



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela Profesional de Antropología

**Legitimación de los pintores en el campo pictórico de
Lima**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Antropología

AUTOR

Erika Helen SAAVEDRA MEJÍA

ASESOR

Pedro Maguín JACINTO PAZOS

Lima, Perú

2018

Dedicado:

A María Barbarita Mejía Vásquez por abrigarme de verdosa dulzura, creatividad y sencillez hasta el día que tuvo su última hoja de vida. Desde entonces, decidió convertirse en mí, en papá y en sus once hijos para guiarnos.

A Artemio Saavedra Pérez por alumbrar mi andar diciéndome: “Me acabo la vida por ti, hija”. Esta tesis está hecha de pedacitos de él, de sus enseñanzas y de la admiración que le tengo por haber sembrado, echado agua y enderezado a once eucaliptos.

A mis diez hermanos por su comprensión y por dejarme echar un vistazo silenciosamente en sus vidas, como una hoja fantasma que quiere aprender de ellos. Y por dejar que la melodía de sus coloridas risas me acompañe en mi andar investigativo.

A Aldo Pecho Gonzáles por navegar conmigo en este bosque investigativo dándome pétalos de aliento, bondad y corrección con olor a libros cubiertos de ideas que componen esta tesis. Gracias por darle verde luz a nuestros andares.

CONTENIDO

Dedicatoria	2
Agradecimientos	5
Resumen	8
Introducción	9

PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UN ANÁLISIS DEL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES.....19

Capítulo I: El arte pictórico.....	20
1.1 Discusión en torno a las diversas definiciones de arte.....	20
1.2 Definición propia sobre arte pictórico.....	32

Capítulo II: El estudio del arte desde las ciencias sociales.....	40
2.1 Estudios desde la antropología.....	40
2.2 Estudios desde la sociología del arte.....	45
2.3 Estudios desde la historia del arte.....	50
2.4 Estudios desde la estética.....	53

Capítulo III: Antecedentes de la investigación.....	58
3.1 Antecedentes en el Perú.....	58
3.2 Antecedentes en Latinoamérica.....	59
3.3 Antecedentes a nivel mundial.....	61

Capítulo IV: Hacia una propuesta de campo de la pintura de Lima.....	63
4.1 Mundo del arte.....	63
4.2 Sistema del arte.....	69
4.3 Círculo del arte.....	72
4.4 Campo del arte.....	74

Capítulo V: Propuesta sobre el campo pictórico de Lima.....	84
5.1 Definición.....	84
5.2 División jerárquica del campo pictórico de Lima.....	91
5.3 Tipos de capital y especificidad del campo pictórico.....	114
5.4 Sobre las categorías “dominación” y “legitimación” de los pintores.....	119
5.5 Discusiones sobre tipos de jerarquías entre artistas.....	127

SEGUNDA PARTE: CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL CAMPO DE LA PINTURA DE LIMA.....132

Capítulo VI: Campo pictórico de Lima en la Colonia.....	133
6.1 Primer periodo (1532-1620).....	133
6.2 Segundo periodo (1620-1680).....	136
6.3 Tercer periodo (1680-1750).....	141
6.4 Cuarto periodo (1750-1800).....	144

Capítulo VII Campo pictórico de Lima en el siglo XIX.....	148
7.1 Primer periodo (1800-1850).....	148
7.2 Segundo periodo (1850-1900).....	151
Capítulo VIII: Campo pictórico de Lima en el siglo XX.....	155
8.1 Primer periodo (1900-1950).....	155
8.2 Segundo periodo (1950-2000).....	160
Capítulo IX: Campo pictórico de Lima en el siglo XXI.....	167
9.1 Panorama del mundo artístico visual de Lima en el siglo XXI.....	167
9.2 Campo pictórico de Lima en siglo XXI.....	173
TERCERA PARTE: LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES EN EL CAMPO PICTÓRICO DE LIMA.....	234
Capítulo X: La producción pictórica en el proceso de legitimación de los pintores.....	235
10.1 Instrucción pictórica.....	236
10.2 Medios de producción pictóricos.....	253
10.3 Creación de una obra pictórica.....	257
10.4 Relaciones sociales de producción pictórica.....	266
Capítulo XI: La circulación pictórica en el proceso de legitimación de los pintores.....	269
11.1 Exposiciones individuales o colectivas de los pintores en centros culturales, galerías y museos de arte.....	270
11.2 Participación de los pintores en bienales, ferias, subastas de arte y concursos de pintura.....	305
11.3 Difusión de las actividades de los pintores en medios de información.....	322
Capítulo XII: El consumo pictórico en el proceso de legitimación de los pintores.....	329
12.1 Consumo pictórico de venta y compra.....	330
12.2 Consumo pictórico por coleccionistas.....	344
12.3 Consumo pictórico especializado.....	349
12.4 Consumo pictórico por disfrute.....	362
Conclusiones.....	366
Dos últimas notas.....	374
Bibliografía.....	377
Ilustraciones fotográficas.....	383

AGRADECIMIENTOS

Todo mi quehacer investigativo ha sido un arduo proceso de aprendizaje individual debido a que implicó un ejercicio propio de razonamiento, análisis e interpretación (y también imaginación), con todas las aptitudes peculiares que me caracterizan. Pero indudablemente todo proceso de aprendizaje también es social, público, compartido y dialógico, pues mi camino de aprendizaje también implicó la colaboración de diferentes personas como mis familiares, y todos aquellos que conocí en mi vida universitaria y en el trabajo de campo que realicé en el ámbito artístico, sin los cuales nunca hubiera tomado forma esta tesis. Con todos los colaboradores hice una especie de asociación constante o pasajera muy gratificante, por lo que vale reconocer su aporte y brindarles mi gratitud.

