto. Por lo tanto, el sistema sociotécnico busca optimizar tanto el rendimiento técnico como la calidad de vida de las personas en el trabajo, con un enfoque común en ambos aspectos.

Las organizaciones suelen cumplir una doble función por un lado se pone la atención en la técnica, la cual se relaciona a la coordinación del trabajo y la realización de las tareas con tecnología disponible. Por otro lado, implica las formas en las que los sujetos se organizan para cumplir determinada función en la organización, cambian de acuerdo con la organización y la cualificación. El sistema, técnico no puede verse aisladamente de la interacción social de quienes integran el contexto de la organización, (Araque, 2021).

Por otro lado, los trabajos no clásicos, requieren también, un concepto ampliado de la configuración sociotécnica. En este sentido, es fundamental reconocer para los artistas pictóricos la manera en la que en su proceso productivo simbólico —material o inmaterial— se imbrican los usos tecnológicos, las relaciones laborales, aunada a otras dimensiones que construyen al concepto. Se entiende por configuración sociotécnica como “el arreglo conformado por el nivel de la tecnología, el tipo de organización de trabajo, la forma de las relaciones laborales, el perfil de la mano de obra y las culturas gerenciales y laborales”, (De la Garza, 2010b, p.205).

Lo anterior, implica que hay un desarrollo en dimensiones micro, meso y macro, lo que implica que los actores conciben la relación de trabajo de acuerdo a

sus intereses, experiencias, subjetividades y códigos culturales; por lo que De la Garza (2011, p. 205), propone la siguiente tipología:

- a) Tipo 1: La importancia de la presencia del cliente en el lugar de trabajo y que el producto se genere al momento del consumo. La repercusión del mercado del producto es directa.
- b) Tipo 2: Se refiere a los autoempleados, en este sentido “la demanda del producto influye directamente en la construcción de este tipo de ocupaciones, en lo inmediato depende de los clientes. Es decir, un condicionante directo de estas ocupaciones es el mercado del producto, para sintetizar en el que cuentan la inflación, el tipo de producto, el nivel de ingreso de la población (...).”
- c) Tipo 3: “(...) en los que se trabaja en espacios fijos y cerrados del trabajador, además de lo señalado para el trabajo asalariado y para clientes, proveedores y mercado del producto, habría que añadir la influencia material y subjetiva de la familia por las posibles contradicciones entre espacio y tiempo de trabajo con respecto del necesario para la reproducción familiar”.

En el análisis de la presente investigación, es fundamental tomar en cuenta que en todos los casos, la perspectiva de los sujetos es importante e implica también a las cuestiones estructurales, como las configuraciones sociotécnicas de los procesos de trabajo, ejercen presión, pero no determinan completamente. Estas presiones están mediadas por la subjetividad de los actores involucrados, y la construcción de controles y regulaciones, así como la toma de decisiones, implica una interacción con otros sujetos que también están situados en estructuras de trabajo o fuera de ellas y que tienen la capacidad de atribuir significados. La incorporación de este concepto en el estudio de la construcción social de la ocupación nos permite considerar una posible reestructuración en las formas de producción no capitalistas, al tiempo que tomamos en cuenta las estructuras políticas, culturales e ideológicas que influyen en la labor de los artistas.



## Capítulo II. El contexto de precarización laboral artístico en el marco de la pandemia por COVID 19

«El artista no es nada sin el don,  
pero el don no es nada sin trabajo».

Émile Zola

## Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo describir el contexto de precarización laboral bajo el discurso de la flexibilidad laboral en México; por lo que se recapitulan algunas de las características principales del mercado laboral, haciendo énfasis en los servicios, pues el objeto de estudio de la presente investigación es el trabajo artístico pictórico. En este sentido, se examinan los cambios más significativos que se produjeron en la estructura de los mercados laborales durante los años 80. Estos cambios se consideran un vínculo clave, ya que las diversas medidas tomadas en el contexto político-económico tuvieron un impacto considerable en el sector laboral, exacerbando las desigualdades existentes.

En una primera parte se describe la transición que ha llevado al artista pictórico hacia el rol de sujeto laboral en un contexto de precarización laboral, haciendo hincapié en la relación que el artista tiene con otras instituciones que han ejercido luchas de poder históricas; lo anterior aunado a los cambios significativos que han experimentado en su estatus y condiciones laborales, influidos por diversos factores sociales, culturales y económicos. En este sentido, resulta crucial comprender cómo se ha desarrollado esta transformación en el contexto mexicano.

En el siguiente apartado, se explora el entorno en el que los artistas han desarrollado su trabajo, considerando los factores económicos, políticos y culturales que influyen en su producción artística. Además, se exploran los procesos históricos revolucionarios y sindicales que consagraron a una élite de artistas mexicanos, para después generar la ruptura de estos supuestos revolucionarios obreros que han contribuido a la configuración de la identidad y el rol del artista. Se exponen los retos que los artistas han enfrentado respecto a la comercialización y la inserción en el mercado del arte. Asimismo, se examinan las dinámicas de poder y las estructuras de la industria cultural que han influido en las oportunidades laborales y las condiciones de trabajo de los artistas pictóricos.

Para finalizar, el último apartado describe el impacto de la pandemia por COVID-19 en México, por lo que exponen las principales consecuencias que ésta

tuvo sobre los sectores económicos, así como en el mercado de trabajo nacional y el efecto de la pandemia sobre las condiciones laborales del país, durante y después de la crisis sanitaria. Sobre todo, se hace necesario voltear la mirada al proceso de transformación del trabajo de los artistas en la Ciudad de Puebla. Se exploran algunas de las estrategias y formas de organización que los artistas han adoptado para hacer frente a los desafíos de la pandemia de COVID-19, extremando las condiciones ya de por sí precarizadas de los artistas pictóricos mexicanos.

## **2.1 Contexto histórico social de los artistas en México**

A lo largo de la historia del arte, la creación artística debe pensarse entrelazada a partir de lo político y económico; derivado de lo anterior, el arte no se limita única y exclusivamente a los valores estéticos, ya que se construye dentro de dinámicas institucionales que implican procesos de producción, distribución, intercambio, exhibición y fomento. Pensar el arte, a partir de la noción de pureza, puede ser problemática, puesto que cristaliza únicamente las virtudes espirituales y estéticas, dejando de lado los procesos históricos que la imbrican. Shiner (2004), señala que hablar de la pureza del arte en el sistema moderno del arte implica obviar estos procesos institucionales y los valores simbólicos y de poder que los acompañan.

La idea de que el prestigio y la consagración de un artista están desligados de cuestiones económicas y políticas puede perpetuar una visión idealizada y excluyente del arte, construyendo así una violencia simbólica y de dominación del arte mismo; ya que oculta las complejas relaciones de poder y los intereses comerciales y políticos que influyen en la difusión e integración del arte en la sociedad (Ejea, 2011). Un ejemplo destacado de cómo los intereses comerciales y políticos pueden influir en el mundo del arte es la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1950), que estuvo estrechamente vinculada al poder político mexicano.

Los artistas y creadores se ven enfrentados a la necesidad de articular sus demandas para establecer alianzas que reivindiquen su posición en el reparto de recursos y beneficios que el Estado provee como benefactor del sector cultural. El

arte en México ha experimentado diferentes etapas a lo largo de su historia, tal como el papel de la Academia de San Carlos en la regulación y enseñanza del arte durante la época novohispana y el México independiente.

En el año de 1785, la Academia de San Carlos desempeñó un papel fundamental en la reglamentación y homogeneización de la producción artística en México (Jiménez, 2019). Fue responsable de importar modelos estéticos de España y establecer una educación artística más científica; sin embargo, esta influencia española se vio contrarrestada por la originalidad del barroco y el churrigueresco, que caracterizaban la producción artística en la Nueva España. Durante este periodo la hegemonía del arte la tenían criollos y españoles con una fuerte búsqueda por consolidar el sentimiento religioso católico.

Con la llegada de la Independencia, el panorama para la Academia de San Carlos no mejoró. El siglo XIX estuvo marcado por conflictos políticos y sociales que mantuvieron la producción artística en condiciones precarias. A pesar de ello, figuras como Pelegrín Clavé y Juan Cordero emergieron como pintores clave en ese periodo, aunque con enfoques clasicistas y personalidades diferentes. Además, el arte del siglo XIX se vio inmerso en un debate cultural sobre la mexicanidad, donde se enfrentaban hispanistas conservadores e indigenistas liberales (Jiménez, 2019).

A pesar de los obstáculos y las dificultades, el arte mexicano logró sobrevivir y adaptarse a las circunstancias cambiantes. La influencia de la religión católica, la importación de modelos estéticos y los debates sobre la mexicanidad fueron elementos clave que influyeron en la producción artística de la época. Este estudio nos brinda una visión más amplia de cómo el arte refleja y se ve influenciado por los aspectos sociopolíticos de una sociedad en constante transformación. Durante el siglo XIX se logra una independencia social, pero no artística, pues la dependencia cultural al viejo régimen español seguía predominando.

A principios del siglo XX en México, se marca una etapa para el desarrollo de ideologías políticas innovadoras en el ámbito agrario y laboral, movilizaciones armadas y sociales en una búsqueda por reivindicar al Estado mexicano, aunado a la creación de la Constitución en 1917 marcó un hito en la historia del arte mexicano,

(Lomelí Vanegas, 2012). En ese contexto, algunos artistas comenzaron a desempeñar roles como burócratas, secretarios y funcionarios, convirtiéndose en propagandistas e intermediarios entre los generales revolucionarios y grupos sociales específicos. Esta participación activa en la esfera política reflejaba la estrecha relación entre el arte y la revolución, consolidando la forma en que los artistas se organizaban como colectivos y plasmaban su visión del mundo en su obra.

La revolución despertó una sed de cambio en artistas cuya expresión artística era limitada. Se quejaron no solo de las limitadas posibilidades de creación artística, sino también de la falta y mala calidad de los materiales de arte. Sin embargo, a pesar de estas restricciones, el arte trascendió a la academia y comenzó a florecer en las calles y el campo. Esta ruptura con las normas establecidas permitió al arte establecer una mayor conexión con la realidad social, actuando como una herramienta para el cambio y la formación de una identidad nacional unificada, (Lear, 2019).

Lo anterior, enmarcado en el contexto de los discursos de la política educativa de José Vasconcelos, resignificando el imaginario de lo mexicano, exaltando un nacionalismo a partir de lo indígena y rural, con una deuda cultural nacional que el Porfiriato<sup>12</sup> dejó a la sombra. En este contexto de efervescencia política y social, la emergencia de nuevas formas de organización obrera corrió paralela a la de los artistas, y eventualmente se unieron en sus luchas.

Los murales del gobierno se convirtieron en un lienzo público en el que los artistas llevaron a cabo los primeros intentos de crear un arte nuevo, que reflejara las aspiraciones y preocupaciones de la clase trabajadora. En 1920, la participación de los artistas e intelectuales en el creciente movimiento obrero, influenciados en gran medida por figuras como el Dr. Atl, Diego Rivera, José Clemente Orozco y

---

<sup>12</sup> La interpretación que los posrevolucionarios mexicanos dieron a la época del porfiriato, en donde prevalecía una oleada artística eurocéntrica, española y francesa, dadas las preferencias culturales de Porfirio Díaz.

David Alfaro Siqueiros<sup>13</sup>, fue una experiencia reveladora que los llevó a tomar conciencia de las realidades y demandas de este sector.

La organización del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) en diciembre de 1922 fue un paso crucial en la educación política de los artistas (Lear, 2019), a pesar de provenir en su mayoría de clases medias, estos pintores se identificaban a sí mismos como trabajadores o artesanos, adoptando incluso el uso del overol como símbolo de su identificación y militancia política. Sin embargo, a pesar de esta reconfiguración como artistas-trabajadores, es importante destacar que su situación laboral y su condición social aún los diferenciaba de las clases trabajadoras a las que pretendían representar. El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) se disolvió en octubre de 1924.

Por otro lado, aunque los sindicatos se fueron desdibujando en los años posteriores, durante los años 70 se marcó una época de la creación de colectivos de resistencia que manifestaban interés en apoyar causas populares. En medio de este contexto, la pintura mantenía su estatus y hegemonía en su producción, impregnada por las nuevas corrientes de arte conceptual –dejando de lado a las vanguardias de los años pasados- siendo este el parteaguas donde el mercado el que se posiciona como el eje dominante que decide qué se debe de crear, (Valdés, 2019).

En 1977, López Portillo crea una política cultural de apoyo a los jóvenes de artes plásticas, sin embargo, a partir de 1988 el discurso del gobierno federal en México se centró en el proyecto de modernización de la política cultural. Esto se materializó en la creación de instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y los apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a partir de 1989; sin embargo, el Estado se articula con las necesidades artísticas del mercado internacional (Ejea, 2011).

---

<sup>13</sup> En México, existe gran diversidad de mujeres muralistas a las que no se les dio atención a lo largo de la historia, por el contexto de dominancia masculina, sin embargo, tenemos grandes expositoras de muralismo mexicano como: Aurora Reyes, Rina Lazo, Elena Huerta, Electa Arenal, Valetta Swann, entre otras grandes expositoras del muralismo (Cultura, 2019).

En la actualidad la pintura y los géneros visuales viven un momento difícil, ya que a diferencia de épocas anteriores, donde dependía de las instituciones religiosas o de la imposición del Estado en una narrativa nacionalista, en la actualidad depende de un mercado internacional, donde las curadurías dan preferencia a ciertos géneros artísticos sobre otros, se consagran artistas que se legitiman por élites de críticos de arte; los artistas mexicanos emergentes tienen baja demanda y se requiere de espacios y una autogestión que se vuelve un terreno poco abordado en la formación profesional de los artistas pictóricos.

### **2.1.1 Producción artística**

La producción cultural puede analizarse desde dos perspectivas: la primera, como un generador de valor económico, valor simbólico, generación de empleos e ingresos con sus correspondientes impactos en el PIB; en un segundo momento, también puede comprenderse como los valores simbólicos que generan y producen bienestar humano y social, capital cultural, además de aprendizaje. Por tanto, podemos entender a la economía de la cultura como:

La producción, distribución y consumo de los bienes y servicios culturales. El consumo de la cultura dependerá de la formación de los gustos, dado que su tasa de consumo aumenta con el tiempo y la exposición al arte, además de ser acumulativo. De esta manera, los consumos de bienes culturales dependerán de la formación del hábito, la adicción racional y el aprendizaje acumulativo (Arriaga & González, 2016, p. 2).

Según Juan Acha (1994, p.8), cuando se considera la relación entre arte, estética y plástica debemos vincularlas a una relación social de mercado y consumo; pensadas a partir de tres actividades básicas de producción, distribución y consumo:

1. En la producción, el artista pictórico ocupa un papel central. Su vocación como artista se desarrolla a través de su formación profesional, donde adquiere conocimientos sobre técnicas y herramientas artísticas. Constantemente utiliza procesos creativos e inventiva para seguir

produciendo. La formación artística es crucial en la vida profesional de un artista, ya que es legitimada con mayor facilidad por algunas instituciones.

2. La distribución abarca todos los procesos que se encargan de poner la obra de arte a disposición del mercado, incluyendo museos, galerías, escuelas, ferias de arte, redes sociales y páginas web.
3. El consumo se refiere a la audiencia, los clientes, otros artistas, historiadores del arte y espectadores.

Todos los productos culturales crean significado, pero es importante saber qué factores determinan la trascendencia de la obra de arte en el tiempo y el espacio, los productos culturales simbólicos se legitiman mediante instituciones sociales que los consagran como los críticos de arte por mercado, mecenazgo y consumo; el consumo principalmente de públicos activos (Téllez, 2012).

El tema del valor en el arte juega un papel importante, ya que se deben de considerar tres aspectos fundamentales: valor de uso, valor de cambio y valor simbólico. La obra de arte se convierte en mercancía una vez que entra al mercado, deja de ser del artista para adquirir un valor simbólico. Sin dejar de lado que la obra de arte entra también en un proceso de fetichización del arte, alcanzando precios muy elevados (Fabelo & Figueras, 2022). Sin embargo, esta fetichización no es otra cosa que los procesos legitimadores antes mencionados, que son los que determinan quién entra a la esfera de la consagración.

La cultura como sector económico maximiza sus intereses en la creación de valor, el empleo y la remuneración del trabajo creativo. La economía cultural se refiere a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales. El consumo de cultura dependerá del desarrollo del gusto, ya que la tasa de su consumo aumenta con el tiempo y la exposición al arte y es acumulativa. De esta forma, el consumo de bienes culturales dependerá de la formación de hábitos, la indulgencia racional y el aprendizaje acumulativo (Navarrete & Pérez, 2016).

Asimismo, las economías se componen de industrias, como el caso de la cultura. El concepto de industria cultural, que en un primer momento fue utilizado



para describir el sistema de cultura en ese determinado momento histórico social, funcionaba como cualquier empresa capitalista, dominando a las masas y convirtiéndolas en mercancías.

La Escuela de Frankfurt, fue de las primeras en acuñar académicamente la idea de industria cultural, dándole el enfoque desde la producción masiva y estandarizada de productos culturales, como la música, el cine, la televisión y la literatura, que son comercializados y consumidos en masa. Reduciendo toda creatividad y libertad artística a la homogeneización de la cultura, obedeciendo a élites económicas y políticas. Según esta escuela de pensamiento, la estandarización de la cultura termina por crear sociedades conformistas, impidiendo un desarrollo de pensamiento crítico:

La industria cultural, ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 166).

Sin embargo, con la especialización de las disciplinas artísticas y la exigencia de la demanda de los mercados artísticos, los modelos de producción de cultura se han diversificado. Durante los 70, en el lenguaje internacional del marco de la UNESCO, se comenzó a utilizar el concepto de industrias culturales, tomando en cuenta la manera desmedida en la que habían crecido las telecomunicaciones en conjunto con la expansión de la economía y cultura. Deja de centralizarse el concepto de cultura en el sector artístico y se expande a otras prácticas y creadores que antes eran considerados de otros sectores. La UNESCO a través de la *Guía para el desarrollo de industrias culturales y creativas* (2010, p.17), define lo siguiente:

(...)Son los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.

Para fines de la presente investigación, las actividades culturales, creativas y del entretenimiento son enmarcadas por el sector servicios, servicios de alto contenido en conocimiento. Su generación es a partir del conocimiento simbólico y se traduce en atributos estéticos a los productos, la creación de diseño e imágenes, signos, símbolos y narrativas (Graizbord & Santiago, 2021). Las aportaciones de las industrias culturales van más allá de lo económico-material, ya que llegan a formar parte de la identidad social y patrimonial de determinado contexto.

Es importante, conocer la clasificación de la industria cultural, de manera general; según la *Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas* (2010), la mayoría de estas actividades están protegidas por derechos de autor, se encuentran distribuidas de la siguiente manera:

**Tabla 4**

*Sectores de actividad cultural y creativa*

<b>Patrimonio natural y cultural</b>	Productos derivados y servicios de museos, sitios arqueológicos, históricos, paisajes culturales.
<b>Presentaciones artísticas y celebraciones</b>	artes escénicas, música, festivales, festividades y ferias
<b>Medios audiovisuales y creativos</b>	Filmes y videos, radio y televisión, podcasting, mainstreaming, juegos de video y de animación.
<b>Diseños y servicios creativos</b>	Moda, diseño gráfico, diseño interior, paisajismo, servicios de arquitectura y de publicidad
<b>Libros y prensa</b>	Libros, periódicos, otros materiales impresos, bibliotecas, ferias de libros
<b>Artes visuales y artesanía</b>	Pintura, escultura, fotografía, artesanía

Fuente: Elaboración propia con base en UNESCO (2010, p.20).

Según la Cuenta Satélite de Cultura en México, durante el 2021 el PIB del sector cultural fue del 3.0% respecto al PIB nacional, con un monto de 36 725

millones de pesos, asimismo, en ese mismo año el sector de la cultura generó 1 273 158 puestos de trabajo. Esto representó 3.1 % del total nacional. Con respecto a otros años, ver la siguiente:

**Tabla 5**

*Comparativa de Cuenta Satélite*

Año	2019	2020	2021	2022
<b>PIB Cultural /respecto al nacional en puestos de trabajo</b>	3.1%	2.9%	3.1%	3.6%
<b>Monto en millones de pesos (PIB)</b>	724 ,453	640 ,687	736, 725	815, 902
<b>Generación de puestos de trabajo</b>	1, 395, 644	1 ,220, 816	1, 273, 158	1, 494, 745

Fuente: Elaboración propia con base en INEGI (2019, 2020, 2021, 2022).

Respecto a los puestos de trabajo en el sector de la cultura de acuerdo con Cuenta Satélite de cultura, quedaron distribuidos de la siguiente manera en el 2021:

**Figura 1**

*Puestos de trabajo en el sector de la cultura según clasificación funcional, 2021*



NOTA: La suma de los componentes puede no coincidir con los totales debido al redondeo.  
Fuente: INEGI

Fuente: Gráfico tomado del Informe de la cuenta satélite de cultura, (INEGI, 2021)

Como puede notarse en la Figura 1, las artes escénicas y visuales son las que menos puestos de trabajo generaron durante el 2021 respecto a otras áreas de la industria cultural, tomando en cuenta que fueron años de emergencia sanitaria mundial, derivada de la pandemia por COVID-19 y que muchos artistas tuvieron que recurrir a otras actividades laborales alternativas.

Durante el 2022, las artes visuales y plásticas tuvieron un incremento en la distribución porcentual de puestos de trabajo en el sector de la cultura del 2.8 % respecto al año anterior con 1.5 %. En este mismo sentido las artes visuales y plásticas han tenido un mayor crecimiento a nivel nacional, según la cuenta Satélite de Cultura, (INEGI, 2022):

“...las áreas del sector Cultura con mayor crecimiento fueron: artes visuales y plásticas, con 37.5 %; medios audiovisuales, con 27.4 %; artes escénicas y espectáculos, con 26.0 %; libros, impresiones y prensa, con 14.9 %; patrimonio cultural y natural, con 14.6 % y diseño y servicios creativos, con 10.6 por ciento. El resto de las áreas del sector presentaron crecimientos menores a 10 %.”

Es importante recalcar que existen fondos, estímulos, becas y premios para artistas que están articulados a otras políticas culturales, formando parte de un modelo de corresponsabilidad entre Estado, comunidad y sociedad, el cual permite garantizar los derechos culturales de los artistas, tal como el FONCA que invita a los artistas a presentar proyectos, sin embargo, se requiere claridad en los derechos laborales para hacer efectivas estas becas y estímulos.

La producción cultural tiene un valor económico y simbólico, contribuye al crecimiento y desarrollo económico. El primero se manifiesta por su contribución al Producto Interno Bruto (PIB), al empleo y el ingreso; el segundo, porque sus valores simbólicos aportan bienestar social, aprendizaje, propiedad intelectual, a través del valor creativo y simbólico que genera.

Sin embargo, las industrias creativas deben de entenderse en dos sentidos, por un lado, de manera general, con sus respectivas aportaciones al PIB y de

manera particular, con cada una de las expresiones artísticas y culturales; ya que la producción, distribución y consumo dependerá de aspectos estructurales, incluso las modas como el peso de las plataformas de *streaming*<sup>14</sup> en la pandemia, frente a los artistas pictóricos o escénicos. Es decir, cada producto artístico tiene su mercado específico de consumo, son lógicas propias de oferta y demanda.

El mercado del arte se refiere a la compra y venta de obras de arte además de coleccionables. Este mercado es un segmento del mercado de lujo cuyos compradores generalmente no se ven afectados por la inestabilidad económica. En el caso de una subasta, el sistema de ventas muestra cuán objetivamente justo es el precio, siempre que esté determinado por la relación directa entre la oferta y la demanda del artículo que se ofrece (Vico Belmonte, 2020). Cabe precisar que, cada bien cultural tiene su mercado específico de arte.

El consumo de arte satisface necesidades estéticas, enfocado a las bellezas y demás categorías estéticas, tanto naturales como culturales. En estos procesos de apropiación estética influyen la sociedad, el individuo y el sistema cultural, del mismo modo que al lado de la sensibilidad intervienen la razón y las necesidades materiales. La estética es vital para el ser humano, gracias a esta existen las artes cuyos productos expresan la sensibilidad<sup>15</sup> y a la vez influyen en ella.

## **2.2 Precarización laboral**

El mundo contemporáneo se caracteriza por una mayor inseguridad laboral debido a la creciente precarización del trabajo y el énfasis en la flexibilidad laboral. Esta situación afecta especialmente a los trabajadores en la economía informal y en industrias que no requieren habilidades especializadas. Es importante destacar que no se trata únicamente de una diferencia entre trabajadores altamente calificados y bien remunerados y aquellos que no lo son, sino que es un fenómeno estructural y global.

---

<sup>14</sup> Según la Encuesta Nacional sobre Hábitos y Consumo Cultural (UNAM, 2020).

<sup>15</sup> Definida por Juan Acha, como la capacidad de sentir agrado o desagrado y se rige por preferencias o aversiones, en consecuencia, las categorías estéticas producen sentimientos.

La precarización laboral es una situación que afecta a muchos trabajadores en todo el mundo pertenecientes a distintos sectores de la economía y los artistas visuales no son la excepción. El concepto de precariedad laboral, ha sido abordado desde diversas posturas y eso permite cierta ambigüedad de este, ya que depende de la norma de referencia y de situaciones concretas de trabajo (Guadarrama, Olivera et al., 2012), sin embargo, de manera general y para fines de la presente investigación; el concepto se define a partir de la situación en la que el trabajador tiene una inseguridad económica, jurídica y social, lo que dificulta su acceso a una vida digna y estable.

Asimismo, se entiende a la precarización laboral como parte del contexto del modelo económico neoliberal, que se ha expandido en México y América Latina, De la Garza (2010), argumenta que la precarización laboral no solo tiene consecuencias negativas para los trabajadores, sino también para la economía y la sociedad en su conjunto, ya que reduce la capacidad de consumo de los trabajadores y limita el desarrollo de la economía local de los artistas, haciendo énfasis en las experiencias subjetivas sobre la inseguridad, incertidumbre laboral y riesgos de trabajo

Durante los años 1960, en América Latina se experimentó una fuerte inestabilidad del modelo de sustitución de importaciones, de ahí que en la mitad del siglo XX, la idea de modernización institucional se vuelve un eje fundamental en los estudios del trabajo, (Belmont & Rosas, 2020). El agotamiento del Modelo de Sustitución de Importaciones trajo como consecuencia una distribución desigual de los ingresos. En la década de 1980 el panorama mundial se transformó, pues se añadieron cambios estructurales tales como la privatización de empresas públicas, la apertura del mercado externo, desregulaciones, etc.; es decir un modelo que dejó de estar basado en la protección e intervención del Estado, éste sólo intervenía vigilando los circuitos monetarios para que no se disparara la inflación (Mora Salas & Oliveira, 2010, p.102-134).

Neffa (2020, p. 275- 340), señala que la implementación del neoliberalismo condujo a un nuevo enfoque de desarrollo caracterizado por la descentralización del

gobierno en asuntos laborales, lo que resultó en la desregulación y flexibilización del trabajo. Esto se tradujo en un aumento del sector servicios que ofrecía empleos de baja calidad, una dependencia de la inversión extranjera para la creación de empleo, una dependencia de las materias primas, una falta de valor agregado y una vulnerabilidad e inseguridad predominantes en la clase trabajadora. Además, el mercado laboral experimentó una gran heterogeneidad como resultado de la desregulación.

Es preciso destacar que el concepto de precariedad laboral es multidimensional, complejo y difícil de medir y que tiene maneras muy peculiares de manifestarse en cada contexto. Sin embargo, la presente propuesta, aborda el concepto más allá de si es un trabajo es precario o no precario, para fines de la presente investigación se propone comprender las formas que la precarización laboral toma en el sector de los artistas pictóricos; conocer las dimensiones que adquiere y como vulnera a estos.

El concepto de trabajo precario adquirió importancia principalmente en los países en desarrollo. Durante los años 80, la OIT acotó al concepto según las dimensiones según las Condiciones y Medio Ambiente de Trabajo, además de asociar el concepto al de empleo ilegal ( Menéndez, 2010, p.121).

Según la OIT (1998), el empleo precario es una “relación laboral donde falta la seguridad de empleo, uno de los elementos principales del contrato de trabajo. Este término comprende el contrato temporal y el contrato a tiempo fijo, trabajo a domicilio y la subcontratación (Gamero , 2011, p.118).

El término precarización laboral, puede ser definido de diversas maneras, según Boffi (2015), se refiere a una variedad de usos que están asociados a diferentes dimensiones: temporal, organizativa, económica y social en términos de relaciones laborales. Estas dimensiones no están distribuidas de manera equitativa, lo cual tiene un impacto en la contratación, los salarios insuficientes y la falta de protección social. Según Martínez-Licerio et al. (2019), es crucial comprender los desequilibrios en el mercado laboral para comprender su transformación y las

nuevas relaciones de producción. Esto está relacionado con el concepto de flexibilidad.

En México, desde las décadas de los 70 y 80 se han extremado las desigualdades, producto de un modelo económico que da como resultado el desarrollo de discursos sobre la flexibilidad laboral, la cual toma un sentido polisémico y siempre a favor del empresario o de quién contrata. En este contexto económico y político, caracterizado por la subordinación ultra contractual y el neo-proletariado, donde el empleador exige una subordinación más allá de lo pactado; se despliegan las relaciones laborales, jerarquías y luchas de poder que de ellas emanan. El desempleo y la precariedad laboral son factores introducidos por determinados planteamientos políticos económicos hegemónicos, durante el neoliberalismo. El discurso de la flexibilidad laboral es el medio por el cual se justifican las medidas que reproducen modelos precarios (Martínez, 2019, p.95).

Los cambios económicos de la década de los 90 en América Latina se reflejaron en la forma en que se desvaneció el constructo de trabajadores y el poder colectivo de sus sindicatos. La coacción de los empresarios contra los trabajadores es cada vez mayor, obligándolos a aceptar condiciones más peligrosas que los hacen vulnerables e incluso extremos, en algunos casos, a un cierto acuerdo.

Según Cuéllar & Noriega (1996. p. 5-15), se trata de un nuevo tipo de acumulación que transforma no solo los modos de operar de los capitales en sus fases de producción y de circulación, sino que también trae consigo la creación de nuevas actividades que tienden a ser producidas bajo formas industriales y la transformación de los servicios tradicionales. El desmoronamiento de las habilidades de negociación, la falta de comprensión de los derechos laborales y las regulaciones más apropiadas para los empleadores plantea interrogantes sobre el futuro humano como trabajador en una relación a menudo tensa, conducida en un espacio de poder y control.

En este contexto neoliberal, también los artistas han desarrollado actividades laborales e igualmente se han desdibujado las posibilidades que eviten los procesos innegables. La flexibilidad en los mercados laborales busca proporcionar a las



empresas movilidad en las relaciones laborales. Fernández (2011), menciona que existe una flexibilidad interna, que se refiere a aspectos como los salarios, los horarios laborales y las formas de contratación. Sin embargo, esto puede tener efectos negativos en la calidad de vida. Según Guadarrama (2008), al analizar cómo se construyen las identidades en el ámbito laboral, podemos enfocarnos en las contradicciones y rupturas que caracterizan las trayectorias laborales, desde una perspectiva amplia del trabajo que nos ofrece el concepto de trabajo no clásico.

En la actualidad, según Bensusán & Florez (2020, p.20), el rezago en la implementación de tecnología y la falta de absorción de una población calificada (con estudios medios y superiores) se refleja en el aumento de empleos precarios y de baja productividad. Durante tres períodos de cinco años, el mercado laboral en México ha experimentado pocos cambios en su estructura, mostrando un rezago en el avance tecnológico. La informalidad persiste y la mayoría de la población ocupada trabaja en micronegocios y pequeñas empresas.

### **2.3 Consecuencias de la pandemia en el contexto laboral mexicano**

La crisis sanitaria por COVID-19, anunciada a finales del 2019, tuvo efectos económicos y laborales en el mundo, pero principalmente en América Latina y México, no sólo evidenció lo vulnerados que ya de por sí estaban los sectores de la economía informal y la falta de regulaciones laborales, sino que se enfrentó a la caída de la demanda del mercado, lo que ocasionó el cierre de pequeñas y medianas empresas, aunado a lo que según Neffa (2020, p.9), se vería impactado en la confianza de la sociedad en los gobiernos para frenar el desempleo y la precariedad laboral.

Según el informe de la *Coyuntura Laboral en América Latina y el Caribe. La dinámica laboral en una crisis de características inéditas: desafíos de política* (ONU. CEPAL-OIT, 2020, p.8), durante el segundo trimestre del 2020 se reflejó el impacto de la crisis sanitaria en el empleo, la cual tuvo una pérdida estimada de 47 millones

de empleos para el total de países de la región, esto significa casi una quinta parte de nivel de empleo alcanzado en comparación con el 2019.

La economía mexicana ha sido fuertemente impactada por la pandemia y su crisis económica, principalmente debido a la diversidad de empleos informales, la dependencia del mercado exterior y la afectación del sector turístico. Esto ha resultado en un mercado laboral con una alta proporción de empleo informal, donde en el último trimestre de 2019, se estimaba que 31.3 millones de personas estaban empleadas en la economía informal, lo que representaba el 56.2% de la población ocupada. Además, el mercado laboral formal también presenta signos de precarización (Hualde, 2020).

Durante el confinamiento, se produjo el cierre de numerosas empresas de contratación, servicios y manufactura. En el primer trimestre de 2020, el PIB disminuyó un 1.4%, sumándose a las caídas registradas durante el tercer y cuarto trimestre del año anterior (CEPAL-OIT, 2020). Los datos indican que se ha producido el mayor aumento de desempleo de trabajadores en la historia reciente de México, con una disminución de la población económicamente activa y un aumento del empleo informal del 57.7% al 47.7%. El sector de servicios ha sido especialmente afectado, con una pérdida de siete millones de empleos, destacando el comercio con una disminución de 3.2 millones de empleos de los siete millones perdidos, mientras que en el sector secundario se perdieron 3.6 millones de empleos (Hualde, 2020).

La acentuada caída del empleo formal en 2020 es superior a la de la crisis de 2008-2009, los trabajadores menos calificados sufrieron un decrecimiento de su salario en un 11.5%, quienes más perdieron ingresos laborales fueron los autoempleados con pérdidas de hasta 17.5%, seguidos por los asalariados con un 7.1% de pérdidas, caso contrario a los empleadores que tuvieron un aumento en sus ingresos del 11% (Mendoza et. al., 2021).

En este mismo orden de ideas, se registró que al menos el 46% de la población ocupada percibió un ingreso menor debido a la pandemia (INEGI, 2020), de igual forma se vio una gran contracción en la población económicamente activa

cuando, en ese mismo lapso de marzo a abril, 12 millones de personas perdieron su empleo, la diferencia con el 2009 es que quienes perdieron estos empleos pasaron directamente a ser población económicamente no activa, no personas en la desocupación (Hualde, 2020).

Si bien es cierto que se ha observado una mejora en los mercados laborales entre el 2020 y el 2022, se ha tratado de una recuperación cíclica pues los países de América Latina y el Caribe crecieron un 3,8% en 2022, una cifra significativamente menor que el 6,7% de 2021. Tras el dinamismo mostrado en el primer semestre de 2022, la actividad económica de la región se desaceleró en un efecto rebote de las actividades (NU. CEPAL-OIT, 2023, p.7). Es importante recalcar que el sector de servicios se vio afectado durante la pandemia, pues según Gasca, (2021, p.8), pues se debe considerar que en la mayoría de los casos el nivel de precariedad presente en este sector es alto, ofreciendo trabajos sin contrato, seguridad social y prestaciones, condiciones que estaban presentes en el mercado laboral antes de la pandemia.

El día 8 de mayo del 2023, se dio por terminada la pandemia en México<sup>16</sup>, para entrar en una etapa de endemia; lo que implicó la reincorporación total de la población a sus actividades presenciales. A pesar de que, según la *Encuesta nacional de ocupación y empleo, ENOE* (INEGI, 2023) en el primer semestre del 2023 contamos con una PEA de 60.2 millones de personas, 878 mil más que en el segundo trimestre de 2022, es cierto que el mercado informal también incrementó (Secretaría de Economía, 2023):

Durante el segundo trimestre de 2023, la informalidad laboral de Ocupaciones no Especificadas alcanzó un 27.6%, lo que implicó un aumento de 1.67 puntos porcentuales respecto al primer trimestre de 2023 (25.9%).

Los datos presentados con anterioridad de fuentes estadísticas diversas revelan la importancia de analizar los impactos durante la pandemia para prospectar los retos postpandemia en los sectores vulnerables, los efectos en el mercado laboral, la

---

<sup>16</sup> Fuente: Soriano, (2023) link: <https://elpais.com/mexico/2023-05-09/mexico-decreta-el-final-de-la-emergencia-sanitaria-de-la-covid-19.html>

búsqueda de los trabajadores por otras fuentes de empleo fuera del sector laboral formal. Es preciso, analizar los retos que deja la crisis sanitaria a su paso, como: el *home office*, el teletrabajo como estrategia, la inclusión de mujeres y otros grupos vulnerables; se requieren no sólo nuevas regulaciones laborales ante nuevas realidades sino enfoques ampliados que permitan tener una perspectiva amplia de cada especificidad de determinada ocupación.

Desafortunadamente, antes de la contingencia sanitaria (tomando como referencias los años 2017 y 2018), las condiciones laborales del sector artístico y cultural en México son muy variables, poco estables y en algunos casos vulnerables en cuanto a calidad de vida de los artistas como trabajadores (Daza et al., 2019), hay un creciente porcentaje de artistas en condiciones precarias, ya sea por cuenta propia o dentro de un trabajo remunerado:

**Figura 2**

. Porcentaje de artistas por posición en la ocupación y con condiciones laborales precarias, por estratos de ingreso 2018

Posición ocupación	Cuenta propia					Trabajadores subordinados remunerados					
	Estratos de ingreso	Muy bajos	Bajos	Medios	Altos	Sub Total	Muy bajos	Bajos	Medios	Altos	Sub Total
Actores		39.6	9.3	6.1	5.2	60.1	27.5				27.5
Dibujantes y Diseñadores		18.8	27.2	13.9	1.4	61.4	9.9	2.3	1.6		13.9
Escultores		10.7				10.7		47.7			47.7
Escenógrafos			100.0			100.0	15.8	7.8			23.6
Compositores y Arreglistas		21.6	4.7	18.8	23.7	68.7					0.0
Músicos		24.5	6.1	6.4	1.4	38.4	37.5	10.9	19.0	1.6	69.1
Cantantes		6.3	9.3	2.8	7.1	25.4	29.7	18.5	5.3		53.6
Bailarines y Coreógrafos		21.2		13.5		34.7	11.0		2.7	1.4	15.1
Actores		39.8		0.4		40.2	7.8	4.4			12.2
Escritores y Críticos literarios		42.1				42.1			36.0		36.0
Total		23.5	10.9	7.7	2.5	44.5	24.3	7.4	10.4	0.8	43.0

Fuente: Daza, G. S., Amado, J. R., & Álvarez, J. R. (2019a).

El contexto de crisis durante la pandemia agravó las condiciones en las que ya se encontraban los artistas pictóricos. Aunque lograron encontrar nuevas formas de promover y distribuir su trabajo artístico, la crisis sanitaria puso de manifiesto la fragilidad y vulnerabilidad de este sector poco protegido en un mercado laboral cada vez más exigente. Esto ha aumentado la incertidumbre entre los profesionales del arte. En el análisis del *Estudio de opinión para medir el impacto del covid-19 en el sector de trabajadores de la cultura en México*, elaborado por De La Garza (2020) , se encontró que:

En la Ciudad de México 78.5% de las personas encuestadas nació entre 1965 y 1995, lo que equivale a un rango de edades entre 24 y 54 años; en el resto del país ese porcentaje se elevó a 79.2% y el promedio nacional es de 78.8% (p.277).

Es decir, el grupo etario de los trabajadores encuestados que se dedican al arte y a la cultura, en su mayoría oscilan entre joven y adulto, principalmente porque siguen produciendo activamente su obra a esa edad. Es importante destacar que muchos artistas visuales se encuentran en una situación de precariedad en nombre de la creatividad. Los colectivos son una forma en la que los artistas desarrollan resiliencia para enfrentar estas dificultades.

Debido a la falta de estabilidad laboral, la falta de reconocimiento y la inestabilidad económica, los artistas a menudo cambian de trabajo en un corto período de tiempo, incluso por unas pocas horas al día, y están dispuestos a tener diferentes tipos de contratos simultáneamente como trabajadores asalariados y por cuenta propia (Daza et al., 2019). Los trabajos en el campo del arte visual suelen estar mal pagados, lo que dificulta que los artistas visuales puedan ganarse la vida exclusivamente de su trabajo en el arte, los artistas también tienen que realizar trabajos complementarios para poder pagar sus facturas, lo que puede reducir su tiempo y energía para trabajar en su arte. Según De La Garza (2020)::

La mayoría de los encuestados afirman ser trabajadores independientes: 55.6% en la Ciudad de México, 48.6% en las demás entidades federativas del país y 53.2% como promedio nacional. El tipo de trabajo que sigue en

orden de importancia cuantitativa es el que combina la condición de asalariado con actividades de *freelance*, (p.280).

La precariedad laboral lleva consigo una falta de garantías de derechos fundamentales de los trabajadores, donde el Estado poco hace para implementar políticas públicas acordes con las necesidades del sector. Es por esto por lo que, observamos una relación directa entre la precariedad/informalidad laboral, la inestabilidad económica y la multiactividad y el debate entre el trabajo por vocación y el de subsistencia, incertidumbres laborales, jurídicas y sociales para los trabajadores culturales.

Asimismo, además del efecto antes mencionado de la pandemia para el gremio artístico; las plataformas digitales jugaron un papel alternativo para que muchos artistas mantuvieran la cercanía con sus seguidores, alcanzando un éxito desigual para cada disciplina artística. Muchos artistas se enfrentaron con la falta de recursos para mercantilizar sus obras, además de separar generacionalmente a los artistas jóvenes de los maduros.

## Capítulo III: Metodología Configuracionista

«...la formación de configuraciones subjetivas para dar sentido, no es un proceso sistémico deductivo sino de construcción.»

Enrique De la Garza

## Introducción

El presente capítulo tiene la finalidad de presentar la perspectiva metodológica la cual se alinea al objetivo general de esta investigación: *Identificar las configuraciones de la ocupación de los artistas pictóricos en el contexto de precarización post- pandemia de COVID 19 en la ciudad de Puebla*, incluyendo aspectos teóricos y epistemológicos, además de exponer la estrategia metodológica por la cual se opta argumentando por qué se prefirió este enfoque; teniendo en cuenta al sujeto de estudio y explorando la construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos.

De igual manera, se explica por qué se optó por una metodología Configuracionista, la cual tiene congruencia con el planteamiento propuesto en el marco teórico, en este mismo sentido, se busca dar respuesta a la pregunta de: *¿Cuáles son las configuraciones que construyen a la ocupación de los artistas pictóricos de la ciudad de Puebla posteriores a la pandemia por COVID 19?* A través una estrategia metodológica que profundice en los fundamentos epistemológicos del método propuesto y los conceptos ordenadores articulados.

Lo anterior, llevado a cabo bajo la necesidad de incluir múltiples dimensiones para tener una mirada caleidoscópica de las dimensiones de esta ocupación artística pictórica, incluyendo los factores sociales, económicos y culturales que la influyen. Teniendo presente que el análisis se enmarca en el concepto de trabajo no clásico para analizar las características únicas del trabajo artístico, que involucra la producción de bienes simbólicos y la interacción con el público. Además, se explora el papel de la identidad y la acción colectiva en el campo del trabajo artístico. Esta investigación pretende hacer un énfasis en la importancia de considerar los aspectos subjetivos y simbólicos del trabajo, además de los aspectos materiales.



### 3.1 Planteamiento metodológico de la investigación

En los últimos años, se han establecido dominancias en los enfoques de investigación, más allá de los métodos que se relacionan con cada paradigma. Al recurrir a criterios de clasificación, se sugiere que el método es el elemento central y fundamental del proceso de investigación. Es por eso que según Cohen & Gómez, (2019, p.235), la historia de las ciencias sociales muestra que el uso de un paradigma no condiciona la presencia exclusiva de un método y este último muchas veces es resultante del problema de investigación, del objeto de estudio y del mismo conocimiento que se está produciendo en el acto de investigar.

Se requiere un reconocimiento de los paradigmas y métodos para explicar la realidad social, por lo que es importante mencionar al positivismo entre los planteamientos hegemónicos; el cual se caracteriza porque está en la realidad externa, independiente al sujeto, es una realidad que está ahí para que el sujeto la descubra, donde al objeto hay que darle un tratamiento parecido al de las ciencias sociales. En algunos momentos se concibe que la sociedad se puede estudiar de manera racional y objetiva –en el planteamiento de Comte- los actores no siempre actúan racionalmente (Babbie, 2000, p.34).

En este mismo orden de ideas del positivismo, los fenómenos sociales son visto como cosas y se les debe tratar como tales, entendiendo como cosa, todo lo que es dado, lo que se impone a la observación, incluyendo las conductas, pues para Durkheim, (1986):

“...Un hecho social es toda manera de hacer, establecida o no, susceptible de ejercer sobre el individuo una coacción exterior; o también, el que es general en la extensión de una sociedad determinada, teniendo al mismo tiempo una existencia propia independiente de sus manifestaciones individuales” (p. 51).

La objetividad, desde la perspectiva contemporánea mantiene sus cimientos en la importancia que le da al método e implica el intento de trascender perspectivas

individuales, aunque siempre quedará la incertidumbre sobre la existencia de una realidad objetiva que percibimos de manera subjetiva (Babbie, 2000, p.36). En contraste, hay otras formas de acceder al conocimiento sobre la realidad, como el surgimiento de corrientes hermenéuticas e interpretativas y su crítica al positivismo que marca la pauta al cuestionar el dato empírico como algo dado en el cual el sujeto accede al objeto, pero este es independiente del primero.

El orden interpretativo y hermenéutico, como una alternativa al positivismo, ha cobrado relevancia en los últimos años en las ciencias sociales; una de las críticas que hace al positivismo es que según Vargas et al. (2019, p. 24), el retorno a la subjetividad es un aporte importante de este enfoque epistémico en la investigación cualitativa. En el enfoque tradicional del conocimiento positivo, se consideraba arriesgado dar visibilidad y escuchar la voz de los sujetos, ya que podría comprometer la objetividad y propiciar errores.

Sin embargo, la conciencia es el centro de la subjetividad, de la interpretación más allá de apegarse a la hipótesis explicativa, más allá de la nomotética para describir aquello que se manifiesta en la conciencia como es (Husserl, 1992, p.35), sin embargo, parte de la crítica a Husserl es que redujo la intersubjetividad al campo de la conciencia (Vargas et al., 2019).

Por otro lado Weber, utiliza a las herramientas hermenéuticas en la sociología, enfatizando la asignación de significado a las conductas sociales desde modelos teóricos, hasta dar sentido a las acciones (Velasco, 2012, p.216), aportando a las ciencias sociales una manera distinta a la mirada hegemónica del positivismo, así mismo lo hicieron Interaccionismo simbólico, la etnometodología, la fenomenología y el constructivismo, dando el énfasis la construcción de significados de las realidades sociales, quedando el objeto de estudio reducido a la conciencia del sujeto.

Según De la Garza & Leyva (2012, p. 241), en el marco del marxismo se encuentra un concepto de la realidad social que engloba las siguientes características:

- a. La interconexión entre objetividad y subjetividad, reconociendo los procesos de objetivación originados en los individuos y sus interacciones, pero que adquieren autonomía propia;
- b. Las leyes como tendencias históricamente determinadas y la transformación de los espacios posibles a través de rearticulaciones entre objetividad y subjetividad;
- c. El concepto de objetivación no se limita a lo físico, sino que abarca los productos humanos que escapan al control de sus creadores, pudiendo manifestarse en diferentes campos y niveles de abstracción para evitar el reduccionismo positivista; se trata de una totalidad que no determina, pero ejerce presión y en la que el sujeto y sus significados forman parte;
- d. La realidad posee una dimensión de sentido, entendiendo este como los códigos acumulados con el propósito de construir significados concretos para cada situación específica.

Según Luporini (1965, p. 66.), el método marxista abstracto-concreto es nunca explícito en Marx, sin embargo, se puede reconstruir retomando, su obra el "El método de la economía política". Sin embargo, De la Garza & Leyva,( 2012), hace un análisis de la obra marxista y el método en donde busca darle un horizonte a las definiciones de lo abstracto y lo concreto:

(...) abstracto se refiere a la abstracción, que es la "descomposición del todo" del concreto real en nuestro pensamiento, por medio de conceptos. La abstracción es forzosamente producto del pensamiento y es un paso inevitable en el proceso del conocimiento, independientemente de la forma que adquiera y de los presupuestos epistemológicos que subyacen a dicha abstracción. (p.81)

Se tienen diversas interpretaciones del método marxista, sin embargo, la abstracción y el concepto de totalidad dejaron la pauta en las investigaciones de las ciencias sociales. Para Lara, (1982, p. 425), la totalidad no es una mera aglomeración de partes, sino más bien diferencias en una unidad determinada, partes que mantienen su autonomía y dependencia (interdependencia).

En la misma búsqueda de la relación entre objeto y sujeto, las teorías del discurso han hecho un gran aporte a la ciencia social, sin embargo, se quedan en un nivel de realidad específicamente en el del lenguaje y no todo el nivel de realidad es discursivo. La propuesta metodológica de De la Garza (2001, p. 92) es el siguiente:

(...) los significados acumulados<sup>17</sup> tienen una persistencia mayor y una autonomía relativa a las prácticas y, en consecuencia, no toda la realidad social son prácticas. El problema no es empírico sino de cómo a la realidad puede ser pensada en diferentes niveles de abstracción.

Esto quiere decir que existen estructuras en distintos niveles de abstracción y no todo puede quedar acotado a la subjetividad, la conciencia o una sola estructura, ya que las subjetividades no siempre forman consensos, muchas veces implican diferencias. La propuesta posestructuralista incorpora al actor a la estructura como dos dimensiones que se trastocan y relacionan, sin embargo, lo reduce a un nivel de estructura: la del lenguaje, el texto o la cultura. Dejando de lado la posibilidad de que intervengan distintos niveles de realidad en diferente medida. Según De la Garza (2018), una de las dificultades del posestructuralismo radica en su intento de conferir objetividad al lenguaje que se termina objetivando en las prácticas sociales, puesto que va más allá de los sujetos porque son las propias prácticas quienes generan la objetivación.

Es importante, hacer el recorrido de manera muy general de los aportes metodológicos y teóricos de los paradigmas más utilizados en las ciencias sociales, así como las críticas a las mismas; encontrando otras perspectivas en las cuales se tenga una perspectiva más completa y amplia del fenómeno social, comprendiendo que se compone de distintas realidades articuladas, con determinadas composiciones simbólicas.

---

<sup>17</sup> Entiéndase por cultura a la acumulación social de significados y no cualquier producción aleatoria de signos.

### **3.2 Metodología configuracionista**

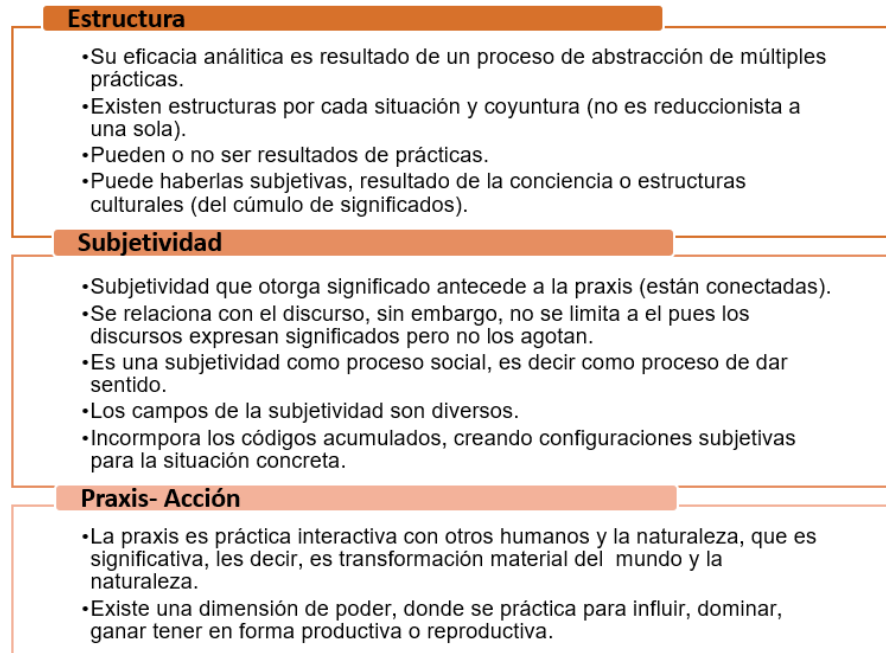
Se recupera la propuesta metodológica configuracionista latinoamericana para la presente investigación ya que para este enfoque, el sujeto tiene capacidad de agencia dentro de las estructuras que constriñen al mismo pero no lo determinan, pues siempre habrá un espacio para la voluntad del mismo (De la Garza & Hernández, 2021). Su subjetividad, le permitirá construir significados para optar por la acción, acompañada de dimensiones estéticas, emocionales, cognitivas y sus formas de razonamiento cotidianas.

En este mismo sentido, se elige esta propuesta metodológica porque parte de una perspectiva reconstruivista que tiene interés por la realidad en movimiento, pensable y que lo hace a partir de procesos articulados en diversos tiempos y en direcciones determinadas (De la Garza, 2018, p. 221). Lo anterior implica que considera la realidad en constante cambio debido a la interacción entre las estructuras y los sujetos; son precisamente estos últimos los que a través de sus actos transforman la realidad.

Por el contrario, consideramos para el desarrollo de esta investigación en una visión articulada de la realidad y en qué medida se corresponden unas con otras, es decir, según (De la Garza & Hernández, 2021), la realidad social implica configuraciones entre estructuras, subjetividades y acciones; estas últimas entendidas como interacciones:

### Figura 3

#### *Niveles de realidad*



Fuente: Elaboración propia con base en De la Garza, (2001, p. 83-104)

En este sentido, representa una mirada distinta a la rigidez metodológica de la lógica positivista. A su vez, el concepto de configuración ha sido utilizado de distintas maneras, por ejemplo, el caso de Norbert Elias, desarrolla una teoría de las configuraciones en la cual, según (Toledo, 2015) busca comprender a la sociedad como un todo, los sujetos y los grupos sociales están interconectados y se influyen mutuamente además de estar en constante cambio. Sin embargo, para De la Garza, (2018, p.228), no hay mucha claridad en el concepto de relaciones en la red de Norbert Elias, no hay sujeto que en su acción transforme la realidad.

La metodología configuracionista propuesta por De la Garza (2018), se encuentra dentro de los fundamentos de descripción articulada y al mismo tiempo en una desarticulación de conceptos. Así pues, algunas de estas relaciones de conceptos pueden ser fuertes o débiles, sin embargo, se rescata lo siguiente (De la Garza, 2001) :

- a) Estas relaciones de conceptos, no se trata de que sean fuertes o débiles sino más bien encontrar los grados intermedios.
- b) En una teoría pueden articularse conceptos del lenguaje común: como la analogía, el uso de recetas, esquematizaciones, el principio etcétera (de la etnometodología), el papel de los sentimientos, las creencias, los valores y la estética.
- c) Cuando predominan las formas débiles de relación en las teorías, se trata de una configuración (p. 100).

Uno de sus grandes retos como metodología es, según Retamozo et al., (2022), incorporar al sujeto o sujetos al proceso de investigación. Es decir, además de incluir sus emociones, significados, razonamientos y experiencias estéticas; se les hace participar en el proceso de conocimiento de todas las acciones transformadoras de su realidad.

Es decir, la metodología configuracionista no es precisamente una receta, por lo que se adapta al objeto, al desarrollo de la propia investigación, al tiempo y espacio; entendiendo así que hay factores estructurales en las interacciones pero que estas estructuras no van intervenir de la misma manera en todos los fenómenos sociales. En la presente investigación se mantiene la pertinencia para descubrir los distintos niveles de abstracción de las estructuras en el contexto de análisis; permitiendo pensar en términos de articulaciones o desarticulaciones; con la posibilidad de que existan contradicciones, disfuncionalidades y ambigüedades.

### **3.3 La metodología configuracionista en el mundo del trabajo artístico pictórico**

El mundo del trabajo está sujeto a la creación de experiencias estéticas y significados que se conciben bajo las dimensiones emocionales, morales y cognitivas. En la construcción de las identidades y la acción colectiva, influye la cultura, el momento histórico, las relaciones de poder y hasta las propias

contradicciones estructurales. La construcción social de las ocupaciones mantiene interacciones de sujetos y códigos que se dan y transforman.

La producción simbólica se relaciona con la producción de significados, en este contexto, los códigos objetivados de la cultura adquieren una importancia fundamental en la comprensión de la producción material. Estos códigos pueden ser de distintos órdenes, como morales, emotivos, cognitivos y estéticos (De la Garza, 2007). Es decir, no solo se producen objetos físicos, sino también símbolos, pueden tener una existencia objetivada como el diseño de software o las presentaciones audiovisuales y sensoriales de artistas visuales, las cuales se lleva a cabo en espacios culturales y existe un público realizando un trabajo de decodificación del material simbólico presentado en la obra.

En el caso de los artistas, Becker (2008, p.17-61), conceptualiza el trabajo del artista dentro de una red de relaciones, definida como mundo del arte, donde su actividad se articula con la de otros actores que le permiten concretar su producción, posibilitan su visibilidad y le otorgan un valor diferenciado del resto de las producciones humanas (valor estético). Es a partir de esta cooperación como la obra de arte cobra existencia y perdura, podemos encontrar sistemas de distribución establecidos que ofrecen la posibilidad de integrar al artista en la vida económica de su sociedad; estos sistemas habilitan el contacto entre las obras y un público que las aprecie y pague lo suficiente por este trabajo (Zarauza, 2016, p.86).

Se requiere un análisis que dé cuenta del funcionamiento de la dinámica laboral del artista, su subjetividad, la construcción de su identidad laboral colectiva, conocer las estructuras coyunturales, las configuraciones del cómo se construye su ocupación, para ello se deben tener en cuenta los siguientes aspectos que propone Feregrino (2023, p. 39):

- a) No todas las reglas son formales ya que en la práctica se pueden legitimar muchas interacciones y codificaciones
- b) Se sabe que las relaciones sociales, políticas, económicas, históricas y culturales constriñen al gremio artístico, las estructuras no son determinantes



pues también existen momentos donde se cuestionan la continuidad y hegemonía de estas prácticas.

- c) El análisis del gremio artístico debe contemplar esquemas cambiantes de interacción, relaciones fuertes y débiles de diversos aspectos subjetivos y potencialidades de acción, más allá de reducirlo a normas y convenciones.

El artista no es un sujeto aislado que desarrolla su formación y trabajo fuera de los márgenes de lo estructural, pues según Bourdieu (1992); el campo del arte está compuesto por un conjunto de agentes (artistas, críticos, galeristas, etc.) que compiten por el poder y la legitimidad en el campo. La posición que ocupa un artista en el campo del arte puede estar influenciada por factores como la educación, la etnicidad, el género y la clase social, es también un espacio de luchas de poder y hegemonías.

En este mismo sentido habría que cuestionar ¿quién es el sujeto artista pictórico? Si bien es cierto, que la información de los sujetos a través de la interacción en campo brindará los significados y códigos de sus identidades y prácticas. Es importante, tener una guía conceptual de qué es un artista pictórico o pintor<sup>18</sup>, pues se refiere a uno de los tantos artistas especializados en el espectro disciplinar de las artes visuales. La importancia de un artista pictórico se relaciona con su capacidad de expresar ideas y emociones a través del arte. Los artistas pictóricos son creadores de obras visuales que nos permiten ver el mundo de manera diferente, plasmando en sus creaciones sus propias perspectivas y formas de entender el mundo.

Un pintor cuenta con una formación académica y una vocación, en la cual el lienzo suele ser un medio de expresión a un proceso cognitivo creativo. Los materiales que utiliza son las pinturas, las cuales se llaman así no solo por la gama de colores que ofrecen sino por la textura de las mismas que van de líquidas a pastosas, barnices, disolventes, aglutinantes, pinceles, espátulas, cubre suelos,

---

<sup>18</sup> A lo largo de la presente investigación se usa el término de pintor que también significa artista pictórico, sin embargo, el segundo hace referencia a las artes visuales dejando de lado otros trabajos que implican también la pintura como parte de sus actividades laborales.

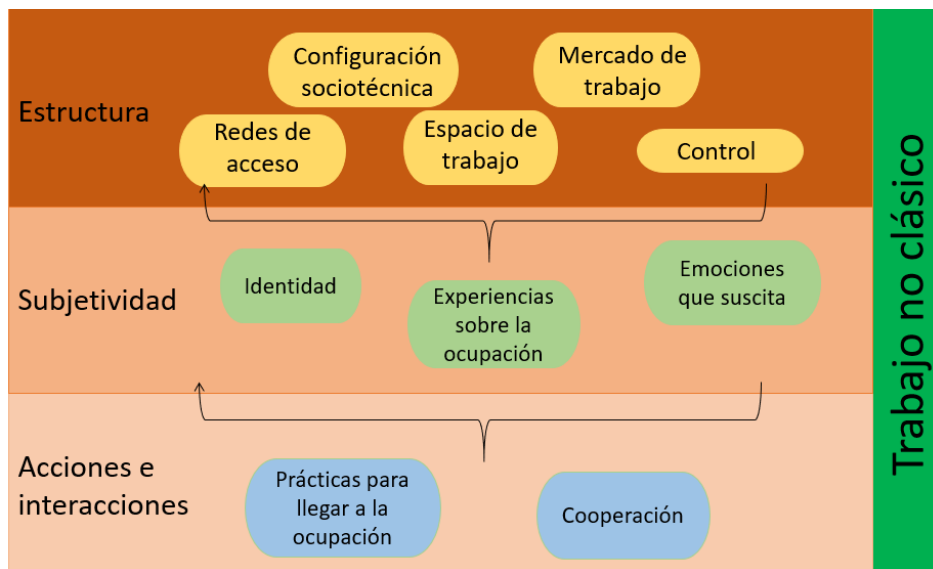
rodillos, caballete y demás herramientas que solo representan la materia prima de un trabajo que se plasmará en su taller de trabajo, siendo este el espacio donde el artista desarrolla las ideas creativas que plasmará en su futura creación a través de diversas técnicas aprendida por los años de formación artística académica (Doerner, 2001, p.6).

### 3.4 Estrategia metodológica

En este apartado se expone la estrategia metodológica de la presente investigación, correspondiente al marco teórico de la mano con la metodología configuracionista antes mencionada, se presentan los conceptos ordenadores, con sus respectivas dimensiones e indicadores para exponer el instrumento de acercamiento a la realidad que se aplicará durante la construcción del presente capítulo. En este apartado se presenta la configuración para la construcción social de la ocupación, el cual es el punto nodal de la investigación, dando una aproximación a la reconstrucción de las configuraciones pertinentes, en congruencia con nuestro planteamiento teórico y de nuestro objetivo.

**Figura 4**

*Configuración de la Construcción social de la ocupación*



Fuente: Elaboración propia con base a De la Garza , (2001).

La categorización de los conceptos en esta investigación se realiza a partir de conceptos ordenadores para cada área, desgajados desde el enfoque del trabajo no clásico, por este motivo no se parte de una hipótesis, más bien se trata de desgajar los conceptos para referirla al ángulo de análisis objeto de la presente.

### **3.4.1 Conceptos ordenadores**

La finalidad de estos conceptos ordenadores nos llevará a problematizarlos, para usarlos como guías en términos heurísticos<sup>19</sup>. Lo anterior es una descripción desarticulada para descubrir relaciones y no para verificar conceptos. Se trata de hacer descripciones empíricas, no para verificar conceptos, para descubrir nuevas relaciones y la transformación de conceptos, cuando se vuelve articulada en donde se afinan las relaciones de conceptos y sus contenidos (De la Garza, 2018, p.355).