En la universidad tuve la dicha de cruzarme con profesores y ayudantes de cátedra que me han obsequiado su valioso tiempo en la primera etapa de esta tesis. Es el caso de Federico Helfgoff, a quien le agradezco por su manera estratégica de dictar el Taller de Teoría de Tesis I y II agrupando a los alumnos para poder discutir lecturas generales y nuestros avances de tesis. Gracias por sus sugerencias, exigencias y por las asesorías personales que nos brindó a mí y a mis compañeros. También le doy un cariñoso agradecimiento al profesor Román Robles por dictar el curso Antropología de Arte y el Taller de Redacción de Tesis I y II, así como a sus ayudantes de cátedra Andrés Ramírez y Lisdey Cabrera. Ellos dieron una gotita de aporte en el armado de mi proyecto de tesis, leyeron mis primeros avances y me dieron sugerencias. También darle un tierno halago al profesor Humberto Rodríguez Pastor (“Tito”), por su vitalidad de seguir enseñando y por la libertad que nos dio a los alumnos para abordar nuestro proyecto de tesis; además, por decirme lo entusiasmado que se sentía por mis avances y mi interés por el arte. Gracias a ellos por compartir sus conocimientos, por el respeto y humildad en su modo de enseñar, virtudes no siempre fáciles de encontrar en el mundo académico.

Estoy agradecida con Aldo Pecho Gonzáles, quien como ayudante de cátedra me dictó los cursos Antropología Peruana y Antropología Urbana, en donde además de compartir sus especializados conocimientos sobre los temas, aprendí a elaborar fichas y hacer ensayos gracias a los esquemas que nos compartió en clases, los cuales me sirvieron en mi proceso investigativo. Mi gratitud se vuelve eterna y se acrecienta más por el cálido aliento académico que compartió conmigo desde que lo conocí, por donarme su colección de libros de historia de arte universal cuando empecé mis primeras lecturas, por el incalculable esfuerzo que hacía y hace por conseguir los libros que necesito para

investigar, por su preocupación por mi desarrollo académico y por su incansable trabajo de corrección y edición de mis avances. Además, compartió su tiempo para permitirme contarle sobre mis lecturas, hallazgos de trabajo de campo y por acompañarme en mi recorrido por centros culturales, galerías y museos a lo largo de esta investigación. Y por ser consciente y mostrarme opciones frente a las desventajas que implica el ser mujer de condiciones socioeconómicas limitadas en el campo académico y artístico.

Le agradezco de manera especial a cada uno de mis entrevistados: pintores, escultores y agentes artísticos por la generosidad de obsequiarme un tanto de su tiempo para recoger sus testimonios sobre su trayectoria y quehaceres artísticos. Quiero disculparme de antemano por tomarme esa libertad de analizar sus testimonios desde una teoría social del arte, la cual hace develar aspectos sobre sus prácticas artísticas que posiblemente les genere incomodidad. Asimismo, elogiar el trabajo de los pintores con la admiración que siempre les guardo y el agradecimiento por dejarme hurgar en sus talleres para capturar mental y emocionalmente, y en fotografías, detalles del fascinante proceso de creación de sus obras. Estos aspectos se plasman en mi análisis e ilustran esta tesis. Especialmente quiero agradecerles, por brindarme los correos y números telefónicos de otros agentes artísticos, a los pintores Álvaro Mendoza Vilca y Bruno Portugal Nolasco.

Un agradecimiento especial para mi amigo Leonardo Mazzini, pintor que me animó a complementar esta investigación con más entrevistas, por ayudarme a contactar con más agentes artísticos y por soportar el desplante que algunos de ellos le hicieron cuando rechazaron colaborar con mi investigación. Le agradezco por compartir conmigo historias e información sobre algunos aspectos artísticos. Por obsequiarme su libro *¿Qué mierda están haciendo?: descubrimientos personales de un latinoamericano en la pintura europea* (2010), con dedicatoria incluida. Y por sus gratas palabras de aliento.

Le agradezco al profesor Pedro Jacinto por confiar en mi trabajo investigativo y aceptar inscribirme en el concurso de financiamiento de tesis que convocó el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). El monto que me destinaron por salir seleccionada me permitió solventar mis necesidades básicas y así reducirle un enorme esfuerzo a mi padre.

Quiero brindarle mi gratitud a Patricia Tovar por la iniciativa de abrir, desde México, el diplomado virtual en Antropología del Arte (organizado por LATIR y CIESAS). Sobre todo, agradecida por seleccionarme y otorgarme una beca completa para poder cursarlo. Este fue un gran aliciente académico en donde nos mostraron diferentes herramientas, teóricas y metodologías, sobre cómo investigar la inmensidad de

experiencias y prácticas artísticas desde la antropología del arte. Además, fue un espacio que me incitó a reflexionar y comprender a fondo, mediante la teoría y práctica artística, sobre mi propia cotidianidad. Es decir, fue una experiencia de crecimiento académico y personal.