A continuación, se presenta una tabla con las dimensiones, conceptos e indicadores para diseñar el instrumento de recolección de datos cualitativo, parte de esta estrategia metodológica:

---

<sup>19</sup> Fuente: De la Garza (2016), Sociología del trabajo y la Empresa:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fEJv3fMR0wk&t=2763s>

**Tabla 6:**

*Conceptos ordenadores, dimensiones e indicadores*

Bloques	Indicadores
<p><b>Bloque 2</b></p> <p><b>Dimensión: Configuración sociotécnica</b></p> <p><b>Objetivo:</b> Conocer los aspectos técnicos, la adopción de nuevas tecnologías y cambios en la interacción social de artistas pictóricos han afectado su práctica durante y después de la pandemia.</p> <p><b>Definición del concepto:</b> En un sentido clásico, se define a la configuración sociotécnica como (Emery, 1959, como se citó en Araque, 2021), un sistema que aborda tanto los aspectos sociales de las personas y la sociedad como los aspectos técnicos de la estructura organizativa y los procesos. El término sociotécnico se refiere a la interacción entre los aspectos sociales y técnicos de una organización o de la sociedad en su conjunto. Por lo tanto, el sistema sociotécnico busca optimizar tanto el rendimiento técnico como la calidad de vida de las personas en el trabajo, con un enfoque común en ambos aspectos.</p>	<p><b>Organización del trabajo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Me imagino que tus actividades del día a día sumado a tu profesión tienes que organizarte ¿Cómo organizas tu tiempo de trabajo a lo largo de tu día?</li> <li>• Cuéntame un poco como se vio trastocado en la pandemia.</li> </ul>
	<p><b>Proceso de trabajo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Platícame un poco sobre tu proceso para elaborar una pintura. Desde que surge la inspiración, conseguir los materiales, etc.</li> <li>• ¿En qué momento consideras que está tu trabajo, en la obra por sí misma, cuando el público lo consume o en la elaboración de la obra?</li> </ul>
	<p><b>Espacio de trabajo y jornada</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Me gustaría que describieras ¿Cómo es el espacio donde realizas tus creaciones artísticas? ¿Es abierto, cerrado?</li> </ul>
	<p><b>Nivel tecnológico implicado</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Durante el proceso creativo en la pandemia cambió el contacto con otras personas debido al confinamiento ¿Qué herramientas tecnológicas ha incorporado en su proceso creativo desde el inicio de la pandemia? (software de diseño, inteligencias artificiales, etc.).</li> <li>• ¿Consideras que tenías los conocimientos suficientes para adaptarte a estas herramientas?</li> </ul>

<p><b>Bloque 3</b></p> <p><b>Dimensión: Identidad</b></p> <p><b>Objetivo:</b> Identificar las interacciones, relaciones y redes colaborativas que el artista lleva a cabo para construir una identidad.</p> <p><b>Definición del concepto:</b> el concepto de identidad más ampliado es el que propone De la Garza, (2001), en donde menciona que existen niveles de especificación para las construcciones de identidades, principalmente les llama configuraciones subjetivas, las cuales implican redes de códigos de distintos campos, lo cognitivo, estético, moral y emocional que se relacionan en formas blandas o duras y que dan sentido de pertenencia al colectivo.</p>	<p><b>Experiencias sobre la ocupación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Me gustaría saber ¿Qué significa para ti ser un artista pictórico?</li> <li>• ¿Esto cambió con la pandemia, me refiero al significado que tiene tu actividad artística en tu vida?</li> <li>• ¿Qué te gusta y qué te disgusta de tu actividad?</li> <li>• ¿Consideras que tu actividad de artista es un trabajo?, ¿por qué?</li> <li>• ¿Qué libertades te permite tu actividad?</li> </ul>
	<p><b>Emociones que suscita la ocupación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada vez que piensas en tu profesión ¿Qué sentimientos te produce?</li> <li>• Durante la pandemia, ¿Esto cambió? Plátame sobre esto.</li> <li>• La sensación de estabilidad o inestabilidad ¿Cómo se maneja en tu profesión? ¿Cómo te sientes al respecto?</li> </ul>
	<p><b>Estilo de vida</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tus tiempos libres... cuéntame ¿Qué haces en un día libre?</li> <li>• ¿Cómo equilibras tu vida profesional, laboral y personal?</li> <li>• ¿Qué libertades te da tu actividad como artista que no te permitirían otros trabajos?</li> </ul>
	<p><b>Formación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Consideras que tu entorno más cercano, familia, amigos o el colegio influyeron en tu elección artística profesional?</li> <li>• Plátame un poco sobre tu experiencia en la escuela ¿Consideras que tu formación contribuyó a tu crecimiento profesional?</li> <li>• ¿sigues tomando cursos de actualización? ¿Cómo fue durante la pandemia?</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>● ¿Tienes o has tenido acceso a becas, apoyos o programas? ¿Han contribuido significativamente a tu desarrollo profesional?</li> </ul> <p><b>Vocación</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Me has comentado sobre tu profesión ahora hablemos de tu elección por ella ¿Por qué elegiste ser artista? ¿Qué te inspiró?</li> <li>● Hablemos un poco de la familia ¿Consideras que tus familiares te apoyaron en tu elección?</li> <li>● Pláticame ¿Cómo ha sido posicionarse en tu comunidad artística?</li> </ul> <p><b>Relaciones con el colectivo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Hace un momento hablamos de tu relación con la comunidad artística, ¿cómo crees que esta interacción ha influido en tu identidad como artista?</li> <li>● Pláticame sobre algunas colaboraciones que consideres significativas hayas hecho con otros artistas en Puebla.</li> <li>● ¿Qué espacios o plataformas utilizas para conectarte con otros artistas? ¿Consideras que estas redes o colectivos han enriquecido tu práctica artística?</li> <li>● Háblame un poco de tu participación en eventos o exposiciones comunitarias en Puebla.</li> <li>● Pláticame sobre los desafíos que has enfrentado en tu relación con la comunidad artística, si han surgido diferencias y conflictos.</li> <li>● ¿Ves nuevas oportunidades para fortalecer las colaboraciones con otros colegas en el futuro?</li> </ul>
<p><b>Bloque 4</b></p> <p><b>Dimensión: Trabajo no clásico</b></p>	<p><b>Trabajo estético</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Me gustaría conocer tu perspectiva sobre el arte...</li> </ul>

<p><b>Objetivo:</b> Identificar las dimensiones emocionales, estéticas, subjetivas y objetivas del trabajo de los artistas pictóricos poblanos; así como la interacción con sus públicos y clientes, el intercambio simbólico y las dinámicas en la compra de las obras.</p> <p><b>Definición del concepto:</b> El concepto ampliado de trabajo incluye un objeto de trabajo material o inmaterial, una actividad laboral que tenga una dimensión objetiva y subjetiva. Se requiere, que ponga en juego a las subjetividades implicadas en la producción, sobre todo en las interacciones sociales –Incluyendo a la relación laboral– las cuales dotan de significado a cada trabajo, además permite incluir las dimensiones del trabajo emocional, estético, cognitivo, moral y subjetivo. Además de que rescata la importancia de la relación entre empleado y cliente insertos en las dinámicas</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Platiemos de tu arte y estilo ¿Cuál es la temática de tus obras? ¿Cuál es tu estilo?</li> <li>● Tus públicos ¿Crees que se vio afectada la experiencia estética de tus públicos durante la pandemia?</li> <li>● A partir de la pandemia ¿Cómo ha cambiado el enfoque estético de tu trabajo artístico?</li> <li>● Con las adaptaciones tecnológicas que implicó el confinamiento ¿Cuáles son los cambios en la apreciación estética de tu audiencia? Es decir, ¿observas más sensibilidad con algunos temas o aspectos estéticos que antes?</li> </ul>
	<p><b>Trabajo emocional</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Háblame un poco de las emociones implicadas con tu proceso creativo como artista pictórico.</li> <li>● Cuando creas una pintura lo haces pensando en tus públicos ¿O es un medio de expresión personal a nivel emocional?</li> <li>● Imagino que con tus públicos vas generando vínculos a partir de tu obra ¿Consideras que ha cambiado la forma en que conectas emocionalmente con tu audiencia desde la pandemia a la fecha?</li> <li>● Me gustaría saber cómo sobrellevaste el confinamiento ¿Qué desafíos emocionales representó para tu trabajo como artista?</li> </ul>
	<p><b>Relación con el cliente</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Cuéntame ¿Cuáles estrategias has desarrollado para mantener conexión con tus clientes?</li> <li>● Platiemos un poco más sobre tu audiencia ¿Cuál es el perfil de las personas que compran tu obra en la ciudad de Puebla?</li> <li>● ¿Cómo es la dinámica de solicitud de una de tus obras por parte de tus clientes? tú</li> </ul>

	<p>pones tus tiempos, negocian el precio, etc.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Cuáles son los mayores desafíos que enfrentaste en la pandemia con la interacción con tus clientes?</li> <li>• Has tenido algunas dificultades u obstáculos en relación a los clientes...</li> </ul>
	<p><b>Producción simbólica</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tú obra siempre es física o has experimentado otros medios como el virtual...</li> <li>• Me gustaría saber un poco sobre la interacción de los públicos con tu obra ¿Qué consideras que tus públicos valoran en tu obra?</li> <li>• ¿Has identificado nuevas oportunidades para llegar a tus públicos en la Ciudad de Puebla, conectar?</li> <li>• ¿Cómo te ves en el futuro en tu profesión?</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia

Esta guía de conceptos ordenadores es flexible a las necesidades de la investigación y de la realidad cambiante a la cual se enfrenta en el trabajo de campo. La perspectiva configuracionista, permite concebir las relaciones fuertes o débiles entre los conceptos, en este sentido, se trata de encontrar los grados de relación en estos conceptos, según De la Garza (2001, p.84):

1. En estas relaciones de conceptos, no se trata de que sean fuertes o débiles sino más bien encontrar los grados intermedios.
2. En una teoría pueden articularse conceptos del lenguaje común, como las figuras retóricas, el uso de la metáfora, metonimia, símil, etc.
3. Cuando predominan las formas débiles de relación en las teorías, se trata de una configuración.

Esta perspectiva, permite tener distintas configuraciones de conceptos sobre la construcción social de la ocupación de artistas pictóricos, con dimensiones con



diversos grados de fortaleza en sus relaciones, se puede generar la desarticulación del propio concepto.

### 3.4.2 Las entrevistas y su aplicación

La perspectiva configuracionista, nos permite dar explicaciones con datos además de interpretaciones hermenéuticas, en contextos estructurales y con relaciones en distintos niveles del abstracción, es decir, este abordaje nos permite el uso de datos cuantitativos o cualitativos (Retamozo et al., 2022). Es por eso que, alineada al objetivo de la investigación y la pregunta de la misma a la cual le interesa el cómo se construye la configuración de la construcción social de la ocupación de artistas pictóricos; se opta por la entrevista semiestructurada para así tener una reconstrucción de la totalidad (De la Garza, 2018).

La entrevista se utiliza ampliamente en la investigación cualitativa para recopilar información. Se puede describir como una conversación con un propósito específico más allá de simplemente charlar. Para Díaz-Bravo et al. (2013) es una herramienta que adopta el formato de un diálogo informal. En el caso de las entrevistas semiestructuradas, se permite cierta flexibilidad para conocer significaciones, interpretaciones, sentimientos apreciaciones y perspectivas, aunque suelen partir de un guion, el cual muchas veces está sujeto al contexto y los entrevistados; se puede aclarar alguna idea, término e incluso identificar vacíos en la información.

La guía de la entrevista que se propone contará con los siguientes apartados:

- a) **Datos sociolaborales:** Con el fin de obtener información general sobre el sujeto que será entrevistado, se busca categorizarla en diferentes tipos de artistas pictóricos, respecto a género, edad, nivel educativo, etc.
- b) **El tipo de trabajo:** Las características en relación con el trabajo no clásico, se busca conocer las dimensiones emocionales y estéticas del trabajo del

artista pictórico, el proceso productivo y la dimensión simbólica de su producción, distribución/producción y consumo,

- c) Relación laboral ampliada:** La relación con el cliente, las estrategias de formación de públicos, intermediarios, relaciones cara a cara o virtuales.
- d) Control sobre el trabajo:** Tiempos de entrega, especificidades del cliente, organización del trabajo, de tiempos de entrega.
- e) El espacio de trabajo:** Espacios abiertos o cerrados, personas involucradas en los espacios, relaciones de conflicto o de apoyo en dichos espacios, intermediarios.
- f) Experiencias del artista respecto a su trabajo:** Parte de su trayectoria laboral, el uso de técnicas y materiales en la producción de la obra artística, su interacción con sus públicos-clientes, con instituciones públicas o privadas del arte, así como otros artistas y espacios independientes.
- g) Significados que el artista atribuye a su ocupación:** Las percepciones, los códigos, las interacciones que el artista hace sobre su producción creativa y artística.
- h) Identidad del artista pictórico:** Identificar los aspectos objetivos y subjetivos que integran la identificación que el artista tiene con su ocupación, las experiencias que suscita, su estilo de vida, la formación que tuvo y mantiene, así como la construcción de su vocación.
- i) Acción colectiva, redes de cooperación y apoyo:** Colaboraciones con otros artistas, el apoyo que recibe de la familia, amigos, instituciones u otros grupos sociales con los que genera la construcción social de la ocupación.

### **3.4.3 Universo de análisis y trabajo de campo**

La metodología utilizada en esta investigación permite la coinvestigación, que implica la participación de los sujetos en la comprensión de sus capacidades de transformación de sus realidades a través de la acción (De la Garza, 2018, p.328). El objetivo es establecer una relación mutua entre el investigador y el sujeto de

análisis, esta relación implica involucrar a los artistas pictóricos en la investigación, y especialmente, en la acción.

En este sentido, el trabajo de campo se enfoca en la generación de información de los sujetos que se da a través de la interacción y acción, en una relación de aprendizaje mutuo, entre investigador y artista pictórico (en este caso), en donde según De la Garza (2018) hay una relación política que se establece en donde se es capaz de enseñar y aprender al mismo tiempo que se hace la recolección de datos.

Se utilizaron como base el conjunto de conceptos ordenadores antes presentados, así como los indicadores construidos a partir de cada una de las dimensiones para cada eje analítico, por lo que se optaron por las técnicas e instrumentos que se relacionaron con la necesidad de tener un acercamiento posible a los tres niveles de realidad antes expuestos (Estructural- Subjetivo- Interacciones), por lo que se eligieron atendiendo al interés particular de la propia investigación.

**Tabla 7**

*Técnicas de investigación propuestas*

<b>Técnica</b>	<b>Aplicación</b>
Aplicación de cuestionario de preguntas cerradas y abiertas.	Aplicación de un cuestionario a través de Google Forms, para conocer los datos sociolaborales de los entrevistados. Con la finalidad de tener las características sociales básicas como edad, genero, pertenencia a comunidades indígena y demás. Así como el perfil sociolaboral, con características de su actual empleo, sus tiempos de ocio, salario, otros empleos.
Entrevistas semiestructuradas	Artistas pictóricos, que radiquen en la ciudad de Puebla, <i>freelancer</i> , con formación universitaria,

	entre 24 y 60 años <sup>20</sup> . Lo anterior con la finalidad de fue conocer sus perspectivas, comprender los códigos de significado, interpretaciones, percepciones y sentimientos, los motivos de sus actos.
--	--

Fuente: Elaboración propia

Parte de la metodología Configuracionista para el análisis de las entrevistas, se realizará mediante la articulación o desarticulación de conceptos develando así, obscurecimientos, ambigüedades, contradicciones, discontinuidades; a partir de las narrativas en los testimonios de las y los artistas; tomando en cuenta las subjetividades de los mismos, la forma en las que codifican a la profesión misma. En este sentido, se hace necesario conocer los códigos que propician que los artistas construyan o descifren significados con características que dotan su acción (Feregrino, 2023, p.27). Por lo anterior es de fundamental importancia tener en cuenta las estructuras que intervienen en estos procesos las cuales no se abstraen de la subjetividad.

Cabe destacar que las y los artistas que participaron en la presente investigación se eligieron dada su distinta procedencia de diferentes universidades de la ciudad, tanto privadas como públicas que actualmente se encontraran activamente laborando como artistas de manera *freelancers*. La mayoría de las y los artistas son conocidos de ámbitos profesionales de la cultura en la Ciudad de Puebla y otros han sido recomendación de los propios entrevistados.

**Tabla 8:**

*Construcción del sujeto de investigación*




---

<sup>20</sup> Se propone ese rango de edad, dada la información estadística, presentada en el capítulo anterior, extraída en el informe de la Cátedra Inés Amor (2020).

<p>Sujeto artista pictórico</p>	<p><b>Edad:</b> 24 años en adelante</p> <p><b>Género:</b> abierto</p> <p><b>Ocupación:</b> Artista pictórico</p> <p><b>Nivel de Educación:</b> Licenciatura, formación como artista a nivel profesional.</p> <p><b>Con residencia en Puebla,</b> experiencia como artista en Puebla y otros lugares.</p> <p><b>Experiencia en la Pintura:</b> 3 años en adelante (7 años aprox. trabajo independiente, justificar en la metodología)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajadores del arte freelance, independientes.</li> <li>• Con actividad previa a la pandemia, durante la pandemia y actualmente (4 años aproximadamente de experiencia).</li> <li>• Exposiciones en espacios independientes e instituciones</li> </ul>
---------------------------------	--

**Fuente: Elaboración propia**

Las entrevistas individuales a artistas pictóricos poblanos no se acotan a un grupo seleccionado de manera rígida, pues se trata de comprender la diversidad que forma parte de la totalidad, entendida como el conjunto de relaciones sociales en distintos niveles de realidad, por lo que el género no es una limitante, por el contrario, queda abierta a las, los y les artistas. En este sentido, se requieren de los distintos niveles de realidad, es por eso por lo que se introducen las entrevistas con el cliente, coleccionistas, gestores mecenas y todos los actores que estén implicados en el proceso de trabajo en la producción e incluso en el control; muchos de ellos son contactos de los propios artistas. La observación directa, implica la asistencia a espacios en donde dichos artistas presentan sus obras, incluye espacios emergentes, independientes e institucionalizados como algunos museos,

su espacio de trabajo (taller), que en la mayoría de los casos es cerrado, pero en algunas ocasiones puede llegar a ser abierto.

Es importante hacer hincapié en el enfoque central de esta investigación en la construcción social de la ocupación, por lo que se requiere conocer las interacciones de actores que se mueven en determinadas estructuras que, la inmersión en campo irá develando para dar sentido a su situación, en realidades que convergen o se contraponen pero que siempre están en constante transformación (De la Garza, 2018, p.354). Se trata de tomar el camino que nos lleva a la reconstrucción de la totalidad del trabajo de los artistas pictóricos poblanos, entendida como una configuración de configuraciones de nuestro objeto de investigación concreto.

# Capítulo IV: Los artistas pictóricos poblanos:

## Análisis de resultados

*«... toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces madre de nuestros sentimientos.»*

Vasil Kandinsky

## **4.1 Análisis de resultados**

En este apartado, se hará el análisis del primer bloque presentado en la metodología, aplicando un cuestionario de 20 preguntas, enviado antes a la aplicación de entrevistas, a los artistas participantes; para obtener datos sociolaborales y construir un perfil de mano de obra de los artistas pictóricos poblanos. El cuestionario cuenta con la información de cuatro mujeres y cuatro hombres artistas, mismos a los que se les aplicó la entrevista en un segundo momento. Por tanto, se tomaron en cuenta las dimensiones con sus respectivas categorías e indicadores, señalados en el capítulo anterior.

### **4.1.1 Perfil sociolaboral**

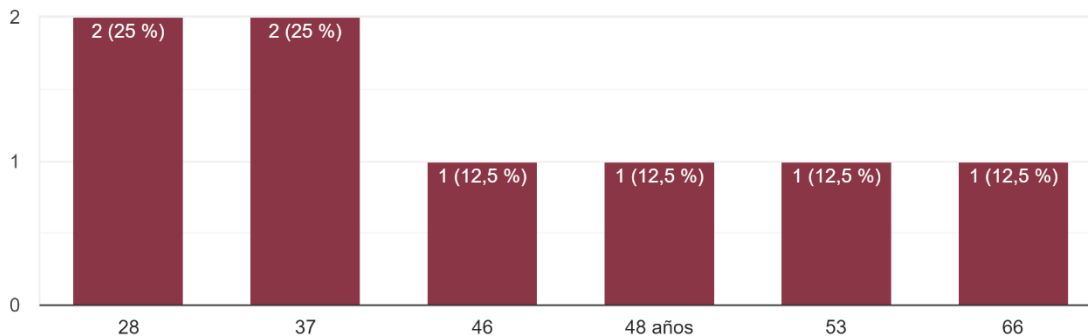
En este apartado se presenta el análisis descriptivo del cuestionario sociolaboral aplicado a los artistas entrevistados, lo que nos permite tener un primer acercamiento al perfil de los artistas pictóricos poblanos entrevistados por lo que el promedio de edad de las y los artistas entrevistados es de 43 años.



**Figura 5**

*Edades de las y los artistas*

Edad:  
8 respuestas

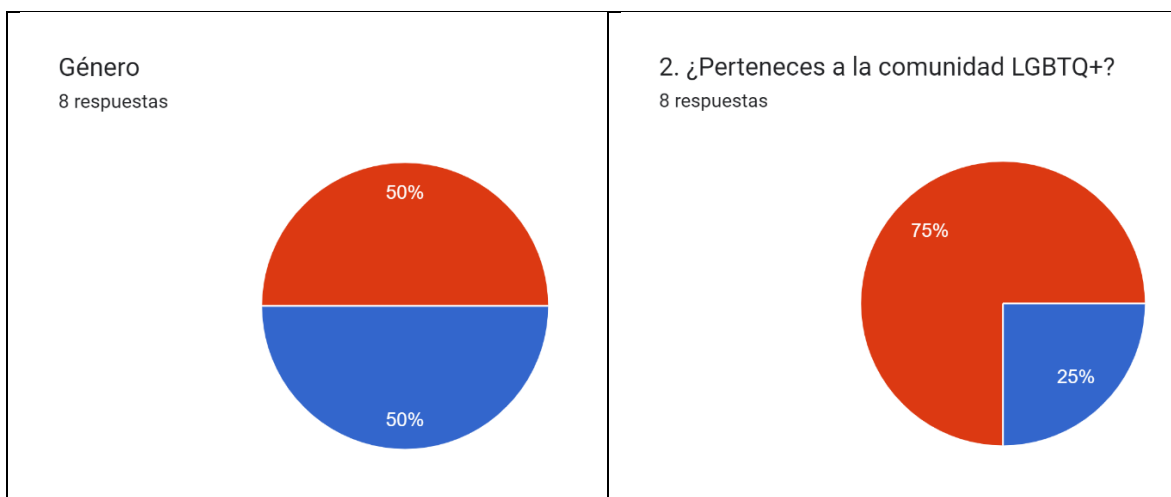


Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

Se entrevistó a 4 mujeres artistas cis género y 4 hombres artistas cis género, una mujer y un hombre artista mencionan formar parte de la comunidad LGBTQ+

**Figura 7**

*Género y formar parte de la comunidad LGBTQ +*



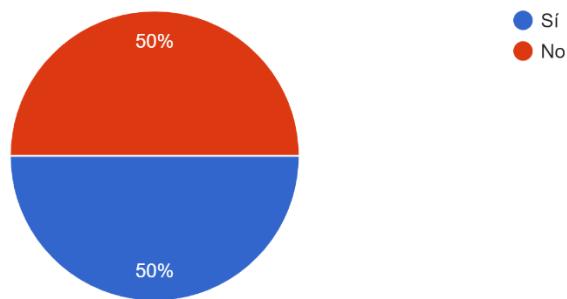
Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

Las universidades de procedencia son variadas, entre las principales se encuentran Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” INBA, UDLAP, Instituto de Artes Visuales del Estado de Puebla, IBERO, Universidad de Barcelona y UNARTE- Según Cortés (2015, p. 275), en Puebla hay al menos seis instituciones de educación superior que forman a artistas visuales (IAVEP, UDLAP, UNARTE, Bauhaus, BUAP, IBERO).

### Figura 8

#### *Género y formar parte de la comunidad LGBTQ +*

6. ¿Tienes a alguien a tu cuidado?  
8 respuestas



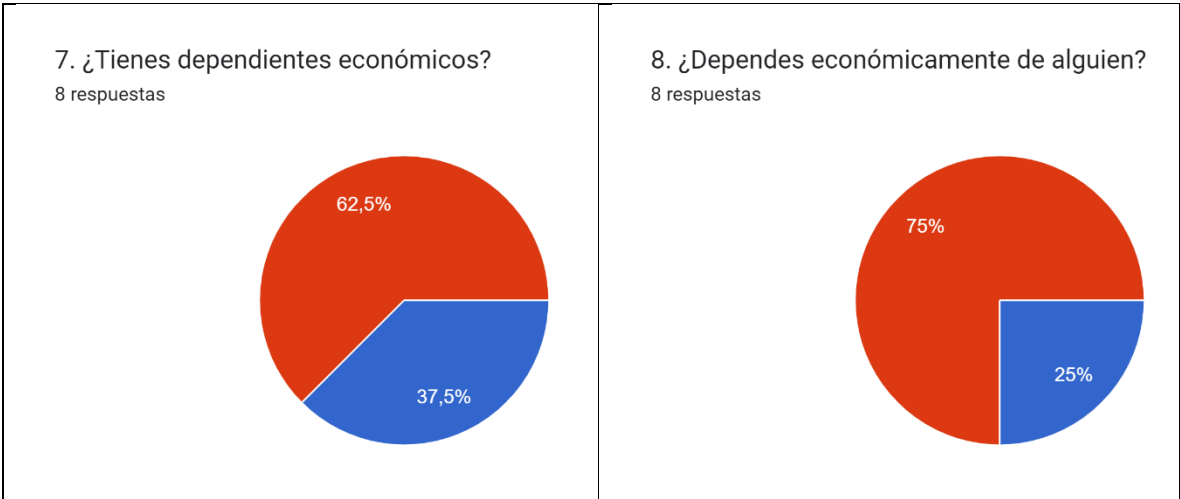
Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

Las y los participantes dedican a los cuidados de hijos y padres entre 3.5 horas diarias a los cuidados, el 37.5% afirman tener dependientes económicos a sus hijos y el 25% que afirma depender económicamente de alguien, son mujeres y la figura de la que dependen es de su esposo. La mayoría de los entrevistados mencionan que viven en unión libre, son divorciados o incluso viven solos, pero aún están al pendiente de sus padres. En este sentido, la mayoría mencionan que ser

independientes económicamente les hace sentir satisfacción con su profesión y las actividades propias de la misma.

**Figura 9**

*Dependientes económicos y depende económicamente de alguien*



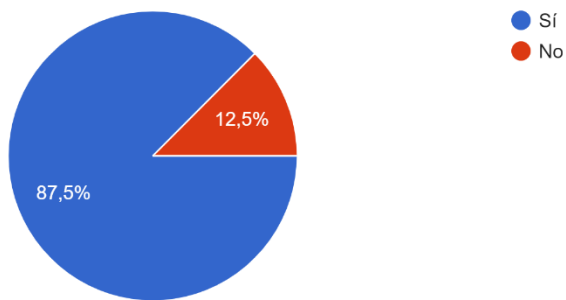
Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

El sueldo promedio de los artistas entrevistados es de \$34,375.00 MXN\*, mensuales; los cuales provienen no precisamente de la venta de obra sino de las otras actividades que desempeñan como parte de la multiactividad, por mencionar algunas: labores de consultoría (gestión cultural), docencia en universidades públicas y privadas, dirección de área en Museos, responsable de área de comunicación arte y diseño, además de la producción de obra artística. Es decir, diversifican las actividades a las que se dedican para sostener un sueldo promedio como en que se ha mencionado con anterioridad, muy pocos viven única y exclusivamente de la venta de su obra.

## Figura 10

### Actividades para completar trabajo actual

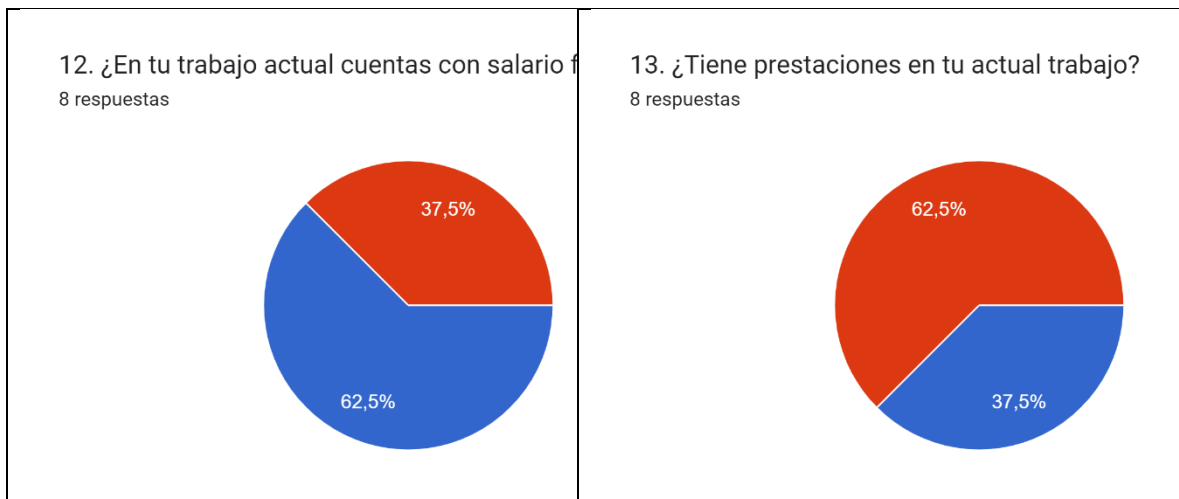
15. ¿Realizas otras actividades para complementar su actual empleo?  
8 respuestas



Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

## Figura 11

### Salario en trabajo actual y prestaciones



Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

El 62,5% dice tener un salario fijo en al menos uno de los empleos que llevan a cabo dentro de la multiactividad en la que están inmersos, sin embargo, no todos cuentan con prestaciones de ley, por lo que afirman que no cuenta con prestaciones. Los artistas que llegan a tener prestaciones únicamente cuentan con seguro médico (IMSS) y vacaciones.

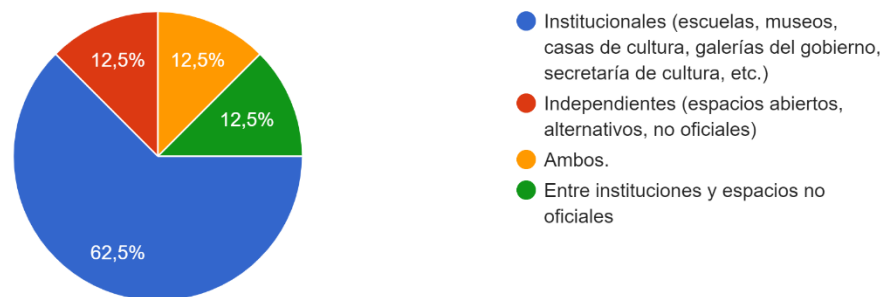
Las y los artistas entrevistados mencionan que le dedican de media 14 horas a crear una obra, considerando que la organización de su trabajo se basa en las otras actividades que realizan, además de tareas personales y de cuidados.. El financiamiento para la producción de sus obras, lo obtienen principalmente de los otros trabajos antes mencionados, de la venta de obra, becas y de adelantos de clientes.

## Figura 12

### *Espacios en donde se han realizado exposiciones*

19. ¿Qué tipo de espacios has realizado la mayoría de tus exposiciones?

8 respuestas



Fuente: Ilustración extraída del informe del cuestionario de Google Forms aplicado a las y los artistas

Algunos de los espacios donde los artistas suelen exponer su trabajo Centro Nacional de las Artes, Museo de Arte de Querétaro, Galería de Arte Contemporáneo de Puebla, Casa de la Cultura, Zócalo de la ciudad de Puebla, Galería Rodríguez Alconedo Barrio del Artista, Museo Regional de la Revolución Mexicana Casa de los Hermanos Serdán, Casa de la Cultura Huamantla Tlaxcala, Casa de la Cultura

de Teziutlán Puebla, Palacio Municipal de Teziutlán, Capilla del Arte, en el Laboratorio Cotidiano de Arte Contemporáneo de la Ibero, Fototeca Juan Crisóstomo de Puebla, en el Proyecto Archipiélago de Barcelona, etc.

## 4.2 Análisis de entrevistas

A partir de la aplicación de 8 entrevistas semiestructuradas a 4 mujeres y 4 hombres artistas pictóricos ya que se llegó al punto de saturación en la octava entrevista (Díaz-Bravo et al., 2013), se ha retomado la información vertida en 31 preguntas que parten de dicha entrevista para realizar en análisis articulador de los conceptos ordenadores presentados en el apartado metodológico, este se realizó a partir del software de análisis cualitativo Atlas ti 9.1.3.0. para analizar los códigos con la información proporcionada por los informantes y así se descifren y construyan significados; construyendo configuraciones de códigos con características que brinden sentido a las acciones de las y los artistas (Feregrino, 2023, p. 27).

En este mismo sentido se realizará el análisis propio de la propuesta configuracionista (De la Garza, 2018, p.356), mediante un proceso descriptivo con articulaciones de conceptos y códigos a partir de las desarticulaciones de los mismos previamente expuestas en los anteriores capítulos; para así ir construyendo la interpretación no solamente conceptual sino también en términos del lenguaje común nutrido con datos empíricos, signos e imágenes.

**Tabla 9**

*Datos generales de las y los artistas entrevistados*

No	Nombre	Edad	Sexo	Fecha de aplicación de entrevista	Duración	Modalidad	Lugar de aplicación
1	Othón Téllez	66 años	H	20-02-2024	1h. 15 min	Virtual	N/A
2	Ernesto Cortés	46 años	H	22-02-2024	1h. 30 min	Presencial	Cafetería

3	Adán Juárez	28 años	H	22-02-2024	1h. 18 min	Presencial	Museo José Luis Bello
4	Miguel Zurita	28 años	H	25-02-2024	1h 10 min.	Presencial	Museo José Luis Bello
5	Fusha Fusheresca	37 años	M	28-02-2024	45 min	Virtual	N/A
6	Mónica Muñoz	53 años	M	28-02-2024	1h. 11 min	Presencial	Su taller
7	Isabel Tello	37 años	M	29-02-2024	58 min	Presencial	Su taller
8	ChispillaTronik	48 años	M	06-03-2024	1h. 12 min	Virtual	N/A

Fuente: Elaboración propia

Se eligieron a esos artistas dadas las relaciones laborales que tuve con algunos de ellos cuando estuve activa en la Secretaría de Cultura, así mismo conocerlos me permitió tener un acercamiento de mayor confianza. En el caso de las y los artistas que no tenía el gusto de conocer, tuve un acercamiento gracias a que muchos de ellos se conocen y han colaborado en red, además de un trabajo previo de rapport, el cual estuve realizado con la asistencia a espacios culturales, galerías y museos. Durante la inmersión en campo se contó con un diario dado que es un instrumento valioso para sistematizar la información, enriquecerla y que nutra la información (Martínez, 2007, p. 77)

Cabe destacar que se mencionan los nombres artísticos de los entrevistados dado que a petición de ellos es importante que aparezcan sus nombres, para proceder a realizar el análisis de las entrevistas, se requiere tener presente la postura epistemológica en la presente investigación a partir de la metodología configuracionista latinoamericana, la cual comprende que la realidad no es única, sino convergen distintas realidades a partir de las cuales se explica a la totalidad no desde una perspectiva sistémica, más bien desde analizar la significación, pues el dato es una triple subjetivación pues implica la teoría, la subjetividad del investigador y la de los sujetos de la investigación.

### 4.2.1 Configuración sociotécnica

En este apartado se desarrollan los conceptos ordenadores que para fines de la presente investigación construyen a la dimensión de configuración sociotécnica, son los siguientes: Proceso de trabajo, organización del trabajo, espacio de trabajo y jornada, nivel tecnológico implicado e interacción con los clientes y públicos. Sin embargo, al final de este se mostrará su articulación que da cuenta de la configuración de los mismos encontradas en campo.

#### a) Proceso creativo

El proceso de trabajo de los artistas se asocia con sus procesos creativos, que se vivencian por etapas y fases por las que los artistas realizan una obra, va desde la técnica que utilizan, los materiales, el contexto, su taller, sus influencias y las características de su obra. La mayoría parten de una idea creativa personal, un gusto, una tendencia que se asocia a un posicionamiento político y social.

“...Y es el impulso el que arranca bajo este trabajo. Una vez que tengo ese primer impulso, lo que va siguiendo son diálogos, que yo les llamo diálogos, porque voy empezando a construir determinados agregados composicionales, pictóricos de color y a partir de eso se va estableciendo ese diálogo que ese diálogo entre lo que yo voy trazando en la tela y lo que la tela me va brindando. Muevo la tela, la veo de manera horizontal, vertical, de un lado del otro, la giro, la descanso, la castigo; me refiero a que hay veces que la pongo de espaldas para no verla, para dejarla de ver unos 3 días, 4 días la vuelvo a ver; para efecto de no encajarme en una sola línea, sino poderlo ver con distintas miradas, las que tienen que ver con el tiempo, con el momento, con mi estado de ánimo” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

El proceso creativo es tan demandante que incluso se tiene una relación emocional además de estética con la obra, lo que permite imprimir al trabajo no sólo la técnica aprendida, sino también dimensiones simbólicas, sensibles e incluso se tiene una



interacción con la obra “... su primer vínculo, que trazo con la obra, que es el acercarse al lienzo en blanco, que es lo que a mucha gente les da pavor cuando inician; como iniciar un escrito, como hacer una investigación, o sea lo primero, y en mi caso es una de las cosas que más disfruto porque es la parte más intempestiva, más de meditación, un trabajo de meditación, de acercamiento, ya digo, analizándolo con la tela de mucha concentración y de impulso.” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1)

En este sentido, las y los artistas realizan su trabajo en un determinado espacio, el cual puede ser abierto pues algunos eligen estar en la naturaleza como fuente de inspiración, algunos trabajan bajo en cargo en obras grandes: “Te voy presentar 2 escenarios, cuando lo voy a exponer en una galería, en un museo o en un espacio abierto, como por ejemplo fue el zócalo de la ciudad de Puebla, lo primero que lo primero que hago es ver el espacio, luego tengo que ver qué es lo que voy a hacer construyendo la catedral , rescato la conexión con la divinidad, tanto con el espacio natural, porque hay vegetación y se disimulan como las montañas y demás” (Adán Juárez, 22-02- 2024, entrevista 3).