Estoy agradecida con Tetsumi Uyehara por recomendarme como ayudante de cátedra para el curso Antropología del Arte, en el verano del 2017, dictado por el profesor Roberto Arroyo Hurtado, a quien también le agradezco por la oportunidad brindada. Fue un gran estímulo para poner en práctica los conocimientos sobre arte que adquirí y acumulé durante todo un año. Asimismo, mis agradecimientos para Alonzo Cárdenas y George Matienzo, quienes me recomendaban libros sobre arte que encontraban navegando en las redes sociales. Además, fue Alonzo quien me informó, mediante etiquetas virtuales, sobre el diplomado que llevé en antropología del arte.

Reconocerle cariñosamente a mi amiga, compañera y colega Melissa Castilla por motivarme a continuar con la investigación, y por sus consejos de cómo salir de la rutina y el cansancio que nos ha causado, y golpeado, nuestro andar universitario e investigativo. Darle también una tierna gratificación a mi amiga Susan Díaz por interesarse por mis pesares, preguntar siempre cómo voy con “la hija tesis” y siempre escribirme para darme fuerzas, alentarme y sacarme de la rutina. Le agradezco a mi amiga Aluxa Cotrina por darme alegrías y hacerme reír con sus ocurrencias cada vez que la veo. Y a Alondra Oviedo por su alegre cariño y por darme buenos ánimos en el proceso final de esta tesis.

Los más contentos con que finalmente acabe con esta investigación son mi padre Artemio y mis hermanos Ayar, Antonio, Silvestre, Benito, Hermila, Julio, Juan, Agustín, Teodoro y Víctor. A mi padre le debo una incalculable gratitud por enseñarme a perseguir mis sueños con amor, pasión, esfuerzo, disciplina, responsabilidad y perseverancia, y por su incondicional apoyo económico. A mis hermanos por siempre alentarme a estudiar, perseguir y elegir aspectos positivos para mi vida personal y profesional. También le agradezco a mis sobrinos Dixon, Luis y Hugo por hacer posible deliciosas cenas llenas de risas, afecto y prudencia. A mis pequeños sobrinos Danna, Diego y Keyra por su tierna, juguetona y bulliciosa compañía. A mis cuñadas Evelyn, Alicia y Olga por invitarme de vez en cuando ricos almuerzos. Todos ellos me han escoltado con su comprensión silenciosa y respeto en mis días de encierro investigativo, brindándome apoyo directo e indirecto, y sostén afectivo y material para este gran esfuerzo intelectual.

RESUMEN

La presente investigación de manera general se ocupa del campo pictórico de Lima, el cual es un sistema en donde se producen, circulan y consumen obras de arte. En este campo participan una serie de agentes que poseen distintos tipos de capital cultural, social y económico, cumplen distintos roles y ocupan posiciones jerárquicas y de dominación pictórica. Uno de esos agentes es el pintor, sujeto de estudio de esta investigación. El objetivo general de esta tesis ha sido comprender y explicar mediante qué procesos socioartísticos los pintores se legitiman en el campo pictórico de Lima. Para ello, se hará una descripción de dicho campo, se identifica a sus agentes y el rol que cumplen y se explica cómo va tomando forma el proceso de legitimación, a través de diferentes etapas.

Palabras clave: Pintor, campo pictórico, legitimación, tipos de capital, dominación pictórica.

ABSTRACT

The present investigation in a general way deals with the pictorial field of Lima, which is a system where works of art are produced, circulated and consumed. In this field a series of agents participate that possess different types of cultural, social and economic capital, fulfill different roles and occupy hierarchical and pictorial domination positions. One of those agents is the painter, subject of study of this investigation. The general objective of this thesis has been to understand and explain what processes and socio-artistic the painters are legitimized in the pictorial field of Lima. To do this, a description of said field will be made, its agents will be identified and the legitimation process will take shape, through different stages

Keywords: Painter, field of painting, legitimation, types of capital, pictorial domination

INTRODUCCIÓN

La idea de investigar sobre el campo pictórico surgió, de manera concreta, en enero del 2016, cuando empecé con una lectura sistemática sobre arte. Pero los intereses que me impulsaron a dicha elección tienen que ver con aspectos personales que se remontan a mi niñez, puesto que desde pequeña he sentido cierta inclinación por aprender a hacer manualidades artísticas como tejer, moldear figuras, dibujar, pintar, etc. En mi hogar se producían ese tipo de artes. Tengo la suerte de haberme criado en un mundo familiar con bastante afición por las artes manuales y de haber nacido en un pueblecillo de Cajamarca que alberga elementos que me facilitaron el cultivo de estas habilidades. Mi madre y mi hermana tenían habilidad para todo tipo de tejido, sobre todo para producir colchas. Por parte de mi padre y mis hermanos, aprendí a moldear madera, barro y arcilla. Desde pequeña también sentía cierta inclinación por aprender a dibujar, porque observaba que algunos de mis hermanos lo hacían muy bien cuando recreaban y decoraban sus trabajos escolares.

Recuerdo que cada año de mi vida estuve relacionada con este tipo de actividades: empecé a hacerlas por mi cuenta, a modo de juego, y pronto en los cursos de arte que llevé en primaria y secundaria. Pero no tuve conciencia plena de que eran habilidades “distintivas”. Simplemente sentía que sabía hacerlas, porque las consideraba prácticas comunes en mi familia o en algunas amistades. Recién en mi vida universitaria, gracias a los viajes de trabajo de campo que realicé para algunos cursos, empecé a verlas y valorarlas de un modo especial, y no como simples habilidades que cualquier persona pudiera realizar. Entendí que algunos individuos o grupos las cultivan, por diversas circunstancias de su vida social, buscando especializarse mediante la creación de objetos.