El artista pictórico es un trabajador visual inmerso en la dimensión tradicional de lo atípico en el cumplimiento de las normas del mercado laboral, analizando las variables sociales del trabajo: inestabilidad, inseguridad o desprotección social, vulnerabilidad social y económica,(Caamaño Rojo, 2005). En el discurso contemporáneo surge la idea de no solo trabajar por un salario, sino también amar la actividad por la que se labora y además sentir una especie de realización personal al hacerlo.

#### **b) El taller como el espacio de trabajo**

Sin embargo, los espacios abiertos suelen usarse con intermitencia, incluso cuando se llega a pintar *in situ*, en alguna galería o museo, ya que estos espacios se utilizan cuando hay una estrategia de difusión de su trabajo para captar más públicos que más adelante podrían llegar a ser prospectos de clientes, también porque el cliente (museo o institución) así lo ha solicitado, o simplemente por tener otra experiencia

estética durante el proceso creativo de alguna obra. Como el caso del artista Miguel Zurita, el cual se encontraba llevando a cabo una obra in situ en el Museo José Luis Bello durante la entrevista.

## Figura 12

*Miguel Zurita creando obra in situ, en Museo José Luis Bello*



Fuente: Archivo personal, 2024

La mayoría de las y los artistas, optan por espacios cerrados los cuales suelen denominar taller y se encuentra en sus hogares, sus espacios de trabajo se vuelven una parte fundamental de sus hogares, de su intimidad:

“Hoy por hoy, lo que yo he tomado como como decisión porque es mi modo de vida y que me ha cubierto mucho este trabajo profesional, es tenerlo en la casa. Mi taller está en la casa, en el espacio más inmediato de la casa, es decir, abres la puerta y lo primero que ves es el taller; es como la sala, diríamos lo que es la sala la convierto, en el taller, en el espacio, pegado a la

biblioteca y pegado a la cocina. Esos son los 3, los 3 espacios que para mí son vitales e importantes” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

“...Y cuando dibujo, pinto, fíjate que tengo mi habitación, me puede encantar, porque mi habitación es el espacio más íntimo conmigo. No permito que nadie ajeno a mi vida ingrese, pero a veces hasta mi familia, o sea, es mi habitación y yo tengo mis libreros, tengo mis libros. Entonces me gusta ver mis libros, soy como un viejito porque tengo mis fotografías y tengo mis recuerdos...” (Adán Juárez, 22-02- 2024, entrevista 3).

Es importante reconocer como el espacio de lo privado se vuelve una extensión del trabajo para algunos artistas, por lo que el confinamiento no presentó un reto como lo fue para otras profesiones que sus espacios de trabajo se encontraban fuera de sus hogares.

El tamaño del taller muchas veces permite generar obras de mayor dimensión, más producción y por tanto más posibilidades de venta “Es muy importante señalar es que el taller te da pautas para los procesos, esto similar un poco a los peces en un en un acuario, es decir, el pez crece a la dimensión del acuario, lo mismo sucede en el caso de las obras” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1). No todos los artistas cuentan con la posibilidad de tener un taller de grandes dimensiones, por lo que recurren a rentar los espacios compartidos:

“...Y justo acabo de rentar con unos amigos de un taller, está muy grande, está aquí al Museo de San Pedro, está la vueltecita y estamos entre cuatro personas, pero el techo es altísimo y me entusiasma porque pues puedes precisamente crear más cosas, más grandes, más bonitas, más todo. O sea, del taller sí depende la obra del tamaño a veces” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

hijos, padres u otros familiares que tienen a su cuidado, propio de los roles y estereotipos de género asignados socialmente, le hacen que no sea posible que su espacio de trabajo se comparta con el de las tareas del hogar:

“Yo creo que el taller es importantísimo, mucho tiempo tuve un taller, durante 1 año tal vez tuve mi taller en la cochera y fue imposible trabajar porque, era de que mis hijos: Mamá, me das esto, el timbre, el agua, la cafetera, el teléfono decías: Ay, pues voy a poner la olla exprés, o sea imposible. Y aquí en el taller vengo y no me doy cuenta de nada de eso, incluso por teléfono a veces me dicen: Oye, no contéstame, les digo pues no puedo estoy concentrada trabajando” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

Lo anterior aunado a la desigualdad existente en el ámbito artístico entre artistas reconocidos, privilegiados y respaldados por instituciones, en contraste con los artistas emergentes o las mujeres, quienes suelen ser admitidas con mayor facilidad en grupos de artistas que reciben premios de menor valor en comparación con los reconocidos, que en su mayoría son hombres (Gorritia & Cerretanib, 2018). Por lo que mujeres artistas como Mónica, optan por tener espacios independientes. En su caso, su posicionamiento artístico y social, además de contar con apoyos de becas del FONCA, le permiten tener un espacio grande e independiente, que le facilita producir obra a gran tamaño.

### **Figura 13**

*Mónica Muñoz, en su taller, “Jacal gráfico”*



Fuente: Archivo personal, 2024

Sin embargo, el caso de mujeres artistas con posibilidad de tener un taller artístico en casa, optan por no tenerlo, ya que las demandas de los integrantes de su familia; Mónica Muñiz, artista que ha diversificado su profesión, se dedica a la plástica y a la gráfica, específicamente al grabado. Por lo que su taller le permite impartir cursos, incluir a jóvenes artistas a crear y generar proyectos en beneficio artístico y social.

### **c) Jornada de trabajo, organización de trabajo e interacción con el cliente**

La jornada de trabajo de un artista muchas veces depende de las épocas en donde suelen pedirle obras bajo pedido, de ahí que la organización de sus tiempos y de su actividad creativa quede a disposición del cliente, más adelante profundizaremos sobre las características de los clientes de los artistas entrevistados, sin embargo, es importante resaltar que la mayoría de clientes hace solicitudes de obra de acuerdo a sus necesidades y el artista puede ser flexible y adaptarse aunque no necesariamente sea algo que pueda disfrutar, puede llegar a ser obra que no gusta al propio artista, “suelen venderse bien los retratos, aunque no es algo que me encante, se vende y negociamos tiempos, costos precio” (Miguel Zurita, 22-02-2024, entrevista 4).

Los artistas hablan de libertades que les permite su profesión, se contradice en esa narrativa, pues los clientes pueden ser personas, instituciones, galerías y demás, son quienes marcan los tiempos cuando solicitan la obra, cuando es bajo pedido funciona; existe otra modalidad en la que el cliente no solicita obra bajo pedido, llega observa la obra del artista en un montaje, exposición, página web o red social y se interesa por la misma; esa interacción es la que más agradece el valor, los tiempos de entrega y la máxima expresión de su proceso creativo materializado.

“Entonces, en el momento que hay un consumidor cultural, un público o una persona que le interesa la obra, es muy halagador, lo primero es eso, o sea, el solo hecho que la gente disfrute una de tus obras ya es altamente

halagador, altamente halagador, estimula mucho, fortalece, enfatiza tus lenguajes” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Aparentemente, el control sobre los tiempos y su propia jornada de trabajo es del artista, pero existe una contradicción con la dimensión de identidad de la que emana la visión romantizada de artista bohemio con la que se asocia la libertad; en contraste las y los artistas tienen claro que quién tiene el control sobre el tiempo y los materiales, la técnica y el discurso de la obra (lo simbólico de la misma) es el cliente. “... es complicado porque cuando el cliente pide una obra tengo que adaptarme a sus gustos y mi creatividad queda reducida a lo que pida y así antes, durante y ahora después de la pandemia, eso no cambia” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

#### **d) Nivel tecnológico implicado**

Respecto a la tecnología, las y los artistas mencionan la manera en la incorporaron la tecnología a su trabajo durante la pandemia, en el ámbito de la difusión de su trabajo a través de medios digitales; eso ayudó a que sus seguidores en redes sociales se incrementaran, sin embargo, en el proceso de trabajo mismo afirman no haber incorporado nuevas herramientas tecnológicas para la creación de la obra.

“...las redes, entonces, fueron para mí una manera de actualizarme, ya por así llamarle. En otras esferas que siempre considero que están deben estar integradas, difundir mi trabajo y mi producción artística” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

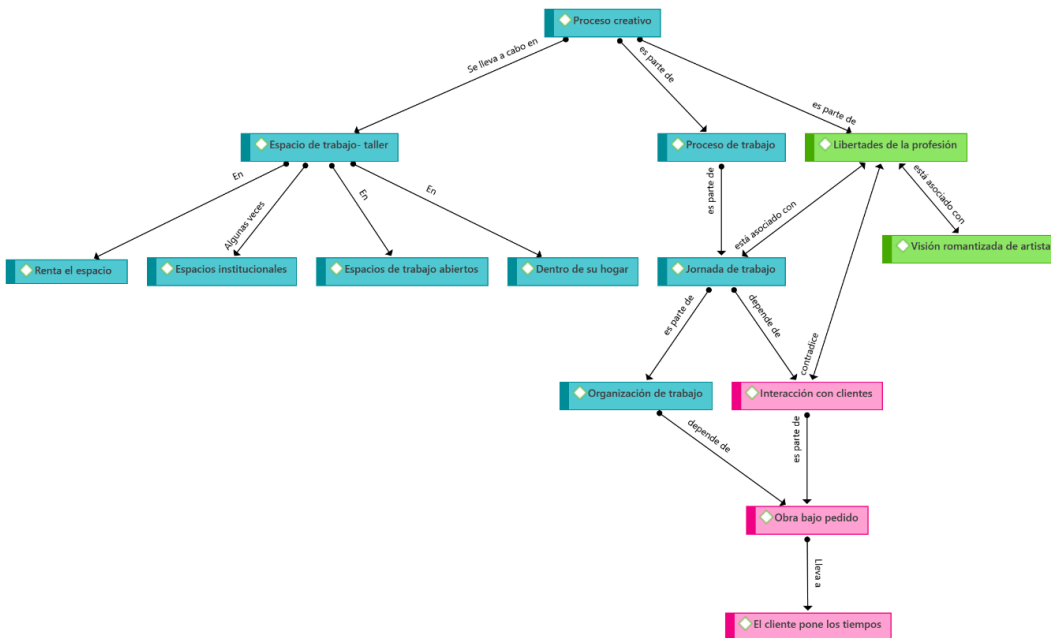
La importancia del uso de redes sociales es fundamental para la difusión del trabajo artístico y el resto de actividades que se llevan a cabo en la profesión, algunos artistas incluso mencionan haber implementado nuevas herramientas para darle un giro a la temática de sus obras, “en la pandemia experimenté con las cuestiones sensoriales, la meditación y los colores, quise que mi obra se moviera en el ámbito de lo audiovisual y probé con algunos softwares; eso me llevó a exponerlo en otros lugares, me abrió puertas” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2). El artista

utiliza estas herramientas tecnológicas para seguir explorando en nuevas temáticas para su obra, lo que resulta en acercarse a nuevos públicos.

El siguiente diagrama semántico esquematiza cómo se articulan conceptos de unas dimensiones del apartado metodológico, configuración sociotécnica (el color azul), el trabajo no clásico (color rosa) y la identidad (color verde)). En sus procesos de trabajo está implícito el proceso creativo, la relación con sus públicos, después con los clientes y la manera en que se significan forman parte de como los artistas realizan su actividad como profesionales del arte en mercados en la dimensión de lo laboral. Para realizar los mapas semánticos que a continuación se presentan, se utilizaron los códigos que tuvieron co-ocurrencias en las 8 entrevistas.

**Figura 14**

*Mapa semántico de la configuración sociotécnica de las y los artistas pictóricos poblanos*



*Fuente: Elaboración propia, en software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de las respuestas de las entrevistas semiestructuradas*

Como se puede ver en el mapa de códigos, el proceso creativo de las y los artistas se encuentra asociado con el código que refiere al espacio de trabajo, en este caso el taller; el propio proceso de trabajo y las libertades de la profesión. Es decir, los artistas pictóricos suelen llevar a cabo trabajo creativo en un taller cerrado, en este sentido es un espacio de trabajo clásico cerrado; sin embargo, las y los artistas le atribuyen un significado de apropiación a través de la creatividad y de su construcción como artistas pues “el taller se vuelve el lugar soñado del artista, no evoca trabajo en sí mismo, es el lugar de la creación, es un espacio sagrado, todo artista debe tener un lugar, un taller...” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

En por eso que, el taller se convierte en un espacio el cual se significa en términos de la sacralidad que le atribuye el artista al espacio “mi taller es mi espacio sagrado” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2), la mayoría forma parte de su casa, se convierte una parte de sus espacios vitales. Sin embargo, no para todos es así algunos son espacios rentados, otros espacios son de instituciones culturales como el IMACP o Secretaría de Cultura, entre otros Museos; así que como se ha visto con anterioridad, en función del tamaño del mismo, importa la producción y en consecuencia la cantidad de obra a la venta. En el caso de los espacios de trabajo, *in situ*, únicamente se vuelve una medida de difusión y promoción de su trabajo; es una manera para captar clientes o personas interesadas.

“...Como puedes ver, estoy elaborando una obra de sal; aquí enfrente de todos. Me gusta cuando pinto o genero alguna obra frente al público porque ese público se hace consciente del esfuerzo, del trabajo que conlleva, además de que hay más chance de vender obra.” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

El artista pictórico enfatiza que el público debe conocer de qué está hecha la obra, cómo se hace, qué materiales ocupa; por eso es una estrategia de difusión de su trabajo que suele funcionar porque los públicos mantienen una interacción directa con el artista.

El código de proceso de trabajo que pertenece a la dimensión de la configuración sociotécnica se relaciona con la jornada de trabajo; en este punto los



artistas organizan su tiempo y jornada de trabajo de hasta 45 horas a la semana (dependiendo de la obra) en acuerdo con el cliente. Aquí existe una contradicción en el discurso del artista ya que, aunque el artista significa su jornada de manera libre “yo determino mi tiempo de trabajo, mis horarios, mis tiempos” (Othón Téllez, 20-02-2024, entrevista 1); lo hace siempre en función de la obra y de la negociación de tiempos con el cliente. “... hígole, hay clientes difíciles, o sea hay de todo, pero cuando es por pedido siempre es negociando con el cliente los tiempos y el precio, porque el que paga manda.” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7)

“... también suele haber clientes que te quieren negociar el precio, con esta idea de pues porque con el arte no se debe lucrar, lo digo por algunos clientes, otros son muy respetuosos del trabajo de uno” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

El enfoque configuracionista nos permite conocer las contradicciones y oscurecimientos en las relaciones de códigos y significados, como se expone en el mapa el código de “libertades de la profesión” con el de “visión romantizada del artista”, los cuales corresponden a la dimensión de identidad, se contradicen con el código “interacción con el cliente” el cual pertenece a la dimensión de trabajo no clásico; pues en apariencia las y los artistas atribuyen a su profesión libertades que incluso otras profesiones no tienen “pues sí, o sea, ser artista no es como ser contador y estar encerrado en una oficina” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3). En este sentido, también en el imaginario de los que son externos al trabajo artístico, hay una idea de que el precio es elevado y con el arte no se lucra, es decir lo externos reproducen y refuerzan que debería ser “por amor al arte”.

El artista hace la analogía de comparar el espacio de trabajo de una oficina con la dependencia de un jefe directo; en cambio su profesión tiene más libertades. En el caso de la obra por encargo, el cliente adquiere importancia en cuanto a los tiempos, las exigencias de entrega e incluso en el uso de materiales y colores a diferencia de una obra que se vende por medio de su catálogo; las cuales son obras realizadas a libertad del artista.

Para concluir, la configuración sociotécnica de los artistas pictóricos poblanos se construye a partir del proceso creativo como parte fundamental del proceso de trabajo; en este se encuentran la evocación de ideas, innovación, materiales, símbolos, la técnica y por último el discurso; de que habla, qué características tiene la obra. El espacio de trabajo suele ser cerrado, en la mayoría de los casos es íntimo y privado; diferencia de las artistas mujeres en las cuales, se dificulta llevar a cabo la profesión empatada con las tareas de cuidado socialmente asignadas. La dimensión de identidad y como el artista se significa desde una visión romantizada asociada a las “libertades de la profesión”, hacen que construya una idea sobre su control en la “jornada de trabajo” y “organización de tiempo de trabajo”, sin embargo, se contradice con los códigos de “interacción con el cliente” y “obra bajo pedido” parte de la dimensión del trabajo no clásico.

#### **4.2.2 Trabajo no clásico**

Los conceptos ordenadores que componen a la dimensión de trabajo no clásico son los siguientes: Trabajo estético, trabajo emocional, multiactividad, relación con el cliente y producción simbólica; en un primer momento desarticulados. Al final del apartado se mostrará su articulación que da cuenta de la configuración del trabajo no clásico en campo en campo.

##### **a) Trabajo estético y emocional**

El trabajo estético y emocional se comprende desde el sentido en que la imagen de riesgo puede llegar a estar cargada de una imagen romántica aceptando condiciones laborales precarias e incluso aceptando un determinado sufrimiento como parte inherente de la profesión (Feregrino, 2023, p.185). En este sentido, las y los artistas se han acostumbrado a ser felices haciendo lo que les gusta y a la vez el sufrimiento de saber que de antemano se sabe precarizado. “...ser artista es sentirte realizado porque tienes la oportunidad de hacer lo que amas, lo que te apasiona; aun sabiendo desde que estudias la carrera en artes que no

ganarás lo que un abogado, es triste pero satisfactorio, es hasta masoquista jaja...” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

En el trabajo artístico están intrínsecas emociones y experiencias estéticas de artistas y clientes. Las emociones del artista no solo están en un primer momento creativo para producir una obra, sino en la profesión, esta ocupación tiene una carga emocional, asimismo, se comparten sensaciones de inestabilidad laboral asociadas a la profesión y que puede llegar a ser incómoda la pregunta para algunos artistas, en cuanto a sentirse precarizados en sus profesiones.

A veces no solo tiene un halo bohemio la interpretación que el artista hace sobre su propia profesión y los otros, los públicos, tienen estereotipos sobre el ser artista, esto genera diferencias entre artistas y clientes; pues asumen que, dado que es una profesión cargada de atribuciones emocionales, estéticas y en algunos casos espirituales; consideran que es algo que debería hacerse por amor al arte, y que no debería cobrarse tan caro: “En algunos casos, los clientes inmersos en las emociones que puede provocarle una obra, pueden llegar a asumir que el artista no debe cobrar de más o prostituir su trabajo al mercado, pero realmente me cuesta tiempo, dinero y energía” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

Cuando el artista utiliza el adjetivo de masoquista para describir la dualidad de la constante precarización que se vive, pero al mismo tiempo las grandes satisfacciones y emociones positivas que evoca la profesión. Algunos de los artistas entrevistados no sentían identificación con el concepto de trabajo y arte, como si fueran dos aspectos antagonistas de una misma acción. “Yo no considero que ser artista es ser un trabajador, diría que no, y me puede que suene romántico, porque al final el artista toma sus tiempos...” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3). Incluso algunos preferían no ser llamados artistas, pues para ellos ser artista significa un posicionamiento social, trayectoria artística y legitimación que aún no alcanzan.

“Bien, yo considero ahí un poquito el concepto de artista, sí me preocupa y eso lo he hablado en varias ocasiones. Yo me considero un profesional del arte, ese es ese es mi membrete, la consideración de artista, yo creo que

viene una vez que hay determinado reconocimiento, legitimaciones procesos de entidades externas al trabajo que uno va haciendo; indiscutiblemente que sí las ha habido a lo largo de mi carrera” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Sin embargo, había otros artistas que sí consideraban que hacer arte es un trabajo por tanto tienen menos conflicto con el concepto, sobre todo la mayoría de las mujeres artistas y algunos artistas varones, sienten mayor identificación con el concepto.

“Pues no sé por qué alguien pensaría que no es un trabajo ser artista, ser artista es un trabajo como cualquier otro, como lo es un profesor o un ingeniero, o un panadero o un barrendero o un contador, un arqueólogo, un arquitecto o un abogado, todos ellos tienen una práctica profesional, tal que es muy parecida a la nuestra, aunque nosotros estamos en el nivel creativo Y a la mejor tenemos otros parámetros, no tan científicos, pero el arte creo que cada vez más debe profesionalizarse. Es un trabajo, es un trabajo bastante complejo y muy arduo” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

En el campo del arte, el artista visual difícilmente se significa como sujeto laboral, pues sigue bajo la estela del estereotipo de genio con don innato, lo que termina por obstaculizar esta posibilidad. En el caso de los artistas, se suele creer en el imaginario colectivo que el dinero, no debería ser su motivación, ya que los artistas deberían sentirse agradecidos de estar trabajando, incluso si no reciben un pago o tienen tarifas muy bajas pues en nombre del amor al trabajo que realizan están mayormente dispuestos a aceptar trabajos precarios (Jaffe, 2021). La pasión que siente el artista por su trabajo está en relación con la idea romántica de genio creador que todavía lo significa como artista y que construye su identidad laboral.

#### **b) Interacción con el cliente y producción simbólica**

La forma en la que se significa la profesión de si es un trabajo o no, facilita la manera en la que los artistas interactúan con sus públicos y más adelante con sus clientes, los clientes suelen ser diversos desde coleccionistas, empresas, instituciones

culturales, galerías, escuelas y público en general. La interacción del cliente y el artista cuando solicita obras bajo pedido, el cliente contacta con el artista mediante medios digitales, la primera interacción no suele ser cara a cara; hace el pedido y el cliente tiene control sobre el tiempo de trabajo del artista, además de que la jornada de trabajo se orienta a las necesidades del cliente; muchas veces tienen la temática, gusto y técnica que el cliente prefiere y el precio se negocia.

Por el otro lado, están los públicos que asisten a ver la obra del artista, en una presentación o exposición del trabajo, ese espectador puede convertirse en un cliente potencial; contacta al artista casi siempre a través de sus redes sociales y ahí le hace la solicitud de la obra que ya conoció; en este caso no hay tanta negociación sobre el precio, el trato es directo y se compra la obra única que el artista genera como parte de su creatividad y genialidad.

“...Cambió muchísimo, pero por lo general tengo muy buen gusto para como para acertar en lo que quiere el cliente o para superar sus expectativas. Entonces por eso como que no me preocupa tanto esa parte de que queden o no satisfechos y si cambian cosas pues sí será muy a su a su criterio personal” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

Las y los artistas no suelen crear sus obras a partir de las preferencias de su público, a diferencia, suelen crearlas como un acto genuino, personal e individual. Es una producción simbólica en la que se realiza un intercambio simbólico en el que no necesariamente se ve si el resultado es una obra material (un cuadro, lienzo, etc.) o en alguna exposición es un bien inmaterial lo que se consume. [OB]

Lo que nos lleva al contexto de la pandemia, la mayoría de las profesiones se vieron trastocadas durante el confinamiento, sin embargo, aunque los y las artistas enfrentaron retos como la baja venta de obra, afirman que estar en aislamiento los llevó a producir más obra de la que esperaban. Es decir, los y las artistas tomaron como resiliencia la crisis sanitaria, pensada en términos de introspección y de alta creatividad, de explorar nuevas técnicas y otras disciplinas, pues para ellos es parte de esta producir desde casa a diferencia de otras profesiones.

“Ay, pues no sé a mí es que bueno, o sea, siempre hay un antes y un después de la pandemia, no para todos. Eso es muy, muy básico, en el sentido de que sí cambió algo, pues se movió en el sentido artístico. Me llevó a explorar profundidades que no había explorado, o sea, como persona. Y eso, como también discursivamente, se vio en las cosas que desarrollé posteriores, no en videos en performance y demás. Me llevó a producir más obras, al estar encerrada eso era lo único que nos confortaba, el arte” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

La importancia del uso de redes sociales durante la pandemia permitió llegar a más públicos de los cuales algunos se convirtieron en prospectos de clientes: “Yo empecé a dibujar una amiga, una amiga yo empecé a subir mis videos, no se tenía nada que hacer, empecé a subir mis videos a TikTok y a YouTube y se volvió influencer. Mi amigo ilustrador que te comento, él empezó como a tomarse en serio durante la pandemia a la ilustración y creció muchísimo y mucha gente como que la pandemia hizo cosas como muy importantes...Llegó mucho trabajo, yo viví la pandemia como otra temporada más, no descansé” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

### **c) Multiactividad**

En este sentido, a pesar de que la venta de obra fue uno de los retos durante la pandemia, se vieron beneficiados de las otras dimensiones de la propia profesión de artistas, sin embargo, la multiactividad es un fenómeno que han vivido mucho antes de la contingencia sanitaria, pues muchos de ellos afirman que de antemano se sabe el contexto laboral desde el momento en que se elige la profesión lo que en sus trayectorias profesionales están implícitas otras actividades que tienen que ver con el contexto artístico y cultural; lograron salir a flote gracias a las otras actividades que componen a la profesión como lo es la docencia, gestión cultural, venta de talleres de arte en línea y otros que cuentan un cargo en la Secretaría de Cultura.

Si bien es cierto que las condiciones laborales de los artistas visuales ya estaban precarizadas antes de la pandemia, la crisis por Covid-19 golpeó a los creativos y sectores culturales de manera desproporcionadamente dura, dada la dependencia de algunos artistas a los eventos en persona, tales como actuaciones, exposiciones, espectáculos, festivales y conciertos. Impactando así en los trabajadores de estos sectores, quienes ya de por sí trabajan por cuenta propia o trabajan con salarios bajos y con contratos precarios, pues según Jaramillo (2022), hubo una caída considerable en los ingresos de los artistas durante la contingencia. En el caso de los actores, el promedio de ingresos mensuales disminuyó en un 62%, mientras que para los artistas visuales la disminución fue del 59%.

La pandemia puso en evidencia la necesidad de estudiar los procesos precarios laborales de los artistas plásticos, ya de por sí marginados en los estudios del trabajo (Guadarrama, et al., 2021). Sin embargo, algunos grupos de artistas resignificaron el valor de su trabajo, ya que la contingencia sanitaria les permitió explorar nuevas formas de creación artística y experimentar con diferentes medios digitales para llegar a su público.

Por otro lado, es importante reconocer que en la narrativa de las y los entrevistados están presentes las emociones que suscita la profesión, asimismo, a pesar de que la inestabilidad laboral es una constante de la profesión misma, reconocen que desde que eligen la profesión de artistas pictóricos asumen la precariedad laboral como parte de sus vidas.

“En el fenómeno del arte debes de estar muy preparado para no ser, no tanto para ser, tienes que tener muy bien tus bases para no ser porque el 70% al 80%, sobre todo si estás haciendo cosas innovadoras, van a ser rechazos, van a ser negaciones, van a ser no aceptaciones y si eso te derrumba y te manda a la depresión, pues es terrible, tienes que estar atento a seguir a tu trabajo, a tu desarrollo y a lo que puedes...Tú sabes desde que estás estudiando, no va a haber ninguna empresa que te contrate como artista. No va a haber nadie que te dé una plaza como artista, eso no, no existe. Nunca

ha existido más que en la época diríamos del mecenazgo que un rey te contrataba bajo estos aspectos” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Los entrevistados confirman que sus actividades no se encuentran fuera del área cultural e incluso la docencia es vista un acto performático, es como si el ser artista adquiriera otra dimensión en la que dar clases fuera el acto artístico en sí mismo.

“Encontré un equilibrio entre mi quehacer artístico y la docencia, entonces no veo la necesidad de vender mi obra como tal, o sea, creo que estoy haciendo la obra haciendo que los demás construyan obras y entonces el que me paguen por las clases ya es como un acto performático...y ya cuando hablo como de piezas artísticas no sé de un video o de un performance, que yo soy más ahorita de esto, por ejemplo, he producido foto este cuando ya las he vendido las fotos es que volteo a ver porque tengo unas fotos acá, pero cuando he vendido las fotos han sido porque la gente me dice me gusta, pero no las hago como para vender, pero esas soy yo, eh... porque mi proceso ha sido muy catártico” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

Nuevamente, la presencia de emociones no solo en el proceso creativo y de producción de la obra sino en la profesión misma; en este mismo sentido, aunque haya una sensación de inestabilidad laboral generalizada por los entrevistados, es difícil reconocer que sus ingresos los obtienen únicamente de la venta de obra pictórica; sin embargo, en las narrativas de las y los entrevistados, resignifican a la profesión misma a partir de la multiactividad implícita. Por ejemplo, denominarse a sí mismos como *freelancers* no es algo tan común para los artistas experimentados que llevan tiempo en el mundo laboral y con una trayectoria de más tiempo:

“No me gusta mucho usar el término *freelancer*, porque eso me suena más bien a artistas jóvenes, emergentes que apenas comienzan; me gusta más el de artista independiente, profesional del arte, suena a un artista con trayectoria que ya asimiló que ser artista es dedicarse a muchas cosas” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).



La mayoría de los artistas generan actividades para obtener ingresos que les permitan una calidad de vida digna, pues viven en la intermitencia de encontrar un empleo estable y digno, por lo que la precariedad es parte de su vida laboral. Según la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (INEGI, 2018), aunque existan un 22,4 % de asalariados en la industria creativa, son trabajadores por cuenta propia (75.9%) sin contar con seguridad social. De este grupo, la gran mayoría no cuentan con instalaciones específicas para realizar su trabajo, empleando su hogar (78.4%).

En este sentido, los artistas visuales suelen trabajar como autónomos o *freelancers*, lo que significa que no tienen un trabajo a tiempo completo o una seguridad laboral a largo plazo. Además, muchos trabajan en proyectos de corta duración, lo que les obliga a buscar constantemente nuevos proyectos para mantenerse a flote económicamente, asumiendo la precariedad como parte de su estilo de vida. En este mismo sentido, según Sennett (1998), los trabajadores independientes son el reflejo de la precarización laboral, la cual se ha vuelto cada vez más común en la actualidad. En este tipo de trabajo, los trabajadores no tienen una relación laboral formal con un empleador y, por lo tanto, carecen de protecciones laborales y de seguridad social.

Por lo que la multiactividad, es una estrategia que muchos artistas de distintas disciplinas llevan a cabo, ya que es una manera de hacer frente a la falta de un empleo estable. Es decir, hay artistas que tienen más de una actividad en la que laboran intermitente, lo que produce incertidumbre en la temporalidad y condiciones de trabajo (Guadarrama, 2014). Los artistas terminan adaptándose a las necesidades y requerimientos del mercado laboral al que acceden, lo que implica una mayor flexibilidad en términos de horarios, condiciones de trabajo y formas de contratación a favor de quienes los contratan. En este sentido, la flexibilización laboral puede contribuir a la precarización del trabajo artístico y a la explotación de los artistas visuales (Fernández, 2011).

Incluso denominarlos como “artistas pictóricos”, es encasillarlos, pues, aunque el énfasis de la profesión es la pintura, la mayoría de ellos se desarrollan en otros ámbitos del arte plástico, así como con el uso de otras técnicas; como el dibujo, la

escultura, el uso de medios audiovisuales, tocar algún instrumento, ser DJ. Lo anterior, les permite tener más posibilidades de dar clases o impartir cursos no sólo de pintura sino de otros ámbitos del arte.

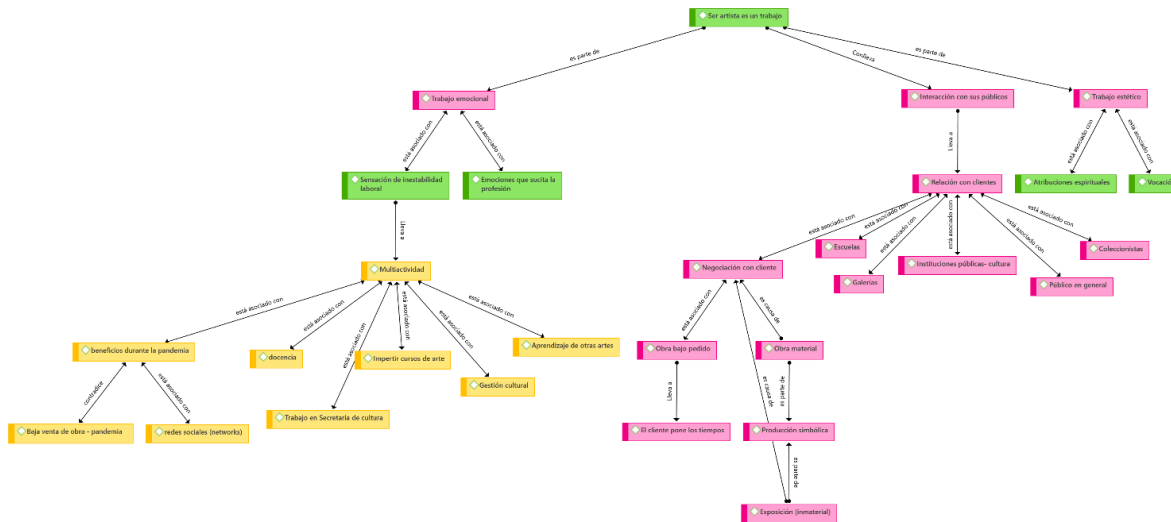
“En el camino de la docencia aprendí a compartir esas cosas que me inquietaban desde el arte y a entender que había otros queriéndose expresar. Y entonces como que logré dialogar mucho en ese sentido el arte...eso también me llevó a exigirme más y a entenderlo después, como desde la parte también académica. Y entonces ya era una mezcla de todo, no una exploración desde cuando yo estudiaba, luego como generar un propio discurso desde lo visual, desde el dibujo, desde el video y después en la docencia, como pues eso, no. Y ya ese camino hasta ahora como para hacerlo de manera sintética, pues me ha llevado el cine, el radio, este, como los medios también en Internet tuvo un programa de tele, o sea, de cuando antes empezaban las transmisiones en vivo y este y era divertido, no porque hablaba de arte y entrevistaba artistas” (Fusha fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

La docencia y la investigación adquieren la importancia no sólo como de un acto performático del artista, sino también pensadas en términos de dejar un legado los otros, a jóvenes artistas que comienzan: “La docencia es muy nutrida, pues se impregna de mi experiencia como gestor, como creador y como investigador. Entonces sí, creo que y como formador, o sea, sigo sintiendo que cuando estoy frente a un a un salón de clases sigo formando públicos, quizá de una a un público ya más especializado e incluso dejando un legado a los jóvenes que hacen sus pininos” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

En la siguiente red semántica, elaborada a partir de códigos que tienen coocurrencia, se ilustra lo anteriormente explicado, entendido como la configuración de la profesión artística pictórica poblana, tiene una relación con la dimensión de trabajo no clásico (color rosa), la identidad (color verde) y por último con las condiciones del contexto de precarización laboral y la multiactividad como parte de esta durante la pandemia (color amarillo).

**Figura 14**

*Mapa semántico de la configuración del trabajo no clásico de las y los artistas pictóricos poblanos*



*Fuente: Elaboración propia, en software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de las respuestas de las entrevistas semiestructuradas*

El mapa semántico refleja la configuración del trabajo no clásico obtenido de los testimonios en campo de los artistas pictóricos poblanos; se encuentran tres dimensiones correspondientes a los tres niveles de realidad, en un primer nivel se encuentran las condiciones estructurales que constriñen pero no determinan a los y las artistas, el cual corresponde a la multiactividad; en un segundo nivel se encuentra la identidad que se asocia a la parte subjetiva y de interpretación de sus condiciones de los propios artistas, así como las atribuciones simbólicas que hacen de su profesión y por último en el nivel de realidad de las acciones; se encuentra lo asociado a las interacciones de las y los artistas con sus públicos.

En esta configuración que encontramos se parte de la manera en que los artistas significan su profesión como un trabajo “ser artista es un trabajo”; en este sentido se encuentra una contradicción respecto a la variable de género, pues son las

mujeres artistas las que se toman su profesión como un trabajo del cual se vive y paga las cuentas – esto se analizará más a profundidad en el apartado de identidad– sin embargo, se toma como punto de partida para identificar las emociones que suscita la profesión, las cuales suelen ser contradictorias pues por un lado se experimenta gusto, amor por la profesión “... amo lo que hago” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3), incluso las y los artistas atribuyen libertades que en otras profesiones no tendrían, sin embargo, se vive en una constante sensación de inestabilidad laboral; así mismo por la parte estética se entiende no sólo la obra, la generación de símbolos sino toda la estética de la profesión misma “siempre se asocia el ser artista a algo cool, una manera de vestir, de actuar, de ser...”(Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

En este sentido, la estética atribuida su estilo de vida, tiene asociación con el código de “vocación”, el cual se relaciona sus motivaciones, la universidad de procedencia, estereotipos sociales sobre cómo debe ser un artista; lo anterior muy de la mano con el código de “atribuciones espirituales”, nuevamente se recurre a la sacralidad en algunos de los testimonios (principalmente en varones), en donde pareciera que hay un halo de mística en la profesión misma en la que contradictoriamente se asume el sacrificio en nombre del amor a la profesión. Existe una asociación de los códigos “trabajo emocional”, “trabajo estético” e “interacción con los públicos”, derivados de la manera en la se significa el o la artista en cuestión.

En el caso de las mujeres artistas que en su mayoría asocian ser artistas con un trabajo, tienen una relación más directa con los clientes e incluso no se les dificulta llamarlos clientes, a diferencia de los varones que tienen dificultades con interpretarlos como clientes “no me gusta llamarlos clientes, porque siento que estamos hablando de un mercado y no es igual porque tiene formas distintas de funcionar” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4). En este sentido, el cliente puede ser desde una institución pública o privada, hasta una persona interesada en el arte, “mis clientes son diversos, pueden ser del público en general, el sector privado, museos, casas de cultura, etc. Casi siempre se acercan a mí porque les gustó una

obra de las que ya tengo, es muy raro que sea por pedido, pero puede pasar.” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

En esta interacción con el cliente que puede ser cara a cara si se conoció el trabajo mediante una exposición o mediante sus redes sociales, el cual es el medio predilecto por el que suelen difundir su trabajo la mayoría de las y los artistas. Así es como, el cliente contacta al artista en la mayoría de los casos porque le gustó alguna de sus obras del catálogo virtual o expuesta; este cliente suele ser un sujeto informado sobre temas de arte, que lleva tiempo conociendo a los artistas de la escena poblana “... el tipo de personas que compra mi obra, está muy informado sobre las técnicas que ocupó, mi tipo de arte, en general se vuelven seguidores del trabajo de los artistas que les gustan, la mayoría se dedican al coleccionismo y otros lo usan de manera decorativa lo cual no siempre es el fin de la obra, pero el cliente termina por darle el sentido a la obra que el elige” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7).

La obra material, en este caso el cuadro, grabado u otro trabajo material es un intercambio simbólico en el sentido de la interacción con el cliente y la manera de valor y lo resignifica de manera distinta a la intención inicial del artista.

“...muchas veces como artista, haces un cuadro, te gusta, tú le atribuyes tu interpretación pero lo bonito en el arte va a ser siempre que la interpretación del otro, el significado que le atribuye es lo que cuenta... entonces la utilidad que le den los públicos o clientes a lo que tú les vendes ese es el valor que le atribuyen; es distinto a quién produce coches, todos saben para lo que sirve, su valor de uso de un coche pero... el de un cuadro es muy subjetivo tanto para el artista como para el cliente” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Los clientes pueden ser galeristas, museos, instituciones culturales e incluso empresas privadas; en este caso, también las exposiciones temporales son una forma de obtener ingresos de la obra, la mayoría de los asistentes pagan su entrada a conocer las obras, a veces se convierten en clientes potenciales, depende de donde se exponga y los tipos de públicos. Asimismo, hay un consumo emocional y

estético por parte del público y potencial cliente, se lleva a cabo un intercambio simbólico.

“...no sabes lo gratificante que muchas veces es saber que alguien generó un diálogo con la obra, conectó con ella y evocó emociones y sensaciones; me pasó con una chavita que me dijo que no sabía que era eso que sentía parecido a la nostalgia, pero al verlo en uno de mis cuadros, lo identificó y le conmovió. Esas experiencias me hacen sentir retribuido, saber que mi profesión tiene un sentido más allá del monetario.” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

Cuando el espectador está frente a la obra en una exposición, genera un proceso cognitivo de decodificación de símbolos, hace una abstracción del trabajo del artista, en este sentido, Duchamp, (1996, p.189), propone que el artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece de alguna manera contacto con la obra haciendo sus interpretaciones subjetivas, esto añade una gran contribución al proceso creativo inicial del artista.

Por otro lado, no es tan fácil poder conseguir que los espacios institucionales abran sus puertas para que todas y todos expongan, “... el tema con las instituciones, llámales museos, escuelas, etc...”...es que a veces es complicado que llegues con tu catálogo y te digan, te brindamos el espacio para que expongas tu trabajo; eso depende de quién administre el espacio en cuestión, la temática de tu obra porque muchas veces hay temas que no les gusta tocar en los espacios institucionales, es por eso que nos quedan las galerías independientes, de amigos y conocidos, son más amenas y abiertas a todas y todos, todes.” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

Por último, la dimensión estructural, el contexto precarizado en el que las y los artistas realizan su trabajo les ha permitido realizar otras actividades de las que también obtienen ingresos; la mayoría dedicados al sector de la cultura como la docencia, impartir cursos de arte de manera independiente, la gestión cultural para apoyar a otros grupos de artistas con asesorías sobre proyectos artísticos. En este sentido, como se ha mencionado con anterioridad el confinamiento derivado de la

contingencia sanitaria ha permitido que se reforzaran las otras tantas actividades de manera virtual por medio de la plataforma ZOOM y Google meet; lo cual hizo frente a la baja venta de obra y de exposiciones. Sin embargo, estas actividades se reforzaron al punto que siguen presentes en la vida cotidiana de las y los artistas. Lo anterior adquiere orgullo, satisfacción que oscila con la inestabilidad laboral presente en todo momento.

“... es que ser artista es dedicarte a ser más que un productor de obras, también importa enseñar, dar docencia dejar un legado, hacer algo con un sentido social; entonces ya sabemos que las condiciones laborales de todos los profesionales, unos más que otros, está de la patada y que ser artista es siempre relacionado con morirte de hambre, pero también es cierto que los artistas que llevamos tiempo en nuestra profesión asumimos que va a tener muchas facetas y que son necesarias e importantes.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

La intermitencia en la profesión con distintas facetas se vive por los artistas como algo inherente, más cuando llevan tiempo egresados de la vida universitaria. Un punto importante para rescatar es esta atribución simbólica al sentido social, a dejar un legado. Es decir, la profesión es algo que debe enseñarse a otras y otros, debe dejar una impronta de cambio, no es individual el sentido de creación pues en algunos testimonios la creación misma busca tener un posicionamiento político y social, sin embargo, el artista se considera a sí mismo un creador que vende la unicidad de sus obras. Lo que nos lleva a conocer de qué manera se construye su identidad, como es la manera en la que se significan y dan sentido a su profesión.

#### **4.2.3 Identidad**

La dimensión de la identidad para fines de esta investigación se compone de estos conceptos ordenadores: Experiencias y emociones sobre la profesión, estilo de vida, formación, vocación y la relación con el colectivo, aunque se explicará a mayor profundidad en el siguiente apartado; es importante mencionar la relación teórica

entre identidad y colectivo, pero se dedica un apartado independiente con la riqueza que nos ofreció la inmersión en campo.

#### **a) Experiencias y emociones sobre la profesión**

La identidad juega un papel muy importante en la profesión, pues implica la manera en la que los artistas pictóricos significan a la propia ocupación, además de ser una constante en la narrativa de las y los artistas entrevistados. El halo del artista del siglo XVII, con una visión bohemia, romantizada de genio creador se asocia en gran medida a la forma en la que las y los artistas rechazan la idea de que su actividad profesional es un trabajo; en contraste, también se encuentran los artistas que se alejan la de idea romantizada de artista y se familiarizan más con la idea de trabajo, esto último más presente en las mujeres artistas entrevistadas: “Yo creo que el arte no es un trabajo, sino un proceso de autodescubrimiento y a medida que te auto descubres puedes dar más” (Miguel Zurita, 22-02-2024, entrevista 4).

“... para mí sí es un trabajo, pues pretendo una profesionalización, yo no tengo esta idea de. Voy a describirlo así, a reserva de que puedan verme bastante hippie o del siglo XVIII, de ser un genio y el arte por el arte y el amor al arte. No, no, no, yo sí tengo que pagar lo cuentas, tengo que comer. Me encantan mis pequeños vicios, como comprarme vinilos o ir a conciertos. Yo sí persigo esta cuestión de que la economía, las exposiciones no se montan solas” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

“...no me considero un artista, me considero un profesional del arte... porque ser artista tiene implicaciones de que otros le legitimen como uno, que seas uno consagrado y a mí me faltan más años de experiencia, aunque estoy orgulloso de todo mi trabajo” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

En algunos artistas hay un sentido espiritual en su trabajo parte de su proceso productivo y del producto en sí mismo: “Yo considero que ser artista no es un trabajo como tal... me voy a escuchar muy romántico, pero es que en el ser artista hay esta unión o esta comunión espiritual, entonces no es un trabajo



desgastante física o mentalmente, como yo te podía decir en la oficina que luego sí es una saturación y a veces yo digo, tengo que ir porque tengo un horario establecido aquí en la Secretaría de Cultura” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3). Se vive una constante contradicción que en algunos ha sido asimilada entre significar si la profesión es un trabajo o no lo es.

“...esa meditación de la creación artística es esa introspección del objeto por el sujeto y del sujeto con el objeto” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

“...una concepción del arte que es muy operante, creo que muchos artistas trabajamos desde ella, es desde una dimensión que puede ser como muy subjetiva, incluso como conectarnos, con aspectos que son muy primigenios del ser humano, incluso como esta dimensión que se le puede llamar espiritual que esta operante no, y también otras como que el arte pueda servir como un elemento de emancipación” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

Este sentido espiritual de la profesión es parte de la esencia del concepto de artista del siglo X.VII, pero no es parte de una cosmovisión religiosa judeocristiana, sino que parece que la significan desde el sentido de la necesidad de mostrar al mundo lo que no es evidente. Existe una fuerte sensación de compromiso social atribuida a la profesión, cuando se les cuestionó sobre ¿Qué es ser un artista?, la mayoría de las narrativas coincidían con esa relación de artista y su compromiso con lo social, mostrando al mundo sus realidades, sirviendo de espejo social.

“...para mí el arte es una herramienta básicamente que me permite hacer muchas cosas, me permite, obviamente, por un lado, expresarme por otro lado, investigar y pensar y reflexionar el mundo desde pues sí, como desde un posicionamiento social colectivo, también me permite ser un vehículo de transmisión, ser un espejo de realidades sociales” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

“... para mí ser artista tiene un sentido social muy fuerte, porque el arte es para todos, no es para quién lo crea sino para quién lo necesita. No termina

siendo mío sino de quién lo interpreta” (Miguel Zurita, 22-02-2024, entrevista 4).

La obra en sí misma al ser una producción simbólica, permite el intercambio de símbolos a partir de construir puentes de diálogo entre el público, la obra y el artista. En este sentido, los y las artistas significan su profesión con un sentido social de cambio y reflexión, es por eso por lo que el proceso creativo como parte de la profesión se significa por los artistas como un acto de libertad que no te permiten otras profesiones, en este sentido es un precio que se paga desde que se elige la profesión, cuando ya se sabe de antemano que la precariedad laboral acompaña a ser un artista.

“...la inestabilidad se vive en todas las profesiones y carreras como el ser abogado, ingeniero médico y voy a terminar igual sin trabajo. Muchos médicos terminan trabajando en un consultorio del Doctor Simi, ganando salario mínimo. Entonces, para hacer eso, pues mejor estudia una profesión que por lo menos permita ser libre, ser creativo” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

“Ah, no voy a sonar romántico, pero uno decide ser feliz, cómo decide su libertad; hay quienes decidimos y cuando digo decidimos, no hablo en primera persona, ojo, o sea, le hablo de manera general, decidimos estar encadenados, no, ya sea por una opresión familiar, social, económica y aún a pesar de sabiendas de que ser artista es como una montaña rusa, que a veces puedes tener ingresos o a veces no puedes tener” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

Este sentido de libertad que emana de la profesión se contradice con contextos que constriñen a los artistas, como lo son los espacios institucionales y la manera en que algunos de los artistas significan al mercado; son estructuras que limitan sus procesos creativos, que limitan a las libertades que forman parte de la construcción que hacen sobre el artista.

“Bueno, aunque uno no quiera, una necesita los trabajos, pero hasta donde realmente estoy necesitado de que me paguen hasta el otro año y yo hacer el trabajo. Ahora en muchas instituciones abusan y lo hacen así y además te sacan hasta la última lagrimita, que hace que te expriman y hagas lo que quieren como quieren. Entonces creo que también hay que cambiar esas lógicas, no en que sí se pueden y que sí se deben” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

Las emociones están en juego todo el tiempo derivado de los estereotipos de genio loco creador, por lo que en algunos artistas se busca evocar determinadas emociones como parte de su proceso creativo, por ejemplo: “... muchas veces recurrí a la nostalgia, al dolor para poder crear porque también al artista se le construye como un ser melancólico, que se entristece ante las realidades del mundo, esa parte de mi proceso la he dejado de lado, eso era en mi juventud, ahora exploro otras emociones” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

#### **b) Estilo de vida y juventud**

Las y los artistas no se deslindan de otros espacios artísticos, los testimonios demuestran que están conscientes de las atribuciones bohemias y romantizadas que socialmente se les atribuyen y que algunos terminan reproduciendo. En el apartado anterior se ha hablado de cierta estética que pareciera parte de ellos, junto con algunas excentricidades. “... ser artista muchas veces tiene parte de ser una pose, algunos de estrafalarios, desfachatados, otros tantos un poco formales, pero casi siempre la apariencia debe ser diferente al resto.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3), el testimonio de Adán de 28 años nos revela que hay una manera de vestir, cierta manera de lucir distinto al resto.

“... en algunos casos hasta la preferencia o identidad de género es un plus para ser artista, piensan: Entre más controversial más disruptivo, más creativo... pero mi estimada... eso depende mucho de la clase social porque eso funciona en la mayoría de los legitimados, los que tienen otra preferencia y son pobres tienen doble condena social.”

En cuanto a la estética, algunas mujeres artistas están conscientes que esto de la apariencia del artista es más bien una parte performática de la profesión . “... a mí me gusta mucho hablar del performance, muchos vivimos la profesión también en nuestra manera inusual de vestir, como los abogados, siempre bien vestidos pero la vestimenta también son símbolos, dice mucho.” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

“...mira eso de la apariencia del artista es una construcción que han hecho sobre nosotros, realmente... no hay un rigor de formalidad, en eso radican también nuestras libertades, pero tampoco todos nos vestimos estrafalarios.” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

En este sentido, algunos artistas refuerzan la construcción de “ser artista como único, diferente y disruptivo” pero otros tantos sólo lo ven como una manera de tener ciertas libertades sobre vestir diferente.

El tiempo de ocio es importante, ya que la creación artística que como hemos visto en el apartado anterior se asocia con el proceso de trabajo y en muchos casos dada las atribuciones positivas al proceso creativo se suelen desdibujar los momentos de trabajo y los de ocio, sin embargo, estos espacios también forman parte del ámbito de la cultura, en el caso de Othón Téllez, un artista con amplia trayectoria y exposiciones internacionales cuenta con 66 años de edad:

“...siempre he creído que un artista debe ser un consumidor activo de arte y cultura, aunque no sea tu disciplina. Me considero un artista plástico que dedica buen tiempo de su día a trabajar en el taller; una vez que salgo del taller convivo con mis hijos en casa -aunque mi taller esté en mi casa- me pongo a leer, veo películas, me gusta ir al teatro y eso es parte de mi momento de ocio” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Por otro lado, Ernesto con 46 años de edad comenta lo siguiente:

“... me gusta tanto mi proceso creativo que no me doy cuenta que estoy trabajando, en mis ratos libres me gusta meditar, ir al teatro, leer, salir con amigos, voy al cine; estoy con mis hijos”.

En este sentido, la esfera cultural sigue siendo parte de sus vidas, a pesar de realizar otras actividades como ejercicio o pasar tiempo con amigos; no se desligan de la parte cultural incluso cuando las fronteras entre su proceso creativo (proceso de trabajo) no estén tan definidas respecto a sus momentos de ocio.

La edad juega un papel importante en términos de construcción de una trayectoria como artistas, aunque se encontraron algunas contradicciones "... entre más grande es un artista se espera que tenga una trayectoria más amplia, a mis 66 años considero que lo he conseguido, sin embargo, hay que saber las reglas del sistema porque tengo algunos colegas que dejan de actualizarse por lo que más que consagrados comienzan a pasar al olvido" (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

En contraste, cuando se habla en términos de juventud en el arte se espera frescura, nuevas ideas, creatividad, pero falta de trayectoria laboral, "...pues no es tan fácil ser joven en el arte, se espera que seas joven pero que tu trayectoria hable por ti y ahí es donde a veces cuesta trabajo posicionarte, sí, es verdad que ser joven te abre algunas puertas, pero también es cierto que se espera experiencia de la cual pues no se tiene de qué ¿de exposiciones? Entonces no siempre la juventud juega a nuestro favor." (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

Para la mayoría de las y los artistas, juega un papel importante el hecho de ser o no ser recordado, de pasar al olvido, de no dejar impronta en el colectivo, "no sabes lo duro que sería para mí pasar sin pena ni gloria como artista, porque eso sí importa en nuestro ámbito ¿qué le dejas al mundo?" (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Por lo anterior, la importancia de hablar de un legado como parte de las múltiples actividades de la profesión, como lo es la docencia, enseñar a otros y otras de ese conocimiento, transmitirlo, dejar algo al mundo, ser recordado, son aspectos importantes de la propia profesión.

En lo que la mayoría coinciden es que independientemente de la edad, ser artista te da un aire de juventud y diversión: ChispillaTronik de 47 años de edad, me

parece que no importa tanto la edad... crear siempre te permite nacer de alguna manera, de muchas formas posibles y transitar también las pérdidas”. (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

“... ser artista te permite y se hace necesario renovarte, mantenerte a la vanguardia, una especie de frescura que aporta constante; más si tú permites que así sea porque se corre el riesgo de habitar el pasado, lo cual no es malo, pero no se refleja nada nuevo en tu obra.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Es importante recalcar que en el imaginario de lo que es un artista se ha romantizado tanto por estigma social como grupos de artistas; se asume determinada estética incluso al vestir que algunos hacen parte de su vida como un acto performático, en cambio para otros artistas no es tan importante, lo que sí se rescata es la libertad de lucir sin formalidades, de adecuarse a sus propias preferencias. Asimismo, pareciera que en algunos casos la preferencia sexual o identidad de género puede ser un plus sin embargo esto podría estar en función de la clase social. En lo que la mayoría coinciden es en que más allá de la edad de si se es demasiado joven o mayor para ser artista; es un sentimiento de jovialidad que rodea a la propia profesión asociada a la necesidad de renovarse; muchas veces relacionado con la idea de no ser olvidado.

### **c) Formación y vocación**

La familia juega un papel crucial para la elección de la profesión, ya que la mayoría de las y los artistas tienen familiares que se dedican a las artes “... en mi caso influyó mi abuelo, él también se dedicaba al arte” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2). “... a mi papá siempre le gustó el tema de la fotografía...” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8). Asimismo, también hay artistas que, aunque sus familiares directos no se dedicaran a las artes o la cultura, los impulsaron desde pequeños o cuando eligieron su profesión, “aunque de mi familia nadie se dedicaba a las artes, mi mamá de algún modo me apoyaba, aunque siempre había el miedo de te vas a

morir de hambre... por eso antes que artista estudié comunicación.” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

Muchos de las y los artistas eligieron estudiar otras profesiones al mismo tiempo de su inclinación por las artes. “...híjole es que también en mi familia había muchos médicos y ya sabes, está la constante de te vas a morir de hambre entonces estudié educación y después artes” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2). “A pesar de que a mi papá le gustaba la fotografía, eran tiempos complicados entonces elegí estudiar comunicación, eso después me llevaría al mundo de las artes visuales” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

Sin embargo, cuando les cuestionaba a los que tuvieron además otra formación profesional por qué no se dedicaron a esa profesión en vez de las artes decían lo siguiente:

“... uno elige ser feliz, lo que te da plenitud ¿A ver tú por qué eres socióloga?” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

“... Sí, influye el apoyo de tu familia y amigos, pero también es algo con lo que naces, desde niño me sentía bien pintando y dibujando, eran otras formas de comunicar; sí, mi mamá me llevaba a cursos en casa de cultura, pero a muchos niños puedes llevar a cursos de arte y no todos se hacen artistas; hay algo más ahí...” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

En este sentido, los testimonios coinciden en que hay algo interior con lo que se nace que elige esa profesión, se vuelve a tocar esa esencia mística, ese halo de divinidad con la que se construye la profesión. Sin embargo, la expresión “morirse de hambre” atribuida en la profesión viene principalmente de los que han tenido una formación universitaria en escuelas públicas o becados en universidades privadas. En el caso de las y los egresados de las universidades privadas no se entiende como “morir de hambre”, “... en mi caso soy ingeniera química por la BUAP, pero la vida me llevo a explorar el arte, de ahí me fui a estudiar la maestría de arte en UNARTE y la verdad es que de alguna manera mi familia siempre me apoyó.” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6), “... siempre he tenido apoyo de mi

familia, desde niña me fomentaban y me motivaban a explorar esa parte artística; lo cual agradezco porque hoy es de lo que vivo; además de disfrutar hacerlo y compartirlo con otras personas; en especial con otras mujeres y colectivas”. (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7), egresada de la licenciatura en artes de la BUAP.

Las instituciones educativas y culturales tienen un papel importante en la trayectoria laboral de las y los artistas, pues acuden a ellas para vender proyectos como las exposiciones temporales, ofrecen talleres, cursos o diplomados, además de financiamientos como becas y apoyos. Es interesante que los artistas habitan la contradicción de mantener una postura crítica frente a las instituciones, sin embargo, en el cuestionario aplicado afirman exponer con mayor frecuencia en espacios institucionales.

Asimismo, algunos están reconciliados con el mercado y otros no tanto, esto tiene una asociación con qué tanto significa su identidad artística con la esencia bohemia del artista del S.XVII, en este sentido se encuentran quienes asocian al mercado con algo que ensucia la virtuosidad de su obra y quienes, por el contrario, consideran que existe un vasto mercado del arte en el que hay que saber posicionarse y vender su obra.

“...el dinero vendrá por añadidura, no me importa estar al servicio del mercado, sino al servicio de algo superior y que se pierda en ese arte el concepto de trabajo, el concepto de todo. Ahí podría ser un artista completo que ya no está al servicio del mercado...” (Miguel Zurita, 22-02-2024, entrevista 4).

“...entonces hay teorías que me han perseguido, que me han, me han este abierto puertas por ser pionero muchas de estas acciones y una de ellas tiene que ver con el mercado del arte. Parte de mis teorías al respecto de la mercadotecnia, del marketing, del arte o del que tiene que haber el proceso de arte y cultura, pues tiene que ver con mi con mi proceso de formación propio y lo único que estoy haciendo es divulgando como yo lo estoy haciendo” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).



A pesar de que la mayoría de los testimonios los artistas exponen tener una postura crítica respecto al mercado (sobre todo los varones); es algo con lo que han aprendido a vivir; porque a pesar de tener un sentido profundo y una postura política y social, en la configuración de la identidad del artista también hay un anhelo de posicionamiento y reconocimiento. "... sí me gustaría ser reconocido, claro que sí y más por mi trabajo como artista, incluso bien remunerado, pero sabemos que eso suele pasar con algunos, con los que forman parte de los grupos de artistas de élite." (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Así es como, su postura frente al mercado ya sea política, crítica o flexible tiene relación con su proceso formativo y profesionalizante de arte; de alguna se unen a los colectivos en relación con sus posicionamientos sociales.

Veo que en las nuevas generaciones no hay tanto esta parte de yo soy UDLAP, yo soy Instituto de Artes Visuales, no, pero porque fíjate, o sea, todo es, o sea, es una cuestión histórica, viene mucho este recelo de los estatus y hasta del color de la piel, es que ellos son güeritos, nosotros somos morenos, es que ellos tienen privilegios, yo no los tuve, inclusive en mi discurso, yo también pude haber se puede entender como de: Ay, pues tú no tuviste esto y por eso eres tan aguerrido y demás, en estas nuevas generaciones creo que no hay tanta esta parte, pero sí mucho la parte ideológica. Es el poder, quién te va a financiar, no te va a financiar la persona del campo, no te va a financiar la persona de las memelas, quién te va a financiar, es el mecenas que tiene el poder adquisitivo y quién es, pues es el Gobierno, son los empresarios, o sea, son quienes tienen la adquisición económica, los bancarios, o sea, todos ellos la burguesía" (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

Las universidades de proveniencia, los círculos, las redes en las que el artista se desarrolla, son parte de las estructuras que lo legitiman como artista y también a su trabajo; es por eso que para algunos de las y los artistas existe una percepción de desigualdad en oportunidades laborales; principalmente con las mujeres artistas, este punto surgió como una dimensión dentro de la inmersión en el campo, pues las

trayectorias laborales de hombres artistas y mujeres artistas adquieren matices distintos e incluso en las maneras de significarse como artistas.

#### **d) El género, artistas pictóricas**

Las mujeres artistas entrevistadas, mencionan que ser mujer y aparte desempeñar una profesión dedicada a las artes plásticas ha implicado un menosprecio dentro de los grupos de artistas, como si la profesión no fuera tomada en serio cuando se es mujer y además artista.

“...Porque cuando eres artista y no cumples, pues evidentemente, muchas veces te hacen a un lado, no, entonces no te toman en serio, por ejemplo, no es como de Ah, eres artista. ¿Ah, pues entonces, pues este qué haces en serio, no, o sea, en serio eres artista? Sí, pero no, ya en serio no, y es como un chiste, no, y es como. O sea, de verdad, entonces eso es como una, no como que ¿Eres mujer y eres artista? Es un chiste porque la mujer ya debería estar casada, no, entonces o ser mamá, pero no artista.” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

Algunas de las artistas mujeres comentan sobre las dificultades que han encontrado en una profesión que muchas veces pareciera ser más abierta e inclusiva, en contraste, han encontrado los mismos estereotipos de género que en otras profesiones en incluso temas de acoso, ejerciendo ciertas violencias por propios colegas artistas varones:

“...es muy común encontrar que en los espacios donde, son espacios creativos, espacios como donde pasa a aprender y a veces hombres que se aprovechan y más bien como lo vean como una plataforma de conquista, y de como de como soy tu maestro, te puedo invitar a salir y echarte el perro y así no. Ajá, y pues me ha pasado varias veces en varios espacios, no, que pues me han llegado a acosar. Hice una denuncia pública porque un colega me tocó mientras dormía. Entonces sí, pues ha sido un trabajo, retador, como enfrentarme a esas cosas, no” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7).

Son espacios que se vuelven en desigualdad de oportunidades, con retos muy distintos para hombres artistas y para mujeres artistas; en donde la identidad de ser artista adquiere distintas dimensiones. En este sentido, históricamente a las mujeres se les asigna las tareas de cuidado a los hijos, padres, enfermos del hogar; por lo que las trayectorias laborales entre hombres y mujeres son desiguales en cuanto se tocan los temas de la esfera privada, se evidencian los roles de género socialmente asignados.

“La mujer que va a ser madre, la mujer que es la que sostiene, la mujer y toda esta carga social, la mujer, la mujer todo el tiempo no. ¿Y cómo la mujer es madre, la mujer aguanta y la mujer se tiene que embarazar, y si no se embaraza pues tiene que aguantar a un güey que es como su bebé, no, entonces este todo ese tipo de cosas sociales? ...Otras que ¿Cómo puede ser mamá? ¿No? En el caso de una amiga muy cercana y ser artista la vas a abandonar. O sea, no vas a ponerle atención a tu hija de qué va, de qué va, o sea, de vas a vivir” (Fusha fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

Las artistas mujeres que son madres, asumen que sus trayectorias laborales se han visto interrumpidas en comparación a las de sus colegas varones; en edades donde ellos siguen formandose, experimentando en otros espacios culturales, armando una trayectoria que se consolida con mucho más peso para incluso la venta de obra, en el caso de Mónica Muñoz, aunque en la entrevista narró que tuvo el apoyo de su familia y de su esposo durante el ejercicio de su maternidad; existió un momento en donde no hay producción en su CV.

“...en mi caso, mi primera hija nació en el 94 y mi último hijo nació en el 2000. Entonces, en 2004, cuando mi hijo entró al Kinder, yo regresé a trabajar, así como en el arte, porque del 94 al 2004 no tengo nada en mi curriculum. Guau. Porque este, pues sí, 3 hijos y aparte este empiezas a tener, pues bañar a los niños, cocinar, o sea, como que te metes a la casa y ahí te quedas, entonces entre los niños, llevarlos a la escuela, bañarlos, llevarlos al ballet, al inglés, a la natación, al taekwondo, se te va la vida. Entonces 10 años, no

tuve una producción cercana a mi producción artística“(Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

Son 10 años en los que la producción artística de Mónica tomó una pausa para enfocarse a matinar, a diferencia de otras colegas mujeres que posponen la maternidad o eligen no ser madres; ya que tienen la disyuntiva entre crecer profesionalmente o su vida personal y familiar; retos que los artistas varones viven de modos distintos.

“... yo vivo solo, me separé hace tiempo y mis hijos se quedan conmigo por temporadas, disfruto mucho su compañía, me quedo con ellos, les enseño sobre arte; siempre los he hecho parte del mundo de la creación artística pero honestamente nunca sentí que tuve que interrumpir mi profesión porque ellos llegaran a mi vida” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

En este sentido, según los datos más recientes del segundo trimestre de 2021 de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, STPS-INEGI, el sector del diseño cuenta con la mayor representación femenina, alcanzando casi el 86%. Es importante destacar que aproximadamente la mitad de estas mujeres se desempeñan en el campo del arte, mientras que el 36,3% pertenece al grupo etario reproductivo de 25 a 34 años, (Pérez & Vázquez, 2022), lo anterior hace alusión al grupo etario en el que algunas mujeres eligen ser madres, ya sea por deseo propio o por presiones culturales de género. Sin embargo, su carrera profesional se ve afectada por la decisión de tener hijos, a menudo sin el respaldo de su entorno cercano, lo que resulta en una carga laboral doble. Por un lado, el trabajo doméstico y de cuidado se vuelve invisible y menospreciado (Federici, 2013) y por otro lado se precariza por ser artista pictórica.

Las mujeres artistas y los hombres artistas tienen, en algunos casos, percepciones distintas de la profesión y de las oportunidades laborales dentro del campo del arte como se muestra en el siguiente diagrama de Sankey<sup>21</sup> nos permite conocer el flujo de energía de los códigos que más co-ocurren, elaborado mediante

---

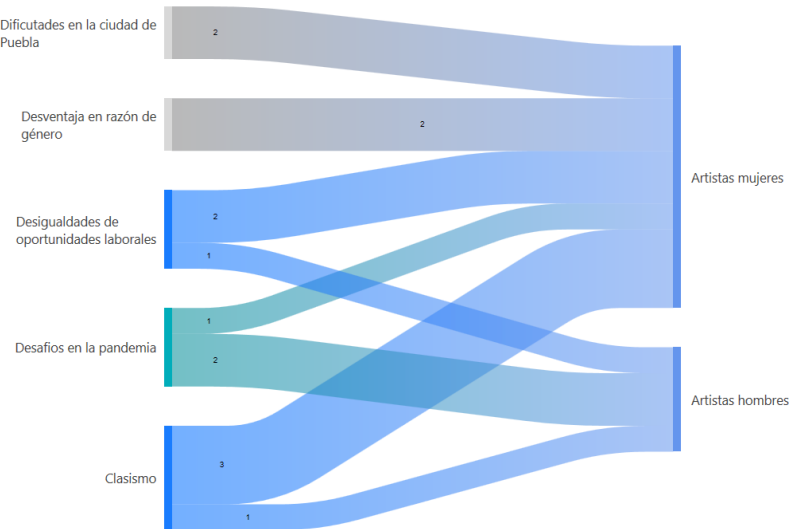
<sup>21</sup> El diagrama Sankey, se utiliza para presentar flujos de datos y conexiones entre los mismos.

el software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de los códigos que tienen co-ocurrencias durante la codificación de las entrevistas semiestructuradas aplicadas a las y los artistas.

El ancho de cada una de las barras es proporcional a la cantidad representada de códigos con co-ocurrencias; por lo que las mujeres artistas asocian el clasismo en cuanto a sus intenciones de participar en colectivos e instituciones, más desigualdades de oportunidades laborales respecto a sus colegas varones e incluso hay una sensación en las mujeres de tener más dificultades en la Ciudad de Puebla y mayores desventajas en razón de género; en el caso de los artistas varones hay un fulujo de energía más fuerte en cuanto a la relación con el código de “desafíos en la pandemia”; los artistas varones expresaron preocupación por la venta de obra durante la pandemia.