Sin duda, mi experiencia universitaria terminó de moldear mi interés por el arte. Así, en el 2012, tuve la oportunidad de viajar a Quinua, un pueblo de artesanos de Ayacucho, para hacer un trabajo académico sobre sus manifestaciones artísticas. En el 2013, viajé a Huancayo para hacer un trabajo sobre las ferias artesanales en esta ciudad. Mi interés y valoración se intensificó más en el verano del 2014, cuando empecé a dedicarme de manera constante al dibujo y la pintura, impulsada por razones que yo misma desconozco. Un tiempo después lo pude complementar llevando clases de dibujo y pintura en el Museo de Arte de Lima; fue así que empecé a conocer más, por dentro, sobre la labor técnica y teórica del pintor. En este mismo año viajé a Cusco, en donde pude visitar diversas ferias artesanales y adquirir pequeñas piezas que terminaron

acrecentando y definiendo más mi gusto por el arte. En el 2015, fui más consciente en mi afán de querer investigar sobre arte desde la antropología; en este cuarto año universitario, ya me preocupaba qué tema debía elegir para mi tesis. Mi afán creció con las entrevistas que realicé a dos pintores de Chilca: Víctor Tumay, de quien hice una historia de vida, y Beethoven Medina (†), a quien lo incluí en otro trabajo académico.

Una inmensidad de factores y circunstancias, teñidas de casualidad, me han conducido a elegir a los pintores como sujetos de mi investigación. Si bien estuve relacionada de manera directa con sus labores, debido a que yo también producía obras pictóricas, lo cierto es que hasta inicios del 2016 nunca tuve una lectura sistemática sobre arte pictórico y arte en general desde las ciencias sociales, ni desde otras disciplinas. Tampoco asistía como público espectador a centros culturales y galerías, ni eventos artísticos como ferias, bienales, subastas de arte y concursos de pintura. Entonces, empezar a construir esta investigación fue un reto enorme: debía asimilar y afrontar todas las limitaciones que se presentasen, empezando por mi propia formación. Pero también había otros obstáculos. Desde un inicio fui consciente sobre el limitado acceso a espacios socioartísticos restringidos o de tomar contacto con sujetos reflexivos, con un alto grado de educación y especialización, quienes no brindan información fácilmente por temor a que se ponga en tela de juicio su imagen artística, prestigio social y posición económica.

Encontré otras limitaciones estrictamente académicas. No hallé investigaciones sobre el campo artístico en general, desde las ciencias sociales en el Perú, aunque sí desde la historia del arte. La antropología del arte en nuestro país, como subdisciplina, no se encuentra suficientemente desarrollada ni consolidada para explorar y disputar temas que le han pertenecido, largamente, a otras disciplinas que estudian el fenómeno artístico. Por el contrario, se ha visto limitada a realizar estudios sobre el folklore y las artesanías, aunque con notables aportes. Por ejemplo, en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM el curso Antropología del Arte solo se dicta como electivo y se enfoca en el estudio del folklore, danza, arte y música popular, etc. Entonces urgía un llamado a renovar la investigación. Hasta donde conocemos (y no es mucho), tampoco existen importantes aportes desde la sociología del arte sobre el campo artístico en el Perú, ni mucho menos sobre el campo de la pintura.

Lo señalado representa un detalle no menor, tomando en cuenta que en los grandes centros de producción académica de América Latina (México D. F., Buenos Aires, Santiago de Chile, Río de Janeiro, Bogotá) la sociología y la antropología del arte se encuentran con un abierto camino de aportes, críticas y discusiones. Esto se debe, por una

parte, a que en nuestro país existe un foco cultural artístico todavía no consolidado y con una débil conexión, tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, un paulatino interés por el arte de promotores privados y un incipiente apoyo desde las políticas culturales promovidas por el Estado, en los últimos años, están haciendo que se aperturen más espacios y se realicen mayores eventos artísticos que dinamizan el campo artístico de Lima y generan mayores interconexiones con las redes globales artísticas. Estamos asistiendo a una renovación del arte como industria cultural en el Perú, buscando también consolidarse como una actividad de consumo cultural. Pero ¿destinada a quiénes, a qué sector social y con qué objeto?

Después de una ardua lectura y visitas a algunos espacios y eventos artísticos, tuve en mente investigar el campo del arte. El término proviene de Pierre Bourdieu y hace referencia a un espacio social estructurado por relaciones socioartísticas, donde confluyen agentes con diferentes intereses y manejos de capitales que luchan por ocupar posiciones jerárquicas en él. Pero el término “campo del arte” me resultaba un tanto ambiguo, y muy amplio; podía incluir diferentes tipos de artes y yo quería investigar, específicamente, el arte pictórico. Por ello, preferí utilizar la categoría “campo de la pintura” y la definí como un sistema de prácticas sociopictóricas de producción, circulación y consumo, donde se interrelacionan y confluyen sujetos e instituciones (pintores, curadores, críticos, promotores, investigadores sobre arte, museos, galerías de arte y centros culturales, medios de información, etc.) con distintos tipos de capital (pictórico, social, cultural, económico y político), quienes ocupan y se disputan diversas posiciones jerárquicas en un campo compuesto por circuitos de tipo dominante medio y periférico.