**Figura 15**

*Diagrama de Sankey de la relación semántica de mujeres y hombres artistas respecto los desafíos y obstáculos de la profesión artística en la ciudad de Puebla*



*Fuente: Elaboración propia, en software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de las respuestas de las entrevistas semiestructuradas*

Las mujeres artistas perciben el contexto laboral con más desafíos que sus colegas varones, en parte porque las oportunidades no son las mismas para las y los

artistas, “muchas veces les brindan más espacios a los colegas varones, ya no tanto como antes, pero sigue pasando, cuesta que te legitimes como mujer artista pero no es imposible” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5). Como se ha mencionado con anterioridad pareciera que es más bien un *hobby* que una profesión, no se sienten tomadas en serio.

“... me costó adaptarme nuevamente a la Ciudad de Puebla, estuve aquí y en San Cristóbal de las Casas, tengo la experiencia de ambos espacios; en Puebla todavía se mueven las prácticas clasistas y de élite en donde se sigue privilegiando a los mismos artistas consagrados de siempre... es verdad que hay propuestas de mujeres bien interesantes y sigue en aumento, se ven más mujeres en la escena cultural de Puebla.

Es interesante rescatar que a pesar de que las mujeres perciben más desafíos y obstáculos en el contexto laboral artístico poblano, también es cierto que son quienes están más dispuestas a trabajar en colectivo, tienen una percepción más positiva de trabajar en comunidad. En contraste, las y los artistas percibieron la pandemia como un desafío, sin embargo, las mujeres artistas tienen mayor disposición a trabajar en comunidad con otras mujeres u otros artistas, lo que facilitó en cierta medida atravesar los retos del confinamiento.

“... trabajo con muchas mujeres en mi taller y durante la pandemia no nos dejamos solas, nos apoyamos en nuevos emprendimientos y emocionalmente.” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7)

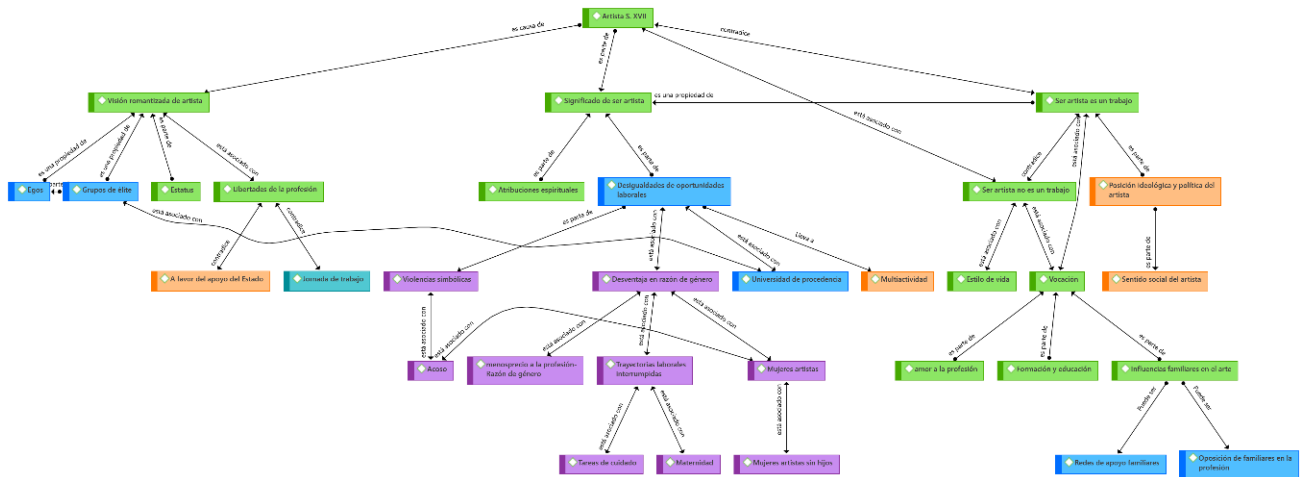
“en la pandemia viví con otra amiga artista, nos quedamos juntas ese proceso y en cierta medida nos apoyamos, nos dimos ideas porque a mí me gusta trabajar a veces con colegas” (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

El siguiente mapa semántico explica las configuración que surge sobre el concepto de identidad, de cómo se perciben a sí mismos los artistas, en la siguiente red semántica, elaborada a partir de códigos que tienen coocurrencia, se ilustra lo anteriormente explicado, entendido como la configuración identidad, tiene una relación con la dimensión de colectivos (color azul), percepción ideológica,

compromiso social y contexto de precarización laboral (color naranja) y por último con las condiciones de desigualdad de oportunidades laborales respecto al género (color morado).

**Figura 16**

*Mapa semántico de la configuración de la identidad de las y los artistas pictóricos poblanos*



*Fuente: Elaboración propia, en software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de las respuestas de las entrevistas semiestructuradas*

La configuración de la identidad se construye a partir de otras dimensiones como la del género, los colectivos, su posicionamiento político y social, sus experiencias y sentimientos sobre la ocupación, formación, vocación y en gran medida por las atribuciones que los propios artistas dan a sus acciones. Esta configuración se mueve en distintos niveles de realidad, como las cuestiones estructurales como las instituciones educativas de formación, la influencia familiar, el apoyo de los mismos o no, así como también las cuestiones subjetivas que se mueven en las interpretaciones de las y los artistas sobre su estilo de vida, qué significa la profesión artística en sus vidas; así como sus interacciones con colegas; lo anterior en contextos cambiantes en un antes, durante y después de la pandemia.

El código de identidad, con el halo de genio creador explicado en los apartados anteriores, se asocia con una visión romantizada; esta visión es fomentada por la lucha de egos e individualidades de algunos artistas; como sí parte de la identidad de ser artista estuviera de la mano con un ego que no permite que los puentes de comunicación con los otros colegas sea tan fácil "... es bien complicado ser artista, se mueven muchos egos, no es tan fácil tener acercamiento a sus grupos cerrados" (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3), de alguna manera esto se va legitimando a través del estatus que alcanza determinado artista.

"... no se trata de que haya una obra más creativa, con mejor técnica, con más valor estético, se trata de quién la hizo. Así es el mundo del arte, cuenta tu trayectoria y tu estatus para ponerle precio." (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

El testimonio del artista anterior, con años de experiencia profesional como artista, evidencia que, más allá del producto final, es quién lo creó y el artista lo legitima un público determinado, expertos y muchas veces el estatus derivado de oportunidades de su clase social. "... no es lo mismo ser un estudiante de universidad pública de artes que un estudiante de escuela privada que viaja por el mundo y se nutre de distintos puntos de vista, pero ahí te viene, no siempre sucede ve el caso de Francisco Toledo en México y sus inicios." (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

En este sentido pareciera que hay un condicionamiento estructural como la clase social y el estatus, sin embargo, hay artistas que han estudiado en escuelas públicas y se han legitimado, lo que se asocia con las redes de apoyo que van construyendo a lo largo de su trayectoria. Las desigualdades en oportunidades se asocian con el estatus, pero también con el género, las mujeres artistas pictóricas no se sienten valoradas de la misma manera que los artistas varones e incluso son más proclives a ser violentadas dentro del mismo sector artístico "... muchas mujeres artistas hemos pasado por violencias de distintos tipos desde chistes machistas, hasta acosos o abusos de otros colegas, tengo amigas que lo han vivido." (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).



Las tareas socialmente asignadas a los roles de género terminan por coaptar las trayectorias artísticas de algunas mujeres; su desarrollo profesional no es equiparable al de los colegas varones. La mayoría de las entrevistadas tomaron la decisión de posponer e incluso tomar la decisión de no ser madres con la finalidad de continuar con su trayectoria profesional; en el caso de serlo cuentan con el apoyo familiar "... yo cuento con el apoyo de mi esposo en muchos sentidos, sobre todo cuando tomé la decisión de ser artista y dedicarme a esto, cuento con el apoyo de mi familia en general" (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6). La importancia de redes de apoyo, del trabajo colectivo es fundamental sobre todo en el caso de las mujeres. "... muchas veces no tienes a la familia contenta con lo que eliges, pero se trata de una decisión personal" (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

La identidad de los artistas tiene relación con otras dimensiones como el género, cuestiones de estatus, vocación y clase social; sin embargo, el aspecto colectivo es el puente entre su identidad como profesionistas del arte y su relación con otros colegas, el Estado, el mercado e incluso la manera en que generan lazos de apoyo.

#### **4.2.4 Acción colectiva**

##### **a) Intermitencia en los colectivos y conflicto**

Como se ha mostrado con anterioridad, la dimensión de colectivos es una constante en el presente análisis; sin embargo, existen distintos posicionamientos al respecto por las y los artistas, entendiendo así que son muy variables e intermitentes, durante el análisis de las narrativas en las entrevistas; son muchos los factores que intervienen en la construcción, mantenimiento y representación de los colectivos; es por eso que la percepción de los colectivos contrasta en la mayor parte de las mismas.

Las colaboraciones entre colegas suelen ser cuando son jóvenes estudiantes e incluso los primeros años fuera de la universidad, sin embargo, conforme el tiempo

pasa comienzan a ser más individuales sus trabajos e incluso lejanos. Cabe destacar que esta coincidencia en opiniones sobre los colectivos se encontró predominantemente en las narrativas masculinas ya que las mujeres artistas entrevistadas tienen una perspectiva diferente del trabajo colectivo. Sin embargo, en el caso de los artistas varones entrevistados, hay una perspectiva de que existen más dificultades de relacionarse entre colegas artistas.

“El trabajo con colegas se da muy fuerte en tu proceso de formación cuando estás en el proceso de formación, cuando eres egresado en los primeros años se hace un vínculo muy fuerte, se hacen proyectos colectivos, se hacen búsquedas de trabajos colectivos y se realizan de una manera muy fácil y muy ágil y con mucho respeto, pero a medida que pasa el tiempo, vamos cayendo en individualidades, cada uno de nosotros vamos viendo si visitamos las exposiciones de los otros, digo yo, por ejemplo, si visito las exposiciones, si lo vemos, pero ya es como un aspecto más alejado” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Existe un sentimiento de ser más ermitaño, de que incluso sea difícil ver el éxito de los otros compañeros “...nos volvemos ermitaños, cerrados...hasta ser gente que no va a las exposiciones de otros, hasta ese nivel, a veces por el ego, a veces por la vanidad, a veces porque duele así, a la gente le duele” (Othón Téllez, 20-02-2024, entrevista 1). En este sentido, los artistas perciben que es un espacio competitivo, en donde se perciben que existen grupos:

“Los colectivos aquí son una falacia, una falacia, porque no me imagino a Miguel Ángel y da Vinci de así de a cuates. O sea, es un tanto complicado porque en la parte del hedonismo, que es algo propio del artista, o sea, y quien me diga que no es una mentira, es una mentira entonces” (Adán Juárez, 22-02- 2024, entrevista 3).

Según los testimonios de los mismos artistas, muchas veces la universidad de procedencia se asocia con la competencia entre artistas y a su vez con la dificultad de integrarse a un colectivo “... no es lo mismo ser un artista egresado de UDLAP, quede UNARTE, de BAUHAUS o del Instituto del Estado.” (Adán Juárez, 22-02-

2024, entrevista 3). Sin embargo, a pesar de que algunos de los artistas varones vean dificultades en la posibilidad de asociarse a un colectivo; en contraste, las artistas mujeres reflejan más apertura al respecto.

“...a mí me agüita mucho, de pronto, pensar que hay un montón de gente muy, muy, muy talentosa en Puebla que no se quiere asociar. Trabaja sola ahí, en su espacio, incluso en sus ideas, y ponerlas en común les cuesta mucho trabajo. No sé si es un aspecto solamente como de egos, siempre me da mucha pena que en Puebla sucede esto...porque la idea colectiva no se no se entiende, O sea, ¿cómo vamos a entender la idea colectiva cuando vemos que hay cada día más autos en la calle para que yo llegue bien a gusto a mi casa? No importa que me estoy chingado tráfico y la emisión de gases y lo que suceda porque precisamente no hay una construcción de lo colectivo, como transporte. Particularmente a mí me gusta la colectividad y en la medida de lo posible me sumo a proyectos colectivos” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

Las y los artistas son conscientes de los egos, las individualidades, la competitividad por quién es más creativo, único, genuino en su producción artística es parte de la profesión, sin embargo, en las artistas mujeres hay una disposición más clara a asociarse en colectivos “...Yo he hecho colectivos con muchísima gente y este es uno que espero que resulte muy bien, pero estamos 25 colegas trabajando y hay gente que quiero y admiro como Rosa Borrás, compartimos La voz de las luciérnagas, están chicas más jóvenes que trabajan entonces, creo que, si hay gente compleja, pero también uno tiene que ser, pues tolerante, entender y que, también definitivamente aceptar que tú también eres parte de esa gente compleja.” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

Como se mencionó con anterioridad, las mujeres artistas tienen una percepción más positiva del colectivo, menos individualista, como un acto de resiliencia que suele necesitarse en los momentos de creación y emprendimiento; que es emergente, útil cuando de crisis se trata, “entre todas nos echamos la mano, una amiga artista

apenas fue mamá y le cuidamos a la bebé mientras ella hace su chamba aquí en el taller...” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7)

En este mismo sentido, las colectividades que funcionan con los artistas pictóricos son aquellas que tienen como fin una causa social, más que una asociación entre artistas para mejorar sus condiciones laborales o impulsar su trabajo, pues en los testimonios se deja entre ver la relación de responsabilidad social que tienen y su trabajo como artistas.

Y sí, puedo decir que sí los he visto, ha habido un éxito, pero hay otros tipos de colectivos, que se ven en unicidades de artistas son “ellos” y no “nosotros”. Entonces también están los artistas de Élite, que solamente los colectivos artísticos me parecen bien cuando tienen un sentido social. ¿A qué me refiero? Hay colectivos que en su espíritu es ir a los barrios y hacer un cambio por el barrio, por y para, por ejemplo, me encanta el colectivo tomate en el 2012- 2013, cuando toma a los barrios, hace toda esta gestión de los murales y hay un cambio urbano (Adán Juárez, 22-02- 2024, entrevista 3).

## **b) Redes de cooperación y apoyo**

El éxito de los colectivos radica en su cohesión para el bien social como el caso que mencionó el testimonio anterior, sobre el *Colectivo Tomate*, en la actualidad es una asociación civil con base en Puebla que insta a la participación de determinados entornos sociales, a través de la intervención socio-artística de espacios comunitarios. En el 2009, surge la ciudad mural de Xanenetla, en la que se realizaron murales, talleres e intervenciones artísticas por artistas y por la comunidad del barrio, (*Colectivo Tomate – Generamos espacios de conexión para la transformación de las comunidades*, 2024.)

A través de los testimonios de las y los artistas encontramos que hay dificultades para la construcción de colectivos, pero no imposibilidades ya que

cuando son jóvenes recién egresados, muchos artistas están dispuestos a colaborar en colectivo como una manera resiliente de hacer frente a las condiciones laborales ya de por sí precarizadas del contexto: "...cuando eres egresado en los primeros años se hace un vínculo muy fuerte, se hacen proyectos colectivos, se hacen búsquedas de trabajos colectivos y se realizan de una manera muy fácil y muy ágil y con mucho respeto, pero a medida que pasa el tiempo, vamos cayendo en individualidades" (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

Además de la juventud, el género, otro factor importante es comprender la intermitencia de los colectivos, no siempre son lineales, es decir, duraderos y consolidados; en muchas ocasiones tienden a la intermitencia "... De vincularnos en colectivo y también creo que estamos romantizado también los colectivos. Está muy bien que sean intermitentes, a veces no está muy bien que la gente se pueda asociar. Los artistas, los artistas se puedan asociar y después reconsiderar si quieren estar o no y generar otros proyectos o juntarse de nuevo, así ya se sabe que las bandas de música son las peores. Estas relaciones que hay más duras que los matrimonios, incluso porque hay que trabajar con cuestiones de creatividad, de ego."

"...aun así, sigo creyendo que, si pones algo en común que es el arte, puede haber algunas personas que trabajen bien juntas. Lo que sí creo es que tengan caducidad, eso es eso, es lo que creo que el trabajo colectivo funciona, no es utópico...se debe tener en cuenta la caducidad que puede tener ese colectivo, porque es muy evidente que puede marchar con 2 que 3 expos y después a lo mejor no, y no a lo mejor por egos, sino porque también tienen que hacer otras cosas. Finalmente, el artista no solo puede vivir ese proyecto. Debes tener en cuenta con quienes te comprometes y cuánto tiempo le van a poner, o si le van a poner la caducidad desde el principio." (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

Las intermitencias en los colectivos es una constante para las y los artistas, sin embargo, es algo que han aprendido a integrar a su profesión. En este mismo sentido los apoyos, becas y estímulos por parte del Estado para las y los artistas, la

perspectiva está polarizada, siendo las mujeres quienes se muestran más abiertas a la posibilidad de recibir algún apoyo del Estado; mientras que algunos artistas varones muestran una negativa al respecto.

“...soy sumamente crítico, el Estado lo que debería de ser en sentido estricto es invertir el 1% del producto interno bruto al desarrollo de arte y cultura, eso es una cosa con eso. Yo creo que eso es más que suficiente para poder llevar efecto, no estoy nada de acuerdo y siempre me he quejado, nunca estuve de acuerdo con el sistema de becas y el sistema de apoyos, creo que eso generó más proliferó a las mafias porque las mafias siempre han existido dentro del arte y generó un paternalismo al Estado durísimo.” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

“Rayos, si en parte mira, porque tampoco voy a satanizar. ¿Yo creo que tanto el Estado necesita de los artistas como los artistas necesitamos del Estado y te voy a decir por qué? Porque al final son escenarios o plataforma, que ambos entonces les convienen al artista por estatus...” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

“Las instituciones están para eso y tenemos 21 museos en Puebla, ¿qué van a hacer?, Pues meter obra de artistas, ¿Qué van a hacer? Pues hacer exposiciones. Es su trabajo, pero el nuestro es este colaborar con ellos, es usar esos espacios que son pagados por nuestros impuestos y que ya están ahí, con este con ceder y ceder en algunas ocasiones, pero también exigirles a las instituciones que hagan su trabajo.” (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

Sin embargo, también hay una narrativa en algunos artistas respecto al hecho de que el Estado apoya a un grupo muy específico de artistas, a un gremio privilegiado de los mismos, “... el Estado y los artistas es una cuestión histórica, viene mucho este recelo de los estatus y hasta del color de la piel, es que ellos son güeritos, nosotros somos morenos, es que ellos tienen privilegios, yo no los tuve, inclusive en mi discurso, yo también pude haber se puede entender como de Ay, pues tú no

tuviste esto y por eso eres tan aguerrido y demás, está la parte ideológica.” (Adán Juárez, 22-02- 2024, entrevista 3).

Este recelo que los artistas sienten que la asignación de becas y apoyo estatales tienen una inclinación hacia el elitismo, beneficiando a determinados grupos dentro del ámbito artístico y dejando de lado o discriminando a otros. Esta preferencia elitista puede evidenciarse de distintas maneras, como prejuicios de género, étnicos o socioeconómicos, así como a través de criterios de evaluación que favorecen ciertos estilos, prácticas o entidades artísticas en perjuicio de otros, detectando grupos dominantes de élite que exponen en espacios exclusivos como por ejemplo, el Museo Barroco, al Sur de la Ciudad; a diferencia de los grupos del centro histórico como el Barrio del Artista.

### **c) Perspectivas a futuro**

Los y las artistas se ven en un futuro consolidándose como artistas, además de desarrollar los ámbitos a la par, en este sentido el enfoque es positivo a pesar de lo concientes que son de las adversidades que implica la profesión; “...me gusta mucho estar muy cercano en mi taller y muy pegado a mi taller, y no estar en otro lugar ni en las redes ni en nada, sino directamente en mi trabajo del taller, en un proceso muy profundo, íntimo y de meditación a partir de la pintura y de mis quehaceres creativo así me veo en un futuro.” (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

En el caso de otros artistas, su enfoque a futuro se encuentra en fortalecer profesionalmente las otras actividades a las que se dedica, independientemente de que ser artista es algo que consideran no se deja de ser; aunque el enfoque de desarrollo profesional esté en otras actividades. “... me veo desarrollando mis actividades como jefe de departamento en Museos Puebla, dando clases y reforzando mi formación como gestor cultural pero no, no dejaría por nada en ese sentido de lo que alimenta para mi espíritu y en 10 años yo me veo igual, rodeado de amigos, artistas, plásticos, poetas, escritores, actores, sí me sigo viendo pintando, dibujando y haciendo esculturas.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Algunas mujeres artistas, cuando se piensan a futuro además de pensarse en términos de seguir desarrollando su profesión como artistas, ellas consideran aspectos biológicos que involucran la edad. "... sabes estoy muy consciente de que estoy llegando a una edad que yo le llamo para que mi ego no se sienta perjudicado, mi ego femenino es el más construido, estoy llegando a la famosa edad adulta contemporánea, estoy pensando en muchos procesos que estoy viviendo ahora como mujer biológica, en unos años me veo trabajando en mi obra, generando una proyección incluso fuera de Puebla... de momento creo que así no me veo ni consagrada, creo que teniendo las cosas mínimas para poder seguir creando, poder tener lugares de de exposición no sólo expositiva, sino de poder compartir las enunciaciones, las cosas que pasan en la ciudad, poder compartir con otros agentes para mí suena bastante bien y sobre todo, tener tranquilidad." (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

En 10 años yo no creo tener esta esta posibilidad, de un ritmo tan acelerado, entonces seguramente tendré una producción tal vez menos. Y, tal vez menos compleja, también estaré, pues en otra etapa de mi vida como mujer, no, a lo mejor sería abuela. Quién sabe, tendría que estar cuidando niños otra vez, lo cual me dará mucho gusto, no, pero sí estoy segura que estaré produciendo. "(Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

En las mujeres artistas mayores de 40 años, hay una idea de futuro en la que tal vez no se vislumbren consagradas en su profesión; sino más bien activas, tratando de empatar sus procesos biológicos, sus etapas de vida, compartiendo con sus familias sus procesos. En el caso de las artistas mujeres que rondan los 30 años consideran que se ven en la escena artística produciendo, explorando incluso otras áreas. "... me veo explorando la danza, creando y compartiendo la docencia. Entonces creo que seguiría con lo mismo, pero con la exigencia de que si sigo, seguir aprendiendo y teniendo más herramientas para para compartir." (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

En contraste con los artistas varones mayores de 40 años, que se siguen viendo en la escena de lo profesional. "...quisiera explorar, pero no es algo que yo

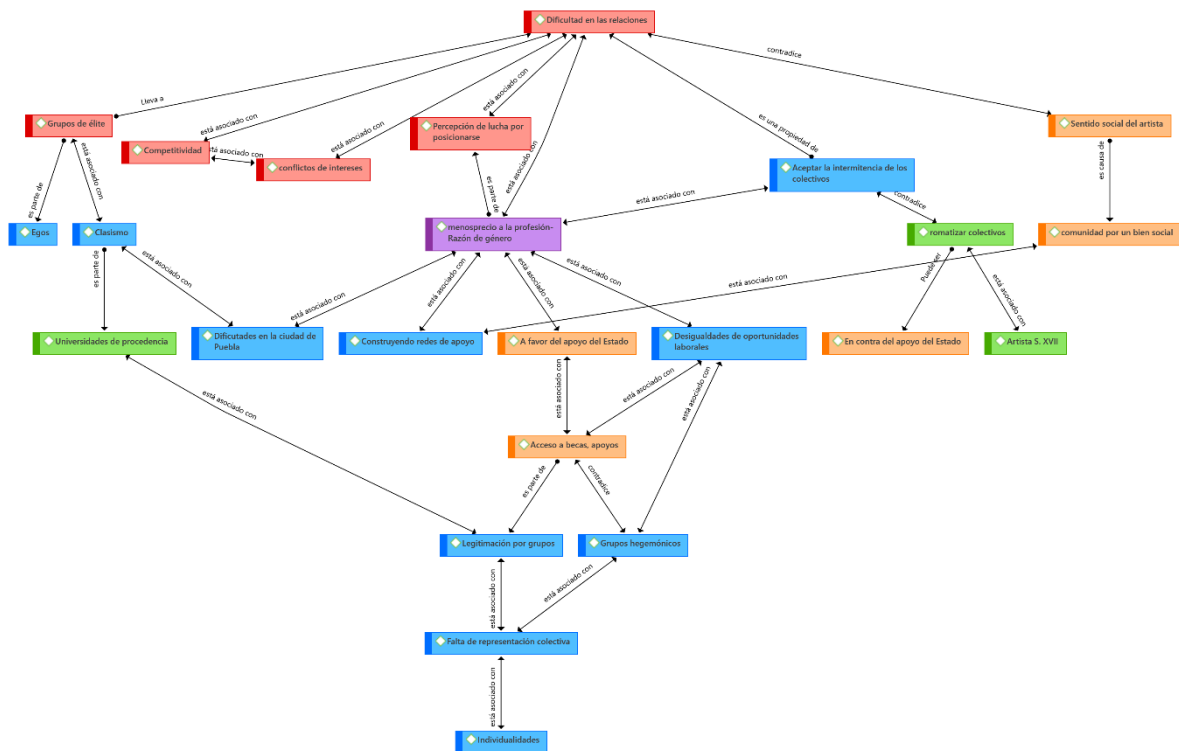


tengo como una aspiración. El trabajar con las instituciones como artista, no pero sí, es algo que me gustaría explorar, quizá trabajar un poco más con las galerías, como esto esto que no he podido hacer de tener más espacio para la creación y poder entonces ya generar un ritmo de trabajo que termine de trabajar con las instituciones. tratando más bien de conservar mi ámbito de independencia.” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

El siguiente mapa semántico explica las configuración que surge sobre el concepto de acción colectiva, redes de cooperación y apoyo en la siguiente red semántica, elaborada a partir de códigos que tienen coocurrencia, se ilustra lo anteriormente explicado, como las dificultades y conflictos para relacionarse entre artistas (color rojo), tiene una relación con la dimensión de colectivos (color azul), a su vez con la percepción ideológica, compromiso social y relación con el apoyo del Estado (color naranja), las condiciones de desigualdad de oportunidades laborales respecto al género (color morado), ) y por último la dimensión identidad (color verde).

### **Figura 17**

## Mapa semántico de la configuración de la acción colectiva y redes de apoyo a de las y los artistas pictóricos poblanos



Fuente: Elaboración propia, en software Atlas ti 9.1.3. 0, a partir de las respuestas de las entrevistas semiestructuradas

La configuración sobre la acción colectiva, se asocia con la forma en que interactúan con otros artistas, en el mapa semántico se presentan “las dificultades para relacionarse” como parte de la dimensión del conflicto; ya que los artistas perciben “luchas por posicionarse” puesto que se interponen los distintos “conflictos de intereses” que de manera individual cada artista tiene; por ejemplo, el posicionamiento político y social en los colectivos, los intereses artísticos de cada artista, lo anterior asociado con el código “grupos de “elite que se refiere a aquellos que exponen en espacios donde predomina las clases altas al Sur de la Ciudad, principalmente en Museos como el Barroco a diferencia de los grupos que trabajan y exponen en el Barrio del artista que se encuentra en el Centro histórico.

A pesar de que los anteriormente mencionados se posicionan físicamente en lugares donde convergen clases sociales distintas, ambos se caracterizan por ser grupos cerrados, "...es que los artistas del Barrio del artista son históricamente reconocidos en Puebla e incluso tienen sus alumnos a quienes dejan su legado, sus familias, y demás. En el caso del Sur de la Ciudad, donde exponen para IBERO, Museo Barroco, Tecnológico de Monterrey e incluso UDLAP que corresponde a Cholula; también encuentras a otros grupos de artistas que son selectos y tienen sus posicionamientos sociales y políticos, por eso te decía que no es tan fácil llegar como artista emergente y querer pertenecer tanto a los del centro como a los que exponen al Norte de la Ciudad." (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

En algunos de los testimonios se describen algunos en donde se localizan algunos de los grupos de artistas que suelen tener aparición en exposiciones o espacios culturales; los cuales se caracterizan por ser herméticos y de difícil acceso para algunos artistas emergentes. "... a esos grupitos de artistas solo entras por cuates, las redes de conocidos, por cómo te vayas colocando. Es bien utópico soñar con que de inmediato sales de la universidad y siempre vas a tener amigos a tus colegas de trabajo, no siempre es así, hay muchos celos" (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3). En la perspectiva masculina de los artistas, se refleja la constante de la competitividad y los celos entre colegas, la dificultad de poder trabajar juntos, aunque no es imposible.

"... mira la verdad es que al ser tan precario a veces el trabajo en los espacios artísticos es que hay mucha competencia y sobre todo egos. Los artistas damos al mundo obras únicas, con un sello personal en eso somos diferentes al trabajo de los artesanos; que por cierto yo veo más unidos." (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Las y los artistas son conscientes de que pisan un terreno precario que se complejiza cuando de condiciones y oportunidades laborales se trata; sin embargo, la manera en que las mujeres artistas significan a los colectivos es diferente a la de los varones; pues las artistas les atribuyen posibilidades de creación e incluso en momentos de crisis; a diferencia de los varones, donde es muy marcada la lucha de

poderes en un espacio en donde las oportunidades son escasas aunado a la unicidad de sus obras en dónde entre más único y especial seas, más creativo eres y por tanto más posibilidades de atraer más públicos. “los momentos de crisis e incluso pasó en la pandemia, aunque estábamos a distancia había disposición de algunas colegas de colaborar en línea para salir de la ansiedad, la depresión, pero también para crear”. (Fusha Fushuresca, 28-02-2024, entrevista 5).

“...cada artista tiene sus herramientas discusivas, sus técnicas predilectas y procesos creativos. Justo, es eso lo que ven los públicos, Picasso era quién era por su capacidad de ser diferente al resto, Dalí, Caravaggio, por mencionar algunos. Entonces damos a los otros una parte de lo que somos y todos somos únicos.” (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2).

La idea de sello personal en la obra, complejiza la posibilidad de en muchos casos sostener en el tiempo una representación colectiva. Es decir, los testimonios apuntan a que han trabajado de manera colectiva, aún con la posibilidad de dificultades en la interacción, sin embargo, no es duradera, es de manera intermitente porque no existe una representación.

“...Sí, sí, hay una romantización y mucha banda no quiere cambiar esa idea, mucha banda no quiere asociarse y mucha gente también, al menos en lo que he visto en algunos varios, muchos proyectos en los que he trabajado con diferentes agentes, hombres, mujeres y en diferentes rubros. Siempre están demandando la idea, no de una colectividad, sino de un líder que les diga qué hacer, entonces ahí las cosas son cuando ya no funcionan, porque si tú no quieres ser líder, sino poner en común, pues quizá ahí hay un hay una problemática, no, pero también hay una problemática cuando hay un líder y te dice qué hacer y tú eso a ti ya no te gusta, o no hay diálogo o no hay posibilidad de ponerlo.” (Chispilla Tronik, 06-03-2024, entrevista 8).

Por lo anterior, la importancia de considerar a los colectivos como espacios contruidos por artistas a partir de relaciones horizontales, sin jefes o líderes, con intermitencias en el tiempo (con fecha de inicio y de término); que respondan a un fin concreto como un proyecto artístico en colaboración o una causa social; con la

característica de que muchas veces se dan con mayor frecuencia en momentos de crisis extremas para después cada quién seguir tomando un rumbo distinto en estas miradas multifacéticas de la ocupación artística.

“... te digo que, en pandemia, sí nos sumamos varios colegas artistas y tu servidor a colaborar en muchas áreas culturales más allá de la venta de obra.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

“... pues curiosamente yo en pandemia vi a muchos grupos de artistas que se apoyaban entre sí para salir adelante; dudo que sigan a veces los colectivos son como cometas; aparecen una vez y tardan en que los vuelvas a ver juntos.” (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4).

Las luchas de poder de los artistas en el ámbito de grupos cerrados, herméticos con características propias en donde solo ellos tienen la hegemonía en determinados espacios culturales y museísticos; permite que la relación con el Estado se contradicoria en la narrativa de las y los entrevistados por un lado se encuentran los artistas que están en contra del Estado con un posicionamiento político muy claro, como se ha visto en los apartados anteriores; por el otro lado se encuentra que hay artistas a favor del involucramiento del Estado en el apoyo a las y los artistas, en este sentido, son las mujeres las que tienen una percepción más favorable que la de los artistas varones.

En este posicionamiento en muchos casos ambivalente se encuentra la percepción de que los apoyos de becas se brindan siempre a los mismos artistas.

“...yo no estoy en contra de que el Estado apoye a los artistas, se trata de un ganar-ganar, pero muchas veces siempre se les brindan apoyo a los mismos, que por cierto esos mismos son los artistas estrella, legitimados ¿Y los emergentes qué? Los artistas egresados son los pilares de la plástica poblana hoy en día y sobre todo los emergentes, lo digo por las acciones, los artistas que están teniendo un impacto social en Puebla, actualmente inclusive los veteranos que podemos encontrar en el barrio del artista son de esa institución. Pregúntense porque te vuelves como un lobo, Hay que

buscar, hay que ver, no, entonces yo diría eso y ya el Estado como o sea en apoyo a los artistas profesionales, yo creo que lo mejor que puede hacer es brindarles espacios.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Esta idea de “volverse un lobo”, como se refleja en el testimonio antes presentado, nos muestra un estar al acecho, en lucha de poderes, de quiénes son los artistas consagrados y cuáles no. En este sentido, algunos coinciden en que no se trata solo de premiar con dinero; sino de ofrecer otras oportunidades de acción para estos artistas.

“...me pueden dar, no sé, 20,000 o 10,000 pesos ¿y luego? ¿Cuál es el trabajo, cuál es el proyecto? También, ojo, no estoy de acuerdo en una ideología patriarcal. ¿A qué me refiero? Que entonces yo artista siempre tenga que decir el Gobierno me tiene que dar porque no... también cuando el Estado controla todo, controla tu obra y por ende tu creatividad ahí es cuando te has vendido como artista y ya no creas arte por placer sino por obligación como en una fábrica; eso les pasa a algunos escritores sacan libros como autos.” (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3)

Cabe destacar, una contradicción en el sentido de esperar que el Estado brinde las posibilidades y los campos de acción; al discurso de libertades de la profesión que se encuentra en las narrativas de los testimonios. Existe esa relación ambivalente de que el Estado debe ofertar, proveer, generar los espacios y no sólo los apoyos económicos, difundir la obra, formar públicos<sup>22</sup>; sin embargo, si el Estado interviene demasiado puede adquirir un control sobre la obra misma del artista; generado el temor de que te vuelvas un “vendido”, pues ya no es genuino, no viene de ti; viene por pedido como producción en serie como el ejemplo de los libros y los autos del testimonio anterior. Interiormente, las y los artistas tienen un temor de que su ocupación pueda parecerse a los trabajos manuales, fabriles e incluso artesanales.

“... los estímulos que brinda el Estado son para distintos perfiles y tipos de artistas, becas PECDA es para artistas que apenas comienzan, FONCA

---

<sup>22</sup> Como lo explicita en la Ley General de derechos culturales.

artistas maduros con determinada trayectoria y Sistema Nacional de Creadores del Arte para creadores eméritos o artistas consagrados. Muchas veces no todos entramos en esas categorías... y si entramos, a veces es complicado, al final si le entras, también le entras a las condiciones del Estado.

“... me gusta saberme un artista independiente al Estado o estar en espera de un contrato temporal, yo hago mi trabajo por cuenta propia, gestiono mi producción artística y me da satisfacción, de eso trata la gestión cultural en gran medida”. (Othón Téllez, 20-02- 2024, entrevista 1).

En contraste, las mujeres artistas se mantienen más abiertas a la posibilidad de apoyo del Estado en cuanto a becas y no sólo eso sino también a generar espacios de difusión artística, las condiciones dignas para participar. “...Pues sí, como el poder exponer en un museo también debería de ser retribuido, no como que haya más apoyo, que haya más este como condiciones dignas para poder participar, no sólo apoyo económico.” (Isabel Tello, 29-02-2024, entrevista 7). Dado que las condiciones laborales y oportunidades no son las mismas para las y los artistas, las mujeres son quienes se muestran más a favor de trabajar en colectivo y perciben con menos recelo al Estado. La idea de independencia en el trabajo artístico es también una manera romantizada de ver la profesión, dado que en apartados anteriores se expusieron los testimonios de las y los artistas sobre su interacción con el cliente, las negociaciones sobre el precio, el control de los tiempos, la organización del tiempo de trabajo y la obra como resultado final.

#### **4. Conclusiones**

A lo largo de la presente investigación se exponen las condiciones que dan lugar al proceso en el que las y los artistas pictóricos poblanos configuran su ocupación como artistas; a partir de ejes medulares como la configuración sociotécnica, la dimensión del trabajo no clásico en cuanto producción simbólica e interacción con sus clientes, la identidad y por último la acción colectiva. Lo anterior considerando los distintos niveles de realidad en contextos precarizados cambiantes como lo ha

sido un antes, durante y después de la pandemia. En esta configuración laboral, se resalta la construcción social de su ocupación entendiendo así que los artistas están imbricados a otros mundos como la familia, los espacios institucionales y alternativos, el ocio, las motivaciones sociales, espirituales y simbólicas atribuidas a la profesión, el estilo de vida, el género, además de las redes de cooperación y apoyo como actos de resiliencia; en muchos casos de supervivencia.

En este mismo orden de ideas, la investigación da cuenta de las configuraciones de la construcción social de la ocupación a partir de los cursos de vida y trabajo, tratándose de secuencias de interacciones además de sus posibilidades de acción transformadoras. Parte del planteamiento conceptual de la construcción social de la ocupación, ha sido fundamental considerar que las instituciones y aspectos más allá de la oferta y demanda de trabajo intervienen directamente en la trayectoria laboral, en este sentido se toma en cuenta las instituciones educativas, culturales y artísticas, la familia, así como la intervención del Estado mediante incentivos como becas a creadores artísticos.

La pregunta de investigación que ha guiado el presente trabajo es ¿Cómo se configura la construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos en el contexto de precarización laboral postpandemia de COVID 19 en la Ciudad de Puebla? Con los siguientes objetivos específicos:

1. Exponer los conceptos ordenadores articulados desde el enfoque del trabajo no clásico, que nos permiten conocer la construcción social de la ocupación del artista pictórico.
2. Distinguir los procesos históricos de cómo se ha desarrollado la precarización laboral de los artistas pictóricos, en la esfera del trabajo no clásico, en el contexto mexicano de la última mitad del S. XX a la fecha.
3. Categorizar las configuraciones que construyen a la ocupación del trabajo de artistas pictóricos, en la ciudad de Puebla postcovid-19

A partir de lo anterior, se tienen hallazgos en los distintos niveles de realidad propuestos en el apartado del marco teórico, puesto que, para poder identificar las configuraciones, se partió de pensar a las relaciones laborales más allá de la rigidez



en la interacción, en cambio, se optó por considerarlas como articulaciones o desarticulaciones de conceptos, en donde diera cabida a cuestiones estructurales y subjetivas con posibilidades de acción por parte de las y los artistas. Por lo anterior, se analizaron los códigos de interpretación que dotan de significado sus acciones.

Referente a la configuración sociotécnica, entendida a partir del proceso de trabajo con determinada organización del trabajo y jornada laboral, en un espacio determinado además de un nivel tecnológico implicado, se encontró que el proceso de trabajo de las artistas pictóricas comienza a nivel cognitivo cuando surge lo que llaman el proceso creativo, según Duchamp, (1996, p.189), el proceso creativo se refiere al momento en que el artista va de la intención a realizar aspectos emocionales, cognitivos, de su subjetividad que se materializan en la obra; es una idea creativa que debe ser puesta en marcha, de ahí se plantean las técnicas, el material, la elaboración, el tiempo y determinan el espacio. Por tanto, el taller que usualmente es un espacio cerrado forma parte del hogar del artista, este suele ser un lugar que cobra una dimensión simbólica sacralizada, el artista lo siente una extensión de sí mismo, es el espacio donde se materializa la creatividad.

En la configuración del trabajo no clásico, se consideró como hallazgo significativo, la interacción del artista y el cliente, dado que en caso de ser una obra bajo pedido el artista se subordina a la solicitud del cliente, por ende, el artista se ajusta a los tiempos, incluso si es una obra o una exposición; adaptan su jornada laboral a las solicitudes; incluso el contenido de la obra puede quedar a disposición del cliente. Según la OIT (2006), en la *conferencia internacional del trabajo 95*, se menciona que la subordinación surge en el momento en que una persona presta sus servicios u otra persona o entidad bajo condiciones de dependencia a cambio de una remuneración.

En este sentido, las y los artistas quedan en desigualdad con el cliente, prevalece cuando el mismo cliente o institución cultural pública o privada pueden llegar a determinar dónde se hará la exposición y la venta. De ahí que los artistas sostienen en sus narrativas que son los trabajos que menos disfrutan, aunque son necesarios y en algunos casos no tan frecuentes. Cabe destacar, que, aunque hay

una posición de subordinación ante el cliente, también existe una capacidad de negociación, "... hay clientes conocedores que les gusta tu trabajo y aceptan tus condiciones porque otro artista no hace lo que tú, son piezas únicas." (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4). Hay acciones que permiten a los artistas cierto grado de libertad en esa negociación sin contrato en la mayoría de los casos.

El cliente que hace la obra bajo pedido suele ser especializado en temas de arte y cultura; conoce las técnicas, materiales y la trayectoria del artista; aunque no es el único tipo de cliente, suele haber clientes interesados en la obra porque les gustó en alguna exposición o plataforma digital. Las plataformas digitales y redes sociales han sido de gran impulso para el trabajo artístico en términos de contactar con nuevos prospectos, manteniendo una interacción que no es cara a cara; de este modo la pandemia dejó áreas de oportunidad en donde no sólo se dedicaron a la venta de obra, sino que encontraron otras actividades laborales en el ámbito de la cultura.

Habría que decir también que las y los artistas pictóricos se hicieron aliados de las plataformas virtuales dado que su trabajo apela a lo visual, derivado de lo anterior el público que suele asistir a las exposiciones se convierten en futuros prospectos de clientes; sin embargo, no debe asumirse pasiva la participación de un espectador a una exposición porque es un futuro cliente, el cual genera un diálogo con la obra, hace una decodificación de los símbolos mediante lo que ve, es decir, queda abierto a la interpretación y es justamente eso lo que suele comprar el cliente, la interpretación que hace de la obra, asignándole un valor de uso distinto al de otros productos en el mercado. En el caso de la obra in situ, los espectadores preguntan, intervienen y conocen la obra del artista; en un mismo momento se realiza la producción, circulación y consumo; en las exposiciones los públicos no se llevan la obra, pero sí habitan en la subjetividad de quienes los producen, circulan o consumen.

Así es como los espectadores pasivos pasan a convertirse en públicos consumidores activos, que según Mantecón (2017), no son producto de una oferta cultural que los convoca, sino que han roto barreras geográficas, educativas y

culturales en pro de un determinado capital cultural, quebrantando las distancias simbólicas de desigualdad en el acceso al consumo de arte y cultura. Según, Fabelo & Figueras, (2022, p. 8), el valor de uso en el arte se relaciona con la habilidad de una obra artística para satisfacer necesidades humanas, abarcando funciones prácticas, estéticas, emocionales o simbólicas. En el ámbito artístico, este valor puede presentarse como la contemplación estética, la expresión emocional, la reflexión intelectual, la transmisión de ideas o la generación de experiencias sensoriales. El cliente del artista busca satisfacer sus necesidades emocionales y estéticas mediante el diálogo e intercambio de significados que hace en primer lugar con la obra y en segundo con el artista para acordar la compra o el encargo.

Desde la dimensión estructural, la multiactividad se convierte en una medida necesaria para hacer frente al contexto precarizado, la mayoría de las y los artistas pictóricos se dedican a otras actividades profesionales e incluso, llamarles únicamente pictóricos es limitarlos dado que sus actividades se enfocan en el mundo de las artes plásticas y visuales; además de la gestión cultural, la docencia, impartir cursos de arte además de desempeñar funciones en cargos de gobierno en secretaría de cultura Puebla. Los testimonios dan cuenta de las dificultades que implica para las y los artistas vivir exclusivamente de la venta de obra; contactar clientes es intermitente, fluctuante y temporal. En este sentido encontramos que la contingencia sanitaria tuvo un fuerte impacto en la labor artística y en sus condiciones laborales en cuanto a venta de obra, sin embargo, a nivel del proceso creativo, fue favorable. El confinamiento trajo consigo la posibilidad de crear más obra, posicionarse con nuevos públicos, aumentar seguidores en sus redes sociales y así explorar nuevos medios de difusión.

Derivado de lo anterior, la multiactividad se convierte en un recurso por el cual, en algunos artistas, no perciben las dificultades laborales e incluso que de alguna manera desdibujan el contexto precarizado, no obstante, son conscientes de la precariedad laboral del sector artístico cuando hacen la elección de la profesión, sin embargo, en la práctica las atribuciones estéticas y emocionales de su trabajo, evitan cuestionar la precariedad laboral en sí misma dado que en la mayoría de los

casos la reducen a la cuestión salarial, buscando otras actividades que complementen un ingreso más grande. Estas actividades son parte de un acto que algunos denominan performático, lo ven como parte de la profesión, dotándole a la profesión una dimensión más.

Según Burawoy, (1979), no se trata de definir las condiciones laborales a partir únicamente del salario o de aspectos físicos del espacio de trabajo; sino de ver las relaciones de poder, seguridad laboral, cómo se estructura u organiza el trabajo, e incluso aspectos que proponen Greenhaus & Beutell (1985), pensar en condiciones laborales es considerar el balance entre el trabajo y la vida personal como un aspecto esencial de la salud mental de las y los artistas. Sin embargo, muchas veces este balance se ve trastocado por no saber delimitar entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre, "...como disfruto tanto ser artista no me doy cuenta si es mi pasión o un trabajo" (Adán Juárez, 22-02-2024, entrevista 3).

La multiactividad, se le ve con buena cara puesto que se le atribuyen aspectos simbólicos, como el caso de la docencia que se asocia con dejar un legado a otros, es parte de una contribución social. Por otro lado, mientras más joven o emergente sea un artista, más posibilidades hay de que acepte condiciones precarias e incluso trabajar a cambio de apoyos simbólicos, con tal de aparecer en la escena artística poblana e ir formando un estatus y trayectoria laboral, pueden intercambiar su trabajo a cambio de una oportunidad para exponer. El estatus es parte de la configuración de identidad y se entiende desde la perspectiva de Bourdieu (1992), en donde el artista tiene un posicionamiento dentro del campo artístico, a partir del capital económico, social, cultural y simbólico que posee como el prestigio.

Sin embargo, según Feregrino (2023, p. 295), aceptar condiciones laborales inadecuadas para construir un renombre, reproduce el enmascaramiento de la figura legal del empleador y las subordinaciones implícitas que facilitan la flexibilidad laboral, dejando de lado sus obligaciones con las y los trabajadores artísticos. Lo anterior, aunado a que, en el imaginario del artista, sobre todo en el caso de los varones entrevistados, no son como los otros trabajos, marcan distancia con el

trabajo industrial e incluso artesanal del que los artistas pictóricos establecieron sus fronteras.

Por otro lado, la configuración de la identidad da cuenta de la imbricación de otras dimensiones del trabajo no clásico, así como de la acción colectiva, la dimensión del género y la juventud surgieron como parte de la inmersión en campo. En tanto que un artista se considere un trabajador o no, es la relación que mantendrá con sus clientes. El concepto de cliente para los artistas que no se identifican como trabajadores suele ser incómodo, significarlo como cliente, le hace sentir que el resultado de su trabajo es una mercancía que carece de valor espiritual, social y estético, "...no me gusta llamarles clientes porque siento como si me estuviera vendiendo, que pierde valor artístico." (Miguel Zurita, 25-02-2024, entrevista 4). Mucho tiene que ver el halo del genio artista del S. XVII, que aún se mantiene presente en algunos artistas, sacralizando su profesión, el proceso creativo y los espacios de trabajo como el taller, los anteriores siendo una extensión del propio artista.

A nivel subjetivo, la interpretación de lo que significa ser un artista pictórico está en relación con una mística de lo sagrado, entendida como una realidad ontológica desde la perspectiva de M. Eliade (1957), proporcionando significado a su actividad como artista, diferenciándolo de lo profano de la vida cotidiana sin la conexión de la cual W. Benjamin (1973), advertía sobre el aura del arte con una existencia irrepetible, en este sentido también el artista se envuelve de este halo de unicidad, no sólo su obra. Por tanto, el cliente considera el valor de la obra con la trayectoria profesional del artista, su estatus y quiénes lo han legitimado como artista.

Asimismo, se plantea que en la profesión artística se respira un halo de espiritualidad entendida en lo que Kandinsky, (1996) refiere como la trascendencia del arte más allá de lo material y visual para conectar espíritu humano del que mira la obra, evocando respuestas emocionales profundas; esto aunado a la mitologización que impone el llevar una vida onírica (Feregrino, 2023), construida a partir del imaginario del propio círculo de artistas y de los otros que los consagran

en torno a sus obras” como por ejemplo los especialistas en arte. A esta mitologización del artista se le añade el imaginario al que Duchamp (1996, p.187), describe al artista como una especie de médium, que canaliza un tipo de energía virtuosa que lo incentiva a crear más allá de las explicaciones racionales del propio artista.

La identidad del artista se construye con una carga muy fuerte de compromiso social, de responsabilidad con el entorno, incluso, en algunos casos de ser disruptivo con el sistema social. En contraste, algunos artistas consideran que existe una ambivalencia en ese punto pues hay quienes tienen un aspiracionismo por un estilo de vida bohemio el cual es más representativo de los varones y los recién egresados de las carreras en artes plásticas que para los artistas que tienen una trayectoria más madura. Así, hay un estilo y estética constantes asociadas a la descripción de Wilson, (2000, p.23), sobre la vida bohemia como un individuo que constantemente desafía las convenciones sociales y culturales, se encuentra en una necesidad constante de libertad del mercado, del Estado y de la vida burguesa.

Este posicionamiento bohemio romantizado hace que el artista valore en su vida, lo original, creativo, fresco e innovador, que lo lleva más allá de su obra para plasmarlo en su estilo de vida, en donde el ocio y el trabajo artístico se desdibujan. Dejando entre ver el anhelo de ser distinguirse al resto, a las otras profesiones; ser artista implica a las emociones dentro del proceso de trabajo desde la pasión, felicidad, gusto, amor por lo que se hace, así como el uso de la nostalgia, melancolía y tristeza como recurso para crear; estas emociones implicadas no sólo se materializan en la obra como producto sino en las atribuciones simbólicas que el artista hace de su profesión; en primer lugar como artista y en segundo como trabajador en donde queda endeble su capacidad para cuestionar su condiciones laborales.

No obstante, otro aspecto que configura su identidad es la influencia de la universidad en la que llevaron a cabo sus estudios, los testimonios muestran que la mayoría de los egresados de universidades privadas son en quienes se suele exaltar la identificación con el estilo de vida bohemio del artista y quienes proceden

de universidades públicas suelen desarrollar un sentido social disruptivo con un posicionamiento político de su obra. Sin embargo, la formación académica es una estructura que tiene influencia en sus estilos de vida, pero no los determina pues las y los artistas a lo largo de su trayectoria construyen redes que los llevan a tener posicionamientos diferentes a lo largo de sus vidas.

En consecuencia, se vive en la contradicción de asociar la profesión a la libertad de poder realizar lo que les gusta con plenitud, pagando al mismo tiempo el precio de hacerlo; con carencias, dificultades de relacionarse en colectivos artísticos, derivado de lo que llaman egos, individualidades. La remuneración que valoran no sólo es la económica, también la del reconocimiento y el prestigio; produciendo las satisfacciones emocionales y espirituales del proceso creativo. Se observó que la vocación no solo está en juego cuestiones morales e ideológicas; las motivaciones por las que se elige ser artista se construyen de aspectos estructurales que muchas veces tienen que ver con la tradición familiar.

En lo que respecta al género, ha sido un hallazgo significativo en la investigación; dado que presentan diferencias en la percepción de las mujeres artistas ante las dificultades en oportunidades laborales se encuentra en desigualdad respecto a sus contrarios. En primer lugar, las mujeres tienen una percepción de que ser artista es un trabajo, dado que hay una implicación menos romantizada de la profesión puesto que la historia de las mujeres en el arte y la deuda histórica hegemónica del arte patriarcal, el cual consideró como genio creador a la figura masculina de artista (Barbosa, 2008). En las mujeres se percibe una conciencia de sus condiciones laborales con "...la necesidad de pagar las cuentas, de "tomar en serio su trabajo" (Mónica Muñoz, 28-02-2024, entrevista 6).

Durante los testimonios de las mujeres, se expone el juego de roles que configuran su identidad como artistas y trabajadoras, aunado a los otros roles socialmente asignados en cuestión de género, que llevan implícita la crianza o los cuidados. Las trayectorias laborales de las mujeres artistas visuales se ven trastocadas por los estereotipos de género cuando de maternidades se trata. Lo anterior, no implica que se deje de lado el hecho de que una mujer artista visual

provenga de una clase media o alta, que sea soltera o que tenga una red de apoyo, sin embargo, la realidad es que, según Barbosa, (2008), siguen existiendo desigualdades de laborales en cuanto a género en el campo del arte y la cultura.

El concepto de cercamiento revela cómo el arte y la creatividad laboral de las mujeres han sido limitados por estructuras patriarcales dominantes con características capitalistas, resultando en la infravaloración de su trabajo creativo. Esto ha llevado a que las trayectorias profesionales de las mujeres artistas sean diferentes a las de sus colegas masculinos, (Federici, 1975). De igual manera, Judith Butler cuando habla de precariedad, la asocia a una situación de fragilidad en un contexto político, la cual impacta a sectores sociales particulares que carecen significativamente de redes de apoyo tanto social como económico, resultando en perjuicio, exclusión y marginación, (Molina Barea, 2018).

Estas dificultades que las mujeres artistas presentan también están vinculadas con las violencias que viven en su trayectoria laboral; muchas veces provocadas por sus colegas. Su profesionalismo queda en duda, pareciera que no se toma en serio en algunos casos ser artista y ser mujer; los estereotipos de los roles tradicionales de género siguen mermando en las trayectorias laborales; sobre todo cuando se les asignan las tareas de cuidado. Derivado de lo anterior, a diferencia de sus colegas varones ellas prefieren otros lugares fuera del hogar como espacios de trabajo pues; se yuxtaponen con la doble jornada de las tareas del hogar con ejercer su profesión libremente. Habría que decir también que las mujeres tienen una perspectiva más positiva sobre los colectivos, trabajar con colegas antes, durante y después de la pandemia fue un acto de resiliencia; incluso mencionan las redes de apoyo familiares.

En este sentido, las desigualdades de ser mujer artista en cuanto al acceso a oportunidades, es parte de la configuración de identidad encontrada en el campo, las mujeres artistas tienen una perspectiva menos romantizada y más bien enfocada a su desarrollo profesional y los estereotipos de género, derivado de lo anterior la construcción de redes de apoyo es fundamental para poder seguir una trayectoria laboral que suele ser intermitente en comparación a la de sus colegas varones.



Por último, la configuración de la acción colectiva, en la que intervienen cuestiones estructurales como el apoyo del Estado con becas que benefician a unos cuantos y la propia precarización laboral, así como grupos hegemónicos de artistas, asociados al Sur y Centro de la Ciudad de Puebla, resultan en contextos de desigualdad que se reproducen mediante las interacciones entre artistas. Pareciera que los espacios se vuelven en el campo simbólico de luchas por el prestigio, en el que los artistas hegemónicos de ese territorio no permiten que sea tan fácil exponer para los que vienen de otros espacios geográficos.

Estas tensiones distinguen a las y los artistas al Sur como los más privilegiados en cuanto a su clase social y capital cultural, su mayoría pertenecientes a universidades privadas y los grupos de artistas del Centro histórico que llevan años legitimados como artistas, específicamente en el Barrio del artista; las y los artistas mencionan que las dificultades de trabajar en colectivo se asocian a las luchas de poder, de egos, las dificultades para poder trabajar juntos son de nivel estructural; las condiciones de clase, universidades de procedencia, sin embargo; no los determinan, ya que hay colectivos de artistas que dejan de romantizar los colectivo e incluso saben que se crean con un objetivo claro y conscientes de que tienen fecha de caducidad.

De ahí, se encontró que en la relación de oferta y demanda, participan diferentes componentes objetivos y subjetivos de las y los artistas; yendo más allá de cuestiones meramente económicas como un salario y relación laboral clásica, típica, por ejemplo; se encuentra que este grupo de artistas están mediados por su subjetividad a partir de sus interacciones con otros actores atribuyéndole trasfondos simbólicos, (De la Garza, 2001b). Sin embargo, son estas atribuciones al propio trabajo artístico, que muchas veces provoca que se invisibilicen sus condiciones laborales, quedando acotadas a recibir únicamente lo que ellos consideran una buena paga; la cual suele recibirse de manera intermitente, no quedando claros los términos y condiciones de manera expedita cuando el cliente es un público interesado en la obra.

En conclusión, los hallazgos presentados para explicar las configuraciones de la construcción social de la ocupación se mueven en los tres niveles de realidad, macro, micro y meso; cada configuración se mueve en estos niveles, dando como resultado una configuración de configuraciones, la cual según De la Garza, (2018, p.237), se entiende como una rearticulación que a partir de los espacios de incertidumbre, contradicciones y la subjetividad de los actores, que encuentran una definición del espacio en las posibilidades de acción. De esta manera las configuraciones antes presentadas para conocer la construcción social de la ocupación de las y los artistas pictóricos de la Ciudad de Puebla nos conduce a comprenderlo como un fenómeno profundamente arraigado en las dinámicas locales sociales, culturales y económicas, lo cual requiere un enfoque interdisciplinario de los Estudios del Trabajo y sensible a las complejidades del contexto postpandemia. Por tanto, el enfoque Configuracionista, dada su perspectiva epistemológica y metodológica nos permitió tener un análisis profundo de la totalidad del fenómeno.

En este sentido, queda la impronta para futuras investigaciones sobre las condiciones laborales de las actividades que se insertan dentro de la multiactividad de este grupo pues no dejan de estar provistas de ambigüedades por parte de quienes los contratan; incluso en el caso de la docencia siguen siendo trabajos temporales y por honorarios "... en donde doy clases me contratan por honorarios, por hora, igual no es algo que genere antigüedad" (Ernesto Cortés, 22-02-2024, entrevista 2). Este grupo de artistas en tanto trabajadores no clásicos hacen frente a un contexto laboral precario a través de la multiactividad, compensando con otros trabajos atípicos en condiciones precarizadas la profesión original.

Finalmente, Según Feregrino, (2023, p.115), en México existe una problemática, en tanto, que no existe una relación entre la realidad laboral de las y los artistas y los ordenamientos jurídicos. Mientras se siga reproduciendo el imaginario de trabajadores independientes, tanto por los artistas como por la sociedad, se sigue invisibilizando la subordinación laboral. El cliente suele asociarse

como una figura que implica una relación jurídica mercantil<sup>23</sup> en donde los artistas suelen contratarse como prestadores de servicios, por ejemplo, en las exposiciones que el cliente solicita con determinada temática de obra, suele ocultarse una interacción laboral implícita, también en la solicitud de obra bajo pedido, más aún, si el artista tiene una visión romantizada de sí mismo, tiende a dejar de lado la calidad de sus condiciones laborales pues dista de considerarse un trabajador.

Las y los trabajadores que suelen autodenominarse independientes, tienden a encontrar dificultades ante las protecciones que el Estado brinda; por ejemplo, la dificultad para realizar aportaciones a un fondo de ahorro para el retiro (AFORE) ya sea por desconocimiento, desconfianza en las AFORES (García Silva et al., 2021), así como el hecho de tener un futuro incierto en donde la subjetividad artística asociada a la libertad se vea trastocada por la intervención de las instituciones; debilitan las posibilidades de mejorar las condiciones laborales en cuanto a calidad de vida.

Según Pineda (2022), Con respecto a la Ley de Seguro Social, se destaca que el aseguramiento para los trabajadores que considera independientes a diferencia de los asalariados es menor al verse beneficiados con los seguros de enfermedad, maternidad, riesgo de trabajo, invalidez y vida. Además, las y los trabajadores independientes muchas veces no prefieren revelar sus ingresos reales pues implicaría una obligación fiscal, hay mucha variabilidad e inestabilidad en los ingresos de estos trabajadores; mientras que un trabajador asalariado con la figura patronal aporta el 2% de su salario base para cotizar, el trabajador independiente aportaría e 50% de sus ingresos. Es decir, los obstáculos que enfrentan las y los artistas al enmarcarse como *freelancers* o trabajadores independientes aleja las posibilidades de dedicarse única y exclusivamente de su profesión mejorando su calidad de vida en términos laborales.

Lo anterior aunado a la dificultad el Estado por mantener políticas culturales vigentes en el tiempo, ya que quedan a merced de la administración vigente, las

---

<sup>23</sup> La relación jurídica mercantil, entendida como una persona física o jurídica que asume la obligación de prestar servicios a un precio pactado; una parte se compromete a prestar un servicio

cuales muchas veces forman parte de propuestas de proyectos que sirven de instrumentos para la cohesión social, legitimación del proyecto político en cuestión; en este mismo orden de ideas muchas políticas públicas no pasan a la fase de evaluación una vez aplicadas y en algunos casos falta suficiencia en los análisis sociales del contexto para su aplicación, (Ortiz et al., 2016); derivado de lo anterior, los programas culturales de apoyo a las y los artistas quedan desfasados de la realidad laboral y de calidad de vida de los mismos dada la falta de seguimiento; sumado a que en algunas líneas discursivas políticas la cultura no es tema prioritario en política pública como la salud.

El Estado, las instituciones culturales, el imaginario social, los grupos de artistas que romantizan el trabajo artístico, entre otros, se convierten en agentes flexibilizadores del trabajo artístico; perpetuando sus condiciones precarias. En términos estructurales las y los artistas quedan delimitados al contexto laboral, cultural y económico los cuales se benefician de esta configuración de la ocupación bohemia (Feregrino, 2023).

Por otro lado, las y los artistas llevan a cabo acciones orientadas construir redes de apoyo y cooperación a lo largo de su trayectoria, lo que contribuye a transformar sus realidades, como se ha visto a lo largo de la investigación los contextos de crisis, como el caso del confinamiento derivado de la pandemia por COVID-19, extremó sus condiciones precarias en términos de venta de obra, sin embargo, estos grupos de artistas hicieron frente a las crisis vista como un acto de resiliencia, pues fue el momento de mayor producción artística, de innovación, creatividad, así como de construir nuevos lazos en proyectos que tienen continuidad como la digitalización de su obra, la exploración de nuevas plataformas de venta, la colaboración con otros artistas que permitió diversificación de sus ingresos; estas estrategias siguen estando vigentes.

## **ANEXOS: Instrumentos metodológicos**

### **Entrevista Semiestructurada**

#### **Introducción:**

Esta entrevista forma parte de una investigación de maestría sobre las condiciones laborales y la construcción social de la ocupación de los artistas pictóricos poblanos en postpandemia. Toda la información aquí vertida es esencial para coadyuvar con la investigación. Le comento que la entrevista será grabada a partir de este momento y tendrá una duración aproximada de 1 hora y media a dos horas como máximo; sin embargo, es importante comunicarle que la información proporcionada será tratada de manera confidencial y anónima. Gracias por participar en esta entrevista.

Fecha:

Lugar:

Acepto

Nombre y firma

#### **PREGUNTAS**

##### **Trabajo no clásico**

1. Me gustaría conocer tu perspectiva sobre el arte...
2. Platiquemos de tu arte y estilo ¿Cuál es la temática de tus obras? ¿Cuál es tu estilo?
3. ¿Consideras que tu profesión de artista es un trabajo? ¿Por qué?

4. Me has comentado sobre tu profesión ahora hablemos de tu elección por ella ¿Por qué elegiste ser artista? ¿Qué te inspiró?
5. A partir de la pandemia ¿Cómo ha cambiado el enfoque estético de tu trabajo artístico?
6. Platícame un poco sobre ¿Cómo es tu proceso para elaborar una pintura? Desde que surge la inspiración, conseguir los materiales, etc.
7. Descríbeme tu espacio de trabajo, me gustaría que describieras ¿Cómo es el espacio donde realizas tus creaciones artísticas? ¿Es abierto, cerrado? ¿con quién lo comparte, cómo negocia su uso, si hay disputas simbólicas por él, si en ese uso hay dinámicas de otros mundos de vida, si hay algo que le distraiga, si paga por él, si está lejos de donde tiene sus actividades centrales, qué hace para obtener ese espacio, etc?
8. Con las adaptaciones tecnológicas que implicó el confinamiento ¿Cuáles son los cambios en la apreciación estética de tu audiencia? en lo vivencial, qué pasó al incorporarlas, qué pasó al no conocerlas, de qué forma tuvo acceso a ellas, tenía el dinero para pagarlas, de dónde salieron los recursos, etc., si esas tecnologías fueron adaptadas o ya se usaban en otros países para los mismos fines artísticos, etc.
9. ¿Qué otras personas influyen o participan en tu trabajo?

### **Configuración sociotécnica**

8. Describe las actividades que realizas en tu actual trabajo ¿Realizas otras actividades laborales a parte de tu trabajo principal?
9. Me imagino que tus actividades del día a día, sumado a tu profesión tienes que organizarte ¿Cómo organizas tu tiempo de trabajo a lo largo de tu día?
10. ¿Cuéntame un poco cómo viviste la pandemia a nivel personal y profesional?

11. ¿Cuáles fueron los principales desafíos que enfrentaste al desarrollar tu trabajo?
12. ¿Cómo ha cambiado tu proceso creativo en los últimos 4 años?
13. ¿Algo de lo que adaptaste en tu proceso creativo durante la pandemia se quedó en tu trabajo actual?
14. Con todos estos cambios experimentados a partir de la pandemia ¿Consideras que la experiencia emocional y estética en tu proceso creativo también se ha visto trastocado?
15. ¿En qué momento consideras que está tu trabajo, en la obra por sí misma, cuando el público lo consume o en la elaboración de la obra?
16. Tus públicos ¿Crees que se vio afectada la experiencia estética de tus públicos durante la pandemia?
17. Cuéntame ¿Cuáles estrategias has desarrollado para mantener conexión con tus clientes?
18. Platiquemos un poco más sobre tus públicos ¿Cuál es el perfil de las personas que compran tu obra en la ciudad de Puebla?
19. ¿Cómo es la dinámica de solicitud de una de tus obras por parte de tus clientes? tú pones tus tiempos, negocian el precio, etc.
20. ¿Cuáles son los mayores desafíos que enfrentaste en la pandemia con la interacción con tus clientes?
21. Has tenido algunas dificultades u obstáculos en relación a los clientes...

### **Identidad**

22. Me gustaría saber ¿Qué significa para ti ser un artista pictórico?
23. ¿Esto cambió con la pandemia, me refiero al significado que tiene tu profesión en tu vida?

24. La sensación de estabilidad o inestabilidad ¿Cómo se maneja en tu profesión? ¿Cómo te sientes al respecto?
25. ¿Consideras que el Estado u otras instituciones deberían intervenir para mejorar las condiciones laborales de los artistas?
26. ¿Qué libertades te permite tu profesión que no te permitirían otros trabajos?
27. ¿Qué te gusta o disgusta de ser un artista?
28. ¿Consideras que tu entorno más cercano, familia, amigos o el colegio influyeron en tu elección artística profesional?
29. Pláticame un poco sobre tu experiencia en la escuela ¿Consideras que tu formación contribuyó a tu crecimiento profesional?
30. ¿sigues tomando cursos de actualización? ¿Cómo fue durante la pandemia?
31. ¿Tienes o has tenido acceso a becas, apoyos o programas? ¿Han contribuido significativamente a tu desarrollo profesional?

### **Colectivos y redes de apoyo**

32. Hablemos un poco de la familia ¿Consideras que tus familiares te apoyaron en tu elección?
33. Tus colegas ¿Cómo es la relación con ellos? Si se identifica con ellos, si hay competencia, si hay solidaridad, qué le gusta y qué no le gusta, como le gustaría que fuera, si hay lo que nosotras conocemos como acción colectiva
34. ¿Has pertenecido a algún colectivo, gremio, sindicato o asociación de artistas, ¿cómo han sido estas relaciones, son solidarias?
35. Actualmente perteneces a algún colectivo, gremio u asociación, sindicato.
36. Pláticame ¿Cómo ha sido posicionarse en tu comunidad artística? ¿Durante la pandemia esto cambió?
37. ¿Cómo te ves al futuro, qué planes hay dentro de tu profesión como artista pictórico?