Así se me abrió un panorama interesante para investigar el campo pictórico. ¿Pero dónde podía centrarme específicamente? La mirada del arte pictórico como un producto social, y comprendido como un proceso, me permitió explorar también el papel que cumplen los distintos agentes en la división especializada del trabajo artístico. Este interés me permitió descartar al campo pictórico, en general, como objeto central de mi investigación, y más bien centrarme en un agente particular como son los pintores, en tanto sujetos situados en un entramado de prácticas socioartísticas. Es decir, podía abordar el campo pictórico como totalidad, pero desde la estructura de relaciones que se tejían en torno a uno de sus agentes, y que involucraban el despliegue del campo en su conjunto. Además, vale decir que la elección por los pintores como principal sujeto de análisis se debía a una empatía que tenía por sus quehaceres, debido a que también cultivo habilidades para el dibujo y la pintura.

Empecé mi recorrido, en esta investigación, con la exploración y el interés por el trabajo y la trayectoria de una gran cantidad y diversidad de pintores. Sin embargo, pocos de ellos han sido los que gozan —o gozaron— de reconocimiento legitimado en el campo pictórico de Lima. Entre ellos pude toparme con figuras como Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez, Venancio Shinki, José Tola y Ramiro Llona, artistas que tienen una trayectoria sociopictórica de renombre a nivel nacional e internacional. Ellos han expuesto y participado en diversos espacios artísticos prestigiosos y son reconocidos por diversos agentes especializados del campo como los pintores con mayor prestigio del medio. Pero más allá de ser reconocidos por sus destrezas artísticas, por el contenido, estilo, belleza u originalidad de sus obras, detrás de ellos existe todo un proceso y una serie de mecanismos sociopictóricos por medio de los cuales llegan a legitimarse dentro del campo pictórico de Lima.

Al mismo tiempo nos topamos con otra realidad en el campo. Un gran número de pintores se encuentran luchando por conquistar y acumular reconocimiento, intentando ocupar allí las mejores posiciones. Y otro tanto no se encuentran reconocidos, se les limita y excluye de participar en los espacios pictóricos legitimados. Por más que puedan poseer la destreza para pintar y dibujar (capital pictórico), o lo que denomino el capital específico del campo, al carecer de otros capitales adicionales —como el social, económico y político— no pueden incorporarse ni tomar una posición ventajosa en el ámbito dominante. Había que tener algo más que calidad artística para poder ser un pintor reconocido y legitimado en el campo.¹

Frente a una realidad excluyente, marcada por posiciones jerárquicas de dominación y subordinación sociopictórica —incluso entre los propios pintores, pero también en relación con otros agentes del campo—, decidí explorar cómo se daba este proceso. Por ello, esta investigación tiene como objetivo general comprender y explicar mediante qué procesos socioartísticos los pintores son legitimados en el campo de la pintura de Lima. Para afinar la mirada, se realizaron tres preguntas específicas: ¿Cómo se encuentra estructurado el campo de la pintura en donde se desenvuelven los pintores?

¹ Lo paradójico es que, con el advenimiento de una sociedad aparentemente más democrática, abierta al conocimiento, la dislocación, la movilidad y el descentramiento del poder, también surgen barreras imperceptibles que limitan el acceso de las personas a nuevos espacios sociales. Claro que esto se encubre bajo la ideología del individualismo: “Todo se puede si te esfuerzas”. Desde esta óptica, quien no lo logra es porque no lo intentó lo suficiente. La meritocracia se convierte en un discurso que encubre la falta de oportunidades para todos, donde se intenta taponar la exclusión con un eufemismo de segunda mano. Y es que si bien hoy en día la sociedad es más permeable para escalar posiciones, el acceso a ciertos espacios —como el socioartístico— no se encuentra al alcance de todos, debido a las diferentes barreras que los restringen.

¿Cuál es el papel de los agentes pictóricos en el proceso de legitimación? ¿Qué mecanismos utilizan los pintores en este proceso?

Esta investigación, al enfocarse en la dinámica del campo de la pintura en Lima, particularmente en las dinámicas socioartísticas relacionadas con los pintores, puede ser de gran aporte para la consolidación de la antropología del arte en el Perú. Esto en la medida que se presenta al artista como un productor cultural inmerso en un complejo tejido de relaciones sociales, culturales, económicas y políticas. Por lo dicho, se abre un novedoso fenómeno de investigación para la disciplina. Más aún, intentando diversificar la mirada no solo en cuanto a nuevos sujetos de estudio —por demás poco abordados por la antropología en cuanto su condición de clase, poder e influencias—, sino también desde una perspectiva que intenta captar los procesos sociales en todo su recorrido, involucrando una gran cantidad de relaciones para no perder de vista la totalidad del fenómeno.

Esta tesis también tiene una clara preocupación por investigar la dimensión social del arte. Por ello surgen algunas interrogantes al respecto que la antropología del arte puede responder: ¿Quiénes son los consumidores del arte? ¿Cuáles son sus beneficios sociales, económicos o políticos? ¿Por qué se produce, circula, consume, legitima y se habla sobre arte? Las respuestas no son sencillas de dar, ya que el arte no solo es un bien de consumo (una mercancía), sino que también se convierte en un objeto especial con alto valor simbólico. Esto no es ningún impedimento para analizarlo desde su génesis como producto social, enmarcado en un proceso sociopictórico. Es necesario desacralizar el arte y develar las cortinas ideológicas que tiene detrás, pero tomando en cuenta su complejidad, su rica carga semántica, referencial, así como sus usos sociales.

Así el investigar y analizar el campo de la pintura de Lima también puede ser un medio para la comprensión de las relaciones de poder que existen en nuestra sociedad. Esta es la dimensión política del fenómeno, en donde se hacen evidentes las estructuras de dominación simbólicas y económicas ejercidas por un sector social, la desigualdad de oportunidades y el acceso limitado a ciertos espacios relacionados con el arte. Así, se puede discernir las diversas formas de expresión y valoración artísticas según las clases sociales, orígenes regionales, grupos étnicos, etc. Esto también puede contribuir a identificar qué elementos (y acciones) están inmersos dentro de las jerarquizaciones que se han establecido en torno a definir y valorar qué es arte y artesanía, arte culto y popular, arte legitimado y no legitimado, etc. En otras palabras, se puede explicar las estructuras

de dominación y legitimación sobre qué es el arte en el Perú, y las relaciones que allí se van tejiendo, en cuanto dinámicas internas y externas al arte mismo.

En cuanto a la metodología utilizada, esta investigación tuvo un diseño de tipo exploratorio porque buscó examinar un problema poco estudiado por la disciplina. Su enfoque fue cualitativo, porque se ha recurrido a diversas herramientas, estrategias y técnicas metodológicas que buscaron recoger las prácticas, discursos y significados que los sujetos de estudio hacían y les asignaban a sus quehaceres socioartísticos.

La primera estrategia fundamental y necesaria que utilicé para esta tesis fue una revisión bibliográfica profunda, además de examinar fuentes escritas como documentos, revistas y periódicos. Estas herramientas fueron primordiales porque sirvieron para conocer la vida artística de los pintores, tanto antiguos como actuales, a fin de identificar su trayectoria y los espacios e instituciones donde se interrelacionan. También se revisó material audiovisual, como es el caso de documentales sobre la historia de pintores reconocidos en nuestro país, así como fotografías y catálogos sobre exposiciones y colecciones de obras.

Para conocer las dinámicas de los pintores en espacios socioartísticos también hice uso de la observación-participante y su registro mediante el cuaderno de campo en las visitas a exposiciones de centros culturales, galerías y museos. El uso de la técnica etnográfica me permitió entablar conversaciones con algunos pintores y público asistente, de quienes recogí sus comentarios y reflexiones para esta investigación. Además, aproveché las ocasiones para tomar las fotos que ilustran los anexos de la tesis, así como para tener un registro visual del proceso. En estas visitas, también pude observar los cuadernos de opiniones que presentan algunos centros culturales, en donde el público tiene la libertad de escribir lo que piensan sobre la muestra y el espacio de exhibición.

Una técnica utilizada para recoger información fue la entrevista a profundidad. Gracias a esta, pude conocer cómo los pintores empiezan a instruirse, sus experiencias en exposiciones, sus relaciones con los agentes del campo socioartístico, las ventas de sus obras y diversos detalles sobre sus vidas. Las entrevistas tuvieron la intención de obtener datos completos sobre sus trayectorias, así enriquecer la investigación identificando particularidades y generalidades en cada una de las experiencias registradas. Esta estrategia comparativa la complementé con la revisión de documentos y registros biográficos que hallé sobre algunos pintores reconocidos. Formalmente, pude entrevistar a trece pintores y a dos escultoras, así como a otros seis agentes artísticos legitimadores (críticos, curadores, directores y representantes de galería, funcionarios del Ministerio de

Cultura). Sin embargo, conversé —a veces largamente— con una mayor cantidad de agentes del campo, sin que haya existido una estructura de preguntas prefijadas como las que sí hice para las entrevistas, abordando temas e intereses similares.

Para adentrarme más en la dinámica de producción, circulación y consumo del proceso socioartístico y la legitimación de los pintores, decidí matricularme en un curso del Museo de Arte Contemporáneo en el 2016. Me refiero al curso Mapeo de Prácticas Artísticas, a cargo de Fiorella Gonzales-Vigil Mohme, que tenía como objetivo dar cuenta del panorama artístico contemporáneo y sus prácticas, particularmente sobre cómo se realiza la creación y exhibición de obras. El curso consistió en visitar talleres y conversar con distintos tipos de artistas —pintores, escultores, instaladores, etc.—, y representantes de galerías de arte, quienes nos contaban las experiencias de sus trabajos y nos explicaban las muestras que se estaban exhibiendo.

Una especialización que también nutrió mis estrategias de investigación fue el diplomado virtual en Antropología del Arte que cursé en el 2017, el cual me permitió ampliar mis conocimientos sobre esta subdisciplina. Aportaron a mi conocimiento las experiencias de mis profesores y compañeros, así como mis propias reflexiones, de donde pude concluir que la antropología del arte no se limita a un objeto y método específico; su campo de acción es amplio, en la medida que desde ella se puede aprender, conocer, comprender e investigar sobre las diversas prácticas artísticas, a través de la combinación de diversas herramientas, técnicas, métodos y perspectivas de diferentes disciplinas.

Se puede decir que la investigación aquí presente se aborda desde un enfoque interdisciplinario de la antropología del arte. Esto implica que la disciplina en la que me especializo utiliza diferentes perspectivas y métodos para conocer la realidad sociopictórica. Por ello, se ha explorado campos de investigación diversos como la sociología del arte y de la cultura, la historia del arte, la estética y teoría social en general. Así como también se ha hecho uso de diversas categorías de análisis, entre las que encontramos: campo, legitimación, tipos de capital, dominación, producción, circulación, consumo, etc. De esta forma, una antropología del arte implica un descubrimiento, apropiación, colaboración, intersección e integración entre distintas formas de ver, conocer, aprender, crear, comprender, interpretar, investigar y producir conocimiento — mediante distintas vías disciplinarias, metodológicas y teóricas— sobre cualquier cosa, experiencia, hecho o fenómeno de la realidad socioartística.