## Cuestionario datos sociolaborales

**Objetivo:** Obtener información general sobre el sujeto que será entrevistado, se busca categorizarla en diferentes tipos de artistas pictóricos, respecto a género, edad, nivel educativo, etc.

### Cuestionario

Fecha:			No. Sesión:		
Edad:			Género:		
Pertenece a alguna comunidad indígena	Sí	No	Pertenece a la comunidad LGBTQ+	Sí	No
Nivel máximo de estudios:			¿En qué universidad estudiaste?		
¿Carrera que estudiaste?			Localidad:		
<p>1. ¿Quiénes integran la familia nuclear (ejemplo: mamá, papá, hermana, hermano, etc.)?</p> <p>2. ¿Cuál es el nivel educativo de cada uno de los integrantes de tu familia nuclear?</p> <p>3. ¿Cuál es la ocupación de los integrantes de tu familia?</p> <p>4. ¿Con quienes vives actualmente?</p> <p>5. ¿Cuál es el nivel máximo de estudios de los integrantes de tu familia actual o de las personas con las que vives?</p> <p>6. ¿Tienes a alguien a tu cuidado? Si es así ¿Quiénes son (padres, hijos, tíos, abuelos, etc.)?</p> <p>7. ¿Cuánto tiempo dedicas a sus cuidados?</p> <p>8. ¿Tienes dependientes económicos?</p> <p>a. Sí</p> <p>b. No</p>					

9. ¿Dependes económicamente de alguien?

- a. Sí
- b. No

Si tu respuesta es afirmativa ¿De quién dependes económicamente?

10. ¿Cuáles han sido sus últimos trabajos (por lo menos los últimos tres trabajos)?

11. ¿Cuál fue tu sueldo aproximado en tus últimos trabajos (los mismos que mencionaste en la pregunta anterior)?

12. ¿A qué te dedicas actualmente?

13. ¿En tu trabajo actual cuentas con salario fijo?

14. ¿Tiene prestaciones en su actual trabajo?

- a. Sí
- b. No

Si tu respuesta es afirmativa ¿Cuáles?

15. ¿Cuántas horas dedica a su trabajo actual?

16. ¿Realiza otras actividades para complementar su actual empleo?

- c. Sí
- d. No

17. ¿Cuánto tiempo en promedio a la semana le dedicas a la creación de una obra pictórica?

18. ¿De dónde obtienes el financiamiento o los recursos para realizar tus obras?

19. Menciona en ¿Cuáles espacios has expuesto tu trabajo artístico?

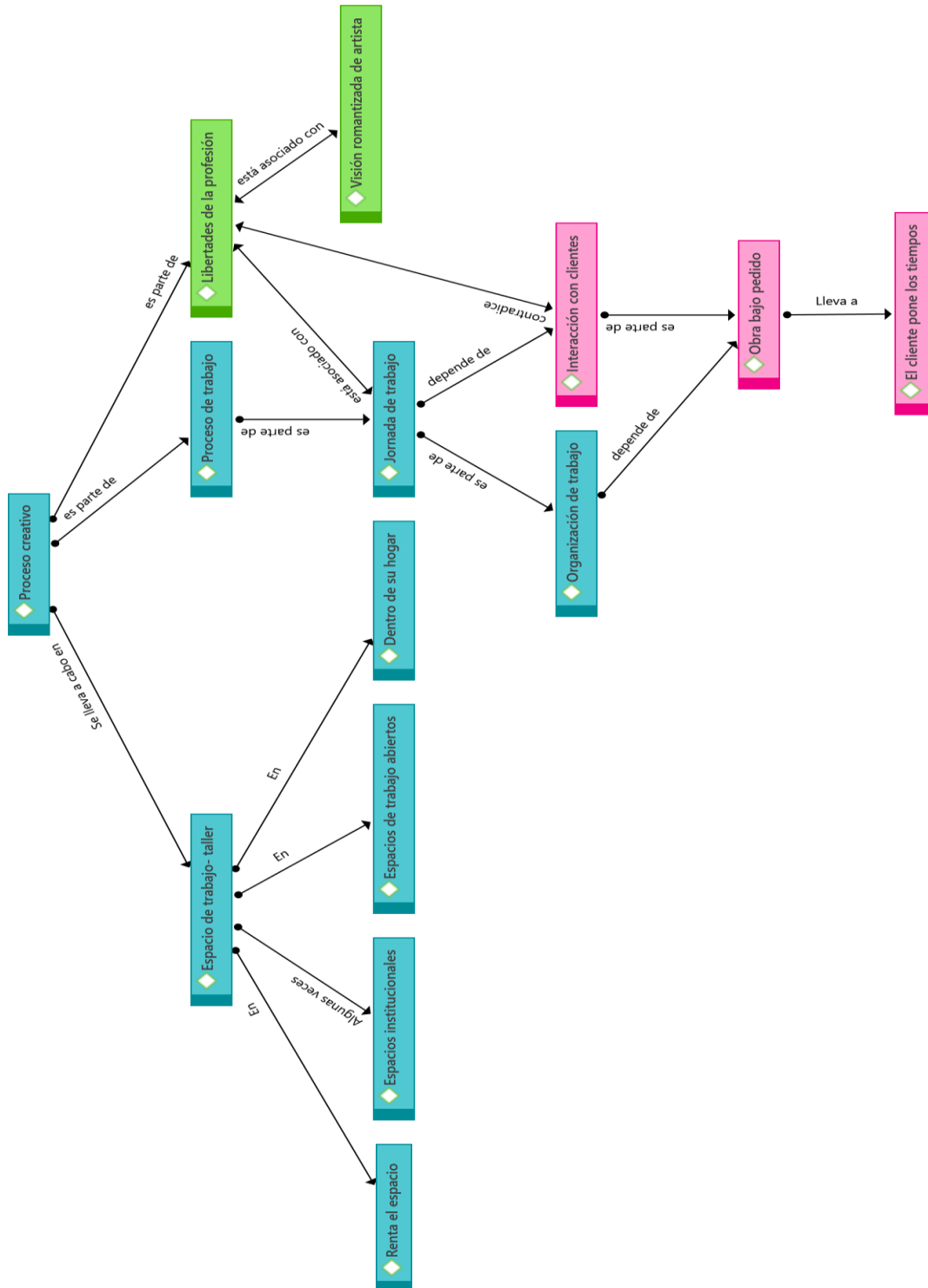
20. ¿Qué tipo de espacios son en los que ha realizado sus exposiciones?

- a. Independientes
- b) Institucionales
- c) otros:

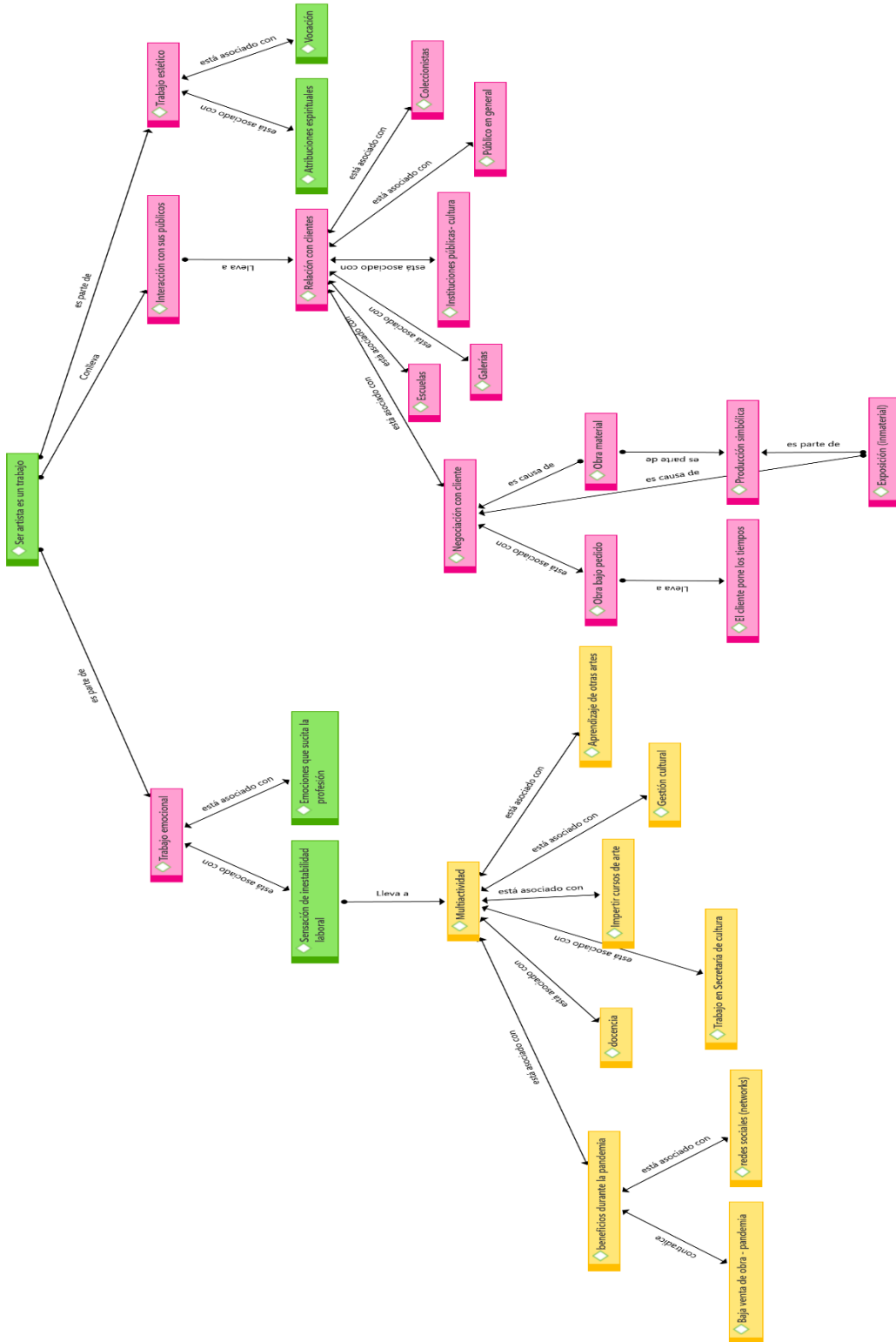
21. ¿Qué otras actividades realizan en su tiempo libre?

## ANEXOS: Mapas semánticos

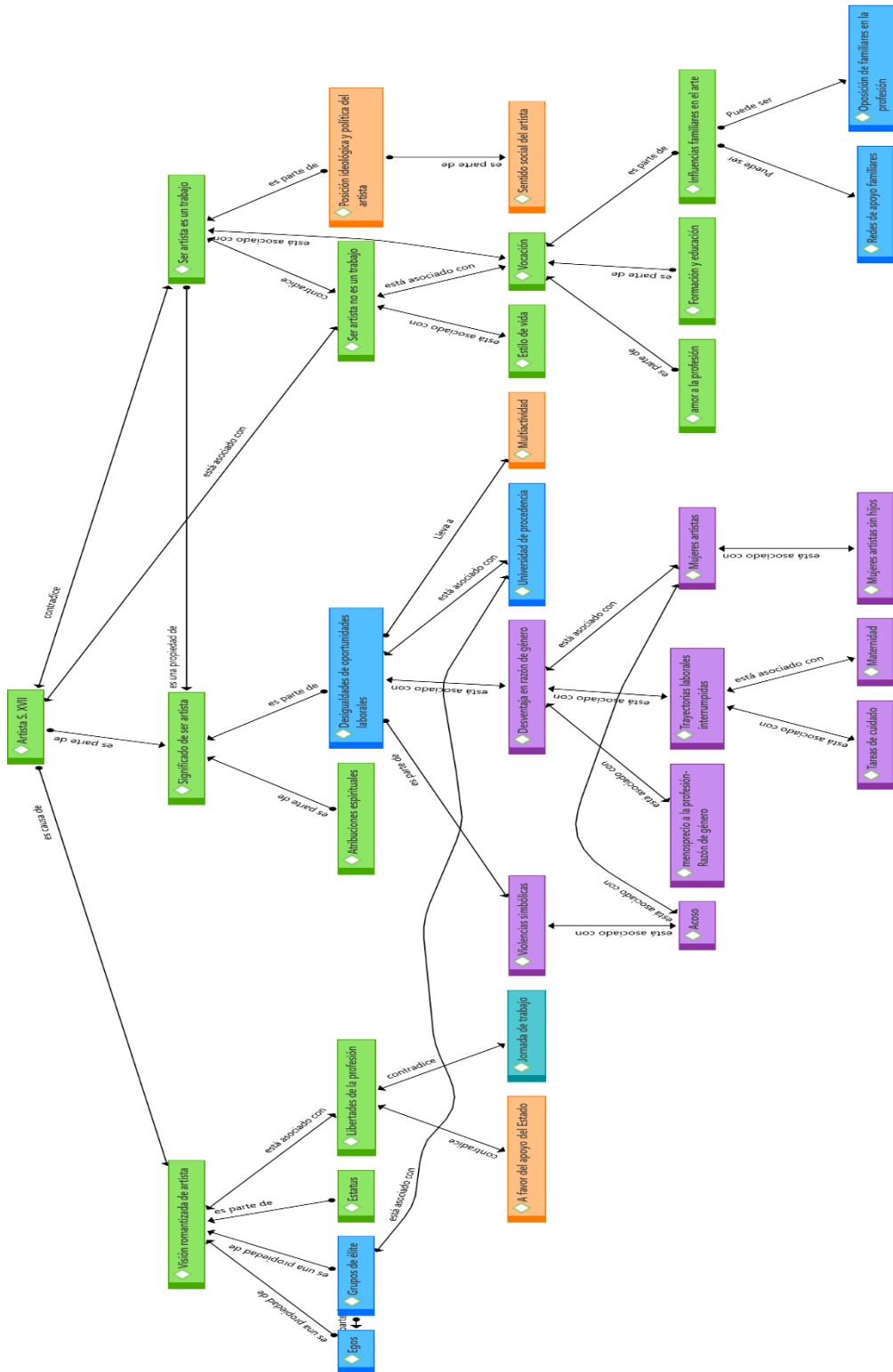
### Red semántica configuración socio técnica, espacio y proceso de trabajo



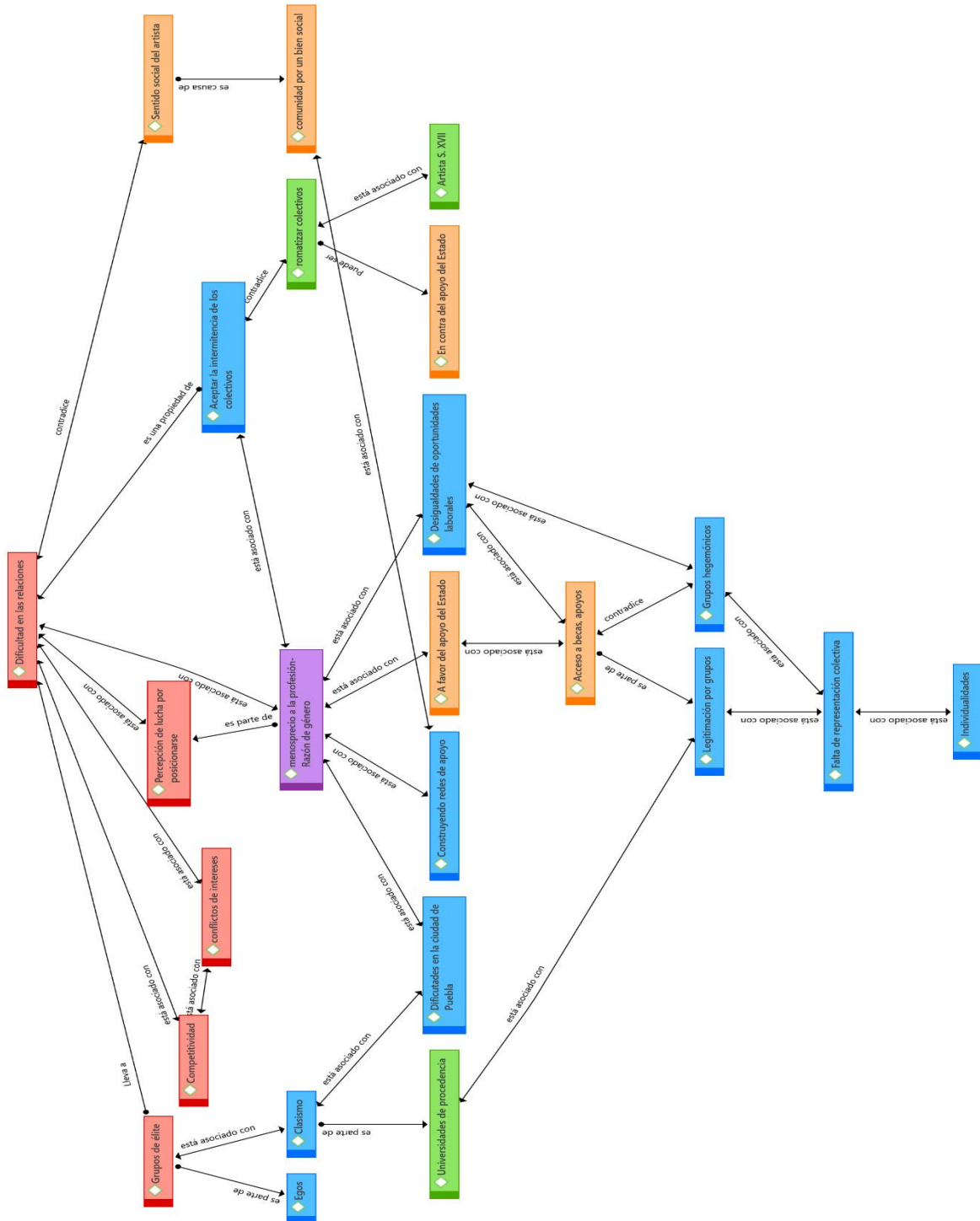
## Red semántica de Trabajo no clásico y relación laboral ampliada



# Red semántica de identidad



## Red semántica de acción colectiva y redes de cooperación



## Bibliografía

- Abramo, L., & Montero, C. (2000). Origen y evolución de la sociología del trabajo en América Latina,. En *Tratado latinoamericano de sociología del trabajo* (pp. 65-88). El colegio de México.
- Araque, Y. V. (2021). La universidad venezolana como sistema sociotécnico en el contexto de la Universidad Nacional Experimental del Tachira/The Venezuelan university as a sociotechnical system in the context of the Experimental National University of the Tachira. *Revista Visión Gerencial*, 20(1), 112-127.
- Babbie, E. (2000). *Fundamentos de la investigación social*. Thomson Editores.
- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochentas en México, una perspectiva de género* (Universidad Autónoma de Morelos). Casa Juan Pablos.
- Belmont, E., & Rosas, T. (2020). Hacia una recharacterización del concepto de trabajo desde una antropología latinoamericana por demanda. En *Tratado Latinoamericano de Antropología del Trabajo*. CLACSO.
- Benjamin, W. (1973). *“La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica”*. Taurus.
- Bensusán, G., & Florez, N. (2020). *Cambio tecnológico, mercado de trabajo y ocupaciones emergentes en México*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.  
<https://www.cepal.org/es/publicaciones/46181-cambio-tecnologico-mercado-trabajo-ocupaciones-emergentes-mexico>
- Boffi, S. (2015, abril 9). *Precariedad laboral en las regiones argentinas: Una cuestión pendiente – DEPS*. <https://estudiosdeps.org/precariedad-laboral-en-las-regiones-argentinas-una-cuestion-pendiente/>
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Anagrama).

- Braverman, H. (1974). *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*. (Monthly review press).
- Burawoy, M. (1979). *Manufacturing Consent: Changes in the Labor Process Under Monopoly Capitalism*. University of Chicago Press.
- Caamaño Rojo, E. (2005). LAS TRANSFORMACIONES DEL TRABAJO, LA CRISIS DE LA RELACIÓN LABORAL NORMAL Y EL DESARROLLO DEL EMPLEO ATÍPICO. *Revista de derecho (Valdivia)*, 18(1), 25-53. <https://doi.org/10.4067/S0718-09502005000100002>
- Cátedra Inés Amor (Director). (2020, junio 30). *¿Qué nos dicen las encuestas sobre el impacto del COVID-19 en el sector cultural?* <https://www.youtube.com/watch?v=5UhxsZyAxII>
- Chihu Amparán, A., & López Gallegos, A. (2006). *La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci*. 3(1), 125-159.
- Cohen, N., & Gómez, G. (2019). *Metodología de a investigación ¿Qué? Y ¿Para qué? La producción de los datos y los diseños*. CLACSO.
- Colectivo Tomate – *Generamos espacios de conexión para la transformación de las comunidades*. (s. f.). Recuperado 29 de abril de 2024, de <https://colectivotomate.org/>
- Coriat, B. (2005). *El taller y el cronómetro*. Siglo XXI.
- Cortés, E. B. (2006). *Teorías sociales y estudios del trabajo: Nuevos enfoques*. Anthropos Editorial.
- Cuéllar, R., & Noriega Elío, M. (1996). Modernización, condiciones de trabajo y salud. *Salud de los Trabajadores*, 4(1), 5-15.
- Cultura, S. de. (2019). *Las grandes mujeres del muralismo en México*. gob.mx. <http://www.gob.mx/cultura/articulos/las-grandes-mujeres-del-muralismo-en-mexico?idiom=es>



- Daza, G. S., Amado, J. R., & Álvarez, J. R. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 7(21), Article 21.
- De la Garza, E. de la-Autor/a. (2010a). *Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- De la Garza, E. (2008a). Hacia un concepto ampliado de trabajo, de control, de regulación y de construcción social de la ocupación: Los otros trabajos. En *Teorías sociales y estudios del trabajo*. Antropos.
- De la Garza, E. (2008b). Hacia un concepto ampliado de trabajo, de control, de regulación y de construcción social de la ocupación: Los otros trabajos. En *Teorías sociales y estudios del trabajo*. Antropos.
- De la Garza, E. (2010b). *Hacia un concepto ampliado de trabajo: Del concepto clásico al no clásico de trabajo*. Anthropos.
- De la Garza, E. (2016). *Estudios laborales en América Latina* (Orígenes desarrollo y perspectiva). Antropos/UAM-I.
- De la Garza, E. (2017). *¿Qué es el trabajo no clásico?* 22(36).
- De la Garza, E. (2018). *Metodología configuracionista de la investigación*. Gedisa Editorial.
- De la Garza, E., & Leyva, G. (2012). *Tratado de metodología de las Cs sociales: Perspectivas actuales*. Fondo de cultura económica.
- Diana Menéndez, N. (2010). *La múltiple dimensión de la precariedad laboral: El caso de la administración pública en argentina. II-III*(128-129), 119-136.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Doerner, M. (2001). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverte.

DOF - Diario Oficial de la Federación. (s. f.). Recuperado 28 de abril de 2024, de

[https://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=5715043&fecha=24/01/2024#gsc.tab=0](https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5715043&fecha=24/01/2024#gsc.tab=0)

Duchamp, M. (1996). *El proceso creativo*. 7.

Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de cultura económica.

Ejea, T. (2011). *Poder, creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. UAM-AZCAPOTZALCO.

El arte como respuesta al consumo simbólico. (2012a). *Othón Téllez*.

<http://othontellez.com/consumo-simbolico/>

El arte como respuesta al consumo simbólico. (2012b). *Othón Téllez*.

<http://othontellez.com/consumo-simbolico/>

Enrique De la Garza. (2009). *El trabajo no clásico: La identidad y la acción colectiva de los trabajadores*. 66, 9-13.

Enrique de la Garza & Marcela Hernández. (2021). *Configuraciones Productivas y Circulatorias en los Servicios y Trabajo no Clásico: Fundamentos teóricos y estudios de caso*. UAM-I.

Fabelo Corzo José Ramón & Figueras Corte José Manuel. (2022). Relación entre valor económico y valor estético en la obra de arte contemporánea. Una aproximación<sup>1</sup>. *Investigaciones actuales en estética y arte: Entre la representación y su desbordamiento*, 18, 263-272.

Federici, S. (1975). *El patriarcado del salario*. Traficantes de sueños.

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. (Traficantes de sueños).

Feregrino, A. F. (2023). *Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico*.

Ediciones del Lirio.

<https://libroscecsh.izt.uam.mx/index.php/libros/catalog/view/550/35/91>

- Feregrino Azucena. (2018). *Trabajo no clásico en los trabajadores performáticos botargas y “estatuas” humanas de la calle de Madero de la Ciudad de México.*
- Feregrino Basurto, M. A. (2018). *Construcción social de la ocupación en el trabajo del arte urbano.* 19, 182-200.
- Fernández, F. A. (2011). *Flexibilidad laboral: Elementos teóricos-conceptuales para su análisis.* 26, 39-55.
- Gamero Requena, J. (2011). *De la Noción de Empleo Precario al Concepto de Trabajo Decente.* 37, 117-135.
- García Silva, C., Morales Álvarez, K. C., & Arcudia Hernández, C. E. (2021). Los trabajadores independientes resistencias y ventajas del sistema del ahorro para el retiro. *Tlatemoani: revista académica de investigación*, 12(36), 1-35.
- Garza Toledo, E. de la (Ed.). (2011). *Trabajo no clásico, organización y acción colectiva* (Primera edición). Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa : Plaza y Valdés.
- Gasca Zamora, J. (2021). Diferencias sectoriales y regionales de la recesión económica motivadas por la pandemia de la COVID-19 en México y medidas de política pública para enfrentarla. *Investigaciones geográficas*, 105. <https://doi.org/10.14350/rig.60391>
- Graizbord, B., & Santiago, L.-E. (2021). La industria cultural en las ciudades de México: Los ‘servicios simbólicos intensivos en conocimiento’ (sic-simbólicos). *EURE (Santiago)*, 47(141), 27-47. <https://doi.org/10.7764/eure.47.141.02>
- Greenhaus, J. H., & Beutell, N. J. (1985). Sources of Conflict between Work and Family Roles. *The Academy of Management Review*, 10(1), 76-88. <https://doi.org/10.2307/258214>
- Guadarrama Olivera, R., Hualde Alfaro, A., & López Estrada, S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: Una propuesta teórico-metodológica. *Revista mexicana de sociología*, 74(2), 213-243.

- Guadarrama, R. (2014). *Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México*. 76, 7-36.
- Guadarrama Rocío. (2019). *Vivir del arte* (1.ª ed.). Universidad Autónoma Metropolitana.  
<https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-vivir-del-arte.html>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *La dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Hualde, A. (2020). *La pandemia y el mercado de trabajo en México: Efectos graves, perspectivas inciertas*.
- Husserl, E. (1992). *Invitación a la fenomenología*. Paidós Ibérica.
- INEGI. (2023). *Encuesta nacional de ocupación y empleo: Segundo trimestre 2023*.
- Jaramillo, A. (2022). *COVID-19 e incertidumbre laboral: Las experiencias de artistas visuales y escénicos de la Ciudad de México*. 9(17).
- Jiménez, M. (2019). *El muralismo mexicano y la imagen del Estado posrevolucionario. Una perspectiva desde San Ildefonso*. El colegio de México (COLMEX).
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte: Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (20.ª ed.). Ediciones Paidós.
- Lara, M. P. (1982). La dialéctica en el método de Marx y la relación con la Sociedad capitalista.  
*Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 4(07), Article 07.
- Lear, J. (2019). *Imaginar el proletariado: Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940* (Grano de Sal). <https://es.scribd.com/book/402438759/Imaginar-el-proletariado-Artistas-y-trabajadores-en-el-Mexico-revolucionario-1908-1940>
- Lomelí Vanegas, L. (2012). Interpretaciones sobre el desarrollo económico de México en el siglo XX. *Economía UNAM*, 9(27), 91-108.

- Luporini, C. (1965). *Dialéctica marxista e historicismo* (Socialismo y libertad).  
<https://elsudamericano.wordpress.com/2023/05/25/dialectica-marxista-e-historicismo-por-cesare-luporini/>
- Mantecón, A. R. (2017). Públicos: Historia y contemporaneidad. *Publicaciones Digitales ENCRyM*.  
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/11164>
- Martín Artiles, A. (2002). *Teoria clàssica de les relacions laborals. Teoría de las relaciones laborales*. UOC.
- Martínez, L. (2007). *La observación y el diario de campo en la definición de un tema de investigación*. 4, 73-80.
- Martínez-Licerio, K. A., Marroquín-Arreola, J., Ríos-Bolívar, H., Martínez-Licerio, K. A., Marroquín-Arreola, J., & Ríos-Bolívar, H. (2019). Precarización laboral y pobreza en México. *Análisis económico*, 34(86), 113-131.
- Marx, K. (1979). *El capital: Libro I - capítulo VI inédito* (7a. ed.). Siglo veintiuno.
- Mejía Reyes, C. (2018). La importancia del trabajo en Marx y las transformaciones en la época de precariedad laboral. *Universidad Autónoma de Zacatecas*.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El colegio de México.
- Mircea, E. (1957). *Lo sagrado y lo profano*. Labor.
- Molina Barea, M. del C. (2018). *Judith Butler y las facetas de la "vulnerabilidad": El poder de "agencia" en el activismo artístico de Mujeres Creando* (58). *Isegoría*(58), Article 58.  
<https://doi.org/10.3989/Isegoria.2018.058.12>
- Mora Salas, M., & Oliveira, O. (2010). Las desigualdades laborales: Evolución, patrones y tendencias. En *Los grandes problemas de México: Desigualdad social* (pp. 102-134). El colegio de México.

- Neffa, J. C. (2007). *La teoría neoclásica ortodoxa y su interpretación del mercado laboral*. (Fondo de Cultura de Argentina).
- Neffa, J. C. (2020). Crisis, pandemia y riesgos psicosociales en el trabajo. En *Pandemia y riesgos psicosociales en el trabajo: Una mirada interdisciplinaria y la experiencia sindical*. Homo Sapiens. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/127239>
- NU. CEPAL-OIT. (2020). *Coyuntura Laboral en América Latina y el Caribe. La dinámica laboral en una crisis de características inéditas: Desafíos de política*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/46308-coyuntura-laboral-america-latina-caribe-la-dinamica-laboral-crisis>
- NU. CEPAL-OIT. (2023). *Coyuntura Laboral en América Latina y el Caribe: Hacia la creación de mejor empleo en la pospandemia*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/48987-coyuntura-laboral-america-latina-caribe-la-creacion-mejor-empleo-la-pospandemia>
- Ortiz, Á., Gutiérrez, M., & Hernández, L. A. (2016). *Identidad, cohesión y patrimonio: Evolución de las políticas culturales en México*. 6(1), 1-39. <http://dx.doi.org/10.15517/h.v6i1.24959>
- Pérez, M. J., & Vázquez, J. M. (2022). *Las mujeres en el arte y la cultura en México Análisis y propuestas para el fortalecimiento de sus derechos* (Investigación; Número Investigación). CELIG. <https://genero.congresocdmx.gob.mx/wp-content/uploads/2022/03/CElig.-Estudio-mujeres-en-el-arte-y-la-cultura-en-Mexico-Febrero-14-2022-FINAL22020222-1-1.pdf>
- Pineda, H. (2022). Análisis crítico al sistema de previsión social para trabajadores independientes en México. *Revista Gestión y estrategia*, 62, Article 62. <https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/gye/2022n62/Pineda>
- Pries, L. (1997). *Teoría sociológica del mercado de trabajo*. 42, 71-98.

*Recomendación relativa a la Condición del Artista | UNESCO.* (s. f.). Recuperado 12 de abril de 2023, de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

Retamozo, M., Morris, B., Retamozo, M., & Morris, B. (2022). El configuracionismo latinoamericano como programa de investigación en la obra de Enrique de la Garza. *Cinta de moebio*, 74, 95-108. <https://doi.org/10.4067/s0717-554x2022000200095>

Secretaría de Economía. (s. f.). *Ocupaciones no Especificadas: Salarios, diversidad, industrias e informalidad laboral*. Data México.

<https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/occupation/ocupaciones-no-especificadas>

Sennett, R. (1998). *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. Norton.

Sennett, R. (2006). *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales en el nuevo capitalismo*. Anagrama.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.

Sociología del trabajo y la Empresa (Director). (2016, junio 3). *La descripción Articulada CFPM (Sesión 4)*. <https://www.youtube.com/watch?v=fEJv3fMR0wk>

Soriano, R. (2023, mayo 9). *México decreta el final de la emergencia sanitaria de la covid-19*.

Taylor, F. W. (1911). *Principios de la Administración Científica* (1973.<sup>a</sup> ed.). Ateneo.

Thompson, E. P. (2012). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Capitán Swing Libros S.L.

Toledo, E. D. la G. (2001a). Subjetividad, cultura y estructura. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(50), Article 50.

Toledo, E. D. la G. (2001b). Subjetividad, cultura y estructura. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(50), Article 50.

- Toledo Ortiz, F. (2015). La teoría de las configuraciones sociales de Norbert Elias y su aplicación a la sociología del deporte recreativo en las nuevas élites de prestigio. *Andamios*, 12(28), 215-239.
- Torrelles, E. A. F. (2016). *THE CHAIN VALUE INTO THE MARKET FOR VISUAL ARTS*.
- Valdés, V. (2019). *¿Cómo entender el desarrollo de la pintura en México?* 133.
- Vargas, J. J. P., Bravo, J. A. N., & Rodríguez, J. E. S. (2019). La Hermenéutica y la Fenomenología en la Investigación en Ciencias Humanas y Sociales\*. *Civilizar Ciencias Sociales y Humanas*, 19(37), 21-30.
- Velasco, A. (2012). Hermenéutica y ciencias sociales. En *Tratado de metodología en las ciencias sociales: Perspectivas actuales*. (pp. 210-235). Fondo de cultura económica.
- Vico Belmonte, A. (2020). El mercado del arte en tiempos de crisis. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 20, 321-346.
- Weber, M. (1979). *El político y el científico*. Alianza editorial.
- Wilson, E. (2000). *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. I.B. Tauris.
- Zarauza, D. (2016). Pensar el arte como trabajo. La autogestión y nuevas posibilidades laborales para los artistas. *Cuadernos de antropología social*, 44, Article 44.  
<https://doi.org/10.34096/cas.i44.3582>