Habría que decir también que mi propia experiencia fue otro factor de gran utilidad en este proceso investigativo, la cual también utilicé como estrategia metodológica. Me

refiero a que en carne propia he vivido el proceso de producción pictórica, al haber pasado por una formación y aprendizaje de dicha labor. En cierta manera conozco sobre los materiales y técnicas básicas que se utilizan para pintar, cómo se elige y consiguen las herramientas necesarias para la producción de obras, he vivido los actos de creación pictórica y algunos tipos de relaciones sociales en torno a su producción. Esto me sirvió para tener empatía durante mis registros de observación-participante y en las entrevistas a los pintores.

Para finalizar esta introducción, paso a describir cuál es la estructura de esta tesis. La investigación se encuentra dividida en tres partes, compuestas por doce capítulos. En la primera parte se presenta los fundamentos teóricos que dieron sustento y conforman el esquema interpretativo de este trabajo. Para un mayor detalle y examen sobre definiciones, categorías, antecedentes y propuestas teóricas, lo hemos dividido en cinco capítulos. En el capítulo I se indaga y compara cómo ha sido definido el arte desde la antropología, la filosofía del arte y, a modo de complemento, se presenta brevemente cómo se lo concibe desde la historia del arte. En base a ello, doy mi propia definición sobre arte pictórico para adentrarnos en qué consiste la labor de un pintor, cuál es su papel en la sociedad y cómo se halla inserto en ella. En el capítulo II se indaga cómo el arte, especialmente el pictórico, ha sido estudiado desde las ciencias sociales como la antropología, la sociología, la historia del arte, así como también por los fundamentos de la filosofía del arte (estética). En el capítulo III se presenta brevemente los antecedentes de estudios clave sobre arte. Se identificó investigaciones en Perú, Latinoamérica y a nivel mundial (particularmente Estados Unidos y Europa). En el capítulo IV se indaga y compara sobre categorías como “mundo del arte”, “sistema del arte”, “círculo de arte” y “campo del arte”, a fin de realizar un balance sobre sus aportes. Y en el capítulo V se presenta una propuesta del campo pictórico en relación con la realidad sociopictórica de Lima. Allí se define, se hace una división jerárquica y se identifica los tipos de capital y las especificidades del campo. En este mismo capítulo se refiere sobre la utilidad de categorías como “dominación” y “legitimación” —aportes de la teoría weberiana— para explicar el proceso de producción, circulación y consumo en el campo. Además, se presenta algunos estudios sobre tipos de jerarquías entre artistas.

En la segunda parte se describe y analiza cómo se ha ido constituyendo, históricamente, el campo de la pintura de Lima, en torno a su institucionalización, jerarquías, disputas y el papel que diversos agentes cumplieron en él. El recorrido es extenso, desde la Colonia hasta la actualidad, por ello se lo ha dividido en cuatro

capítulos. En el capítulo VI se muestra cuáles son los orígenes y primeros recorridos del campo pictórico iniciado en la Colonia, y se analiza quiénes fueron los agentes pictóricos de esa época y cuáles fueron sus dinámicas. En el capítulo VII se describe el campo de la pintura desde la fundación de la República, a lo largo del siglo XIX, y se indica sus características, luchas y qué tipo de agentes lo integraban. En el capítulo VIII se describe el campo de la pintura en el siglo XX, cuando alcanzó un mayor grado de diversificación, institucionalización y una estructura de relaciones permanente. Se identifica también los agentes y las dinámicas que componían el campo. En el capítulo IX, en primer lugar, se muestra el panorama del mundo artístico visual de Lima en el siglo XXI, con la intención de comprender con qué tipos de arte convive la pintura y qué lugar ocupa allí. Luego se entrará de lleno a una descripción sobre el campo de la pintura de Lima, desde el 2000 hasta la actualidad, para analizar sus características, las luchas y el rol que cumplen los agentes artísticos que lo integran.

La tercera parte da cuenta del proceso de legitimación y búsqueda de reconocimiento de los pintores en el campo de la pintura de Lima. Este proceso forma parte de dinámicas sociopictóricas más amplias —un sistema constituido por la producción, circulación y el consumo del arte—, pero a su vez las constituyen. Para entenderlo, lo hemos dividido en tres capítulos. En el capítulo X se hace una descripción y análisis sobre el proceso de producción pictórica, porque es el punto de partida en el que los pintores empiezan su búsqueda de legitimación a través de su instrucción pictórica, la adquisición y uso de los medios de producción, la creación pictórica y las relaciones de producción que establece. En el capítulo XI describimos y analizamos el proceso de circulación de las obras y de la imagen pictórica del artista. Los espacios de difusión en nuestro medio son centros culturales, galerías y museos de arte, así como también eventos como bienales, ferias, subastas y concursos de pintura. Los medios de información también juegan un papel importante en la difusión de sus obras, trayectorias y actividades. En el capítulo XII se analizará cómo los pintores acumulan prestigio y reconocimiento en el proceso del consumo pictórico. Para ello, se ha hecho una tipología de consumo pictórico dividido en cuatro tipos: de venta y compra, por coleccionistas, especializado y por disfrute. En estos tres procesos descritos —producción, circulación y consumo—, los pintores se interrelacionan con una serie de agentes e instituciones que contribuirán con la creación de su prestigio, y le permitirán alcanzar un grado de legitimidad en el campo.

Esta investigación busca demostrar que el proceso de legitimación pictórica no solo se reduce a un continuo de cooperación entre los agentes del campo, sino que ingresan a una compleja dinámica de luchas, jerarquías y dominaciones. Allí no solo se reproducen las desigualdades, sino que es necesario producirlas para que el campo siga vigente. Así se marcan distinciones dentro del campo, y se involucran con otras dimensiones —políticas y socioeconómicas— de la realidad social.

PRIMERA PARTE
FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UN ANÁLISIS DEL PROCESO DE
LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES

El pintor piensa y sueña en imágenes plásticas. Mas, en el movimiento espiritual de un pueblo, las imágenes de un pintor son a veces expresión culminante. Las imágenes engendran conceptos, lo mismo que los conceptos inspiran imágenes (Mariátegui, 1973, pág. 91).

CAPÍTULO I

EI ARTE PICTÓRICO

El arte pictórico, desde hace ya varios cientos de años, se ha convertido en uno de los íconos por antonomasia de lo que se considera arte en general. Se ha escrito mucho sobre sus creadores, así como también sobre su proceso de creación. Aquí nos interesa indagar sobre cómo se lo concibe, ya que sobre este tipo de arte se ha estructurado todo un sistema de relaciones que involucra a los pintores, sujeto de análisis de esta investigación, y otros agentes socioartísticos. Para ello, pasaremos a discutir sobre algunas definiciones que se han dado sobre el arte —particularmente con relación a la pintura—, desde los estudios de antropología, la filosofía y la historia del arte.² Se pondrá énfasis en la indagación sobre el arte desde la antropología porque es la disciplina guía de esta investigación. Luego, a modo de conclusión, se dará una propia definición sobre el arte pictórico —sabiendo lo difícil que resulta construir una definición que pueda ser compatible con las distintas concepciones que se tiene sobre el arte desde la experiencia y posición que ocupa cada pintor en las diferentes sociedades que existen— para adentrarnos a entender en qué consiste la labor de los pintores.

1.1 Discusión en torno a las diversas definiciones de arte

a. Definiciones desde la antropología

La antropología ha tenido una particular relación conceptual con el arte, ya que buscó darle una definición universal válida y aplicable a distintos tiempos y contextos. Esta concepción parte de la idea de que el arte está presente tanto en sociedades primitivas como modernas, lo cual se verá en las definiciones de algunos antropólogos como Lévi-Strauss, Gregory Bateson, Marvin Harris y Franz Boas. Se ha tomado en cuenta los aportes de estos autores, a pesar de que no son específicamente antropólogos del arte, porque sus concepciones universales sobre arte las han elaborado tomando en cuenta la diversidad de formas de expresión artística, apuntando así a valorar lo que ha producido

² No se ha considerado, en esta oportunidad, explicitar las definiciones sobre arte que existen en la sociología porque esta disciplina se ha centrado más en analizar los procesos sociales en torno al arte que en su discutir carácter ontológico. Sin embargo, conforme vayamos adentrándonos en esta tesis, la sociología del arte tendrá valiosos aportes, pilares para esta investigación.

cada cultura. Sus estudios han influido en el desajuste de la visión etnocéntrica que se ha tenido sobre el arte, de tal forma que han sido de gran aporte en el desarrollo de la antropología del arte. Además, se ha tomado en cuenta a estos autores porque son pocos los antropólogos que se han dedicado exclusivamente a definir teóricamente el término arte, y menos aún a especializarse en su estudio.

Comencemos por Lévi-Strauss quien, en *Arte, lenguaje y etnología* (1971), señala que el arte es parte de la cultura y es utilizado por el hombre para tomar posesión de la naturaleza. Propone una tesis universal sobre el arte definiéndolo como “un sistema significativo, o un conjunto de sistemas significativos” (1971, pág. 97), es decir como un sistema de comunicación, pero que queda a medias entre el objeto y el lenguaje debido a su carácter icónico y no verbal (es el caso de la pintura, por ejemplo). Según el autor, en el arte existe una relación sensible entre el objeto y el signo, esto lo diferencia del lenguaje articulado en donde los signos no necesariamente guardan relación con lo que pretenden significar. Sin embargo, nos dice que esto ya no se evidencia en el arte moderno, sobre todo en el arte abstracto y en los *ready mades*,³ en donde un objeto artístico no tiene significado por sí mismo, sino que necesita ser explicado por diversos agentes; en cambio, las obras figurativas tienen significación por sí mismas y pueden ser interpretadas de diversa manera por los espectadores.

Lévi-Strauss describe mejor estos cambios cuando hace una diferenciación entre el papel del arte en las sociedades primitivas y el arte en las sociedades modernas. Indica que el arte en las sociedades primitivas funciona a escala de grupo, busca unanimidad, mantener el equilibrio y hacer una representación común. El contenido de las obras de arte es significativo, es discernible por todos los integrantes del grupo, quienes generalmente tienen acceso al goce y consumo de estas: “Cada objeto, inclusive el más utilitario, es una suerte de compendio de símbolos, accesibles no solo al autor, sino a todos” (Lévi-Strauss, 1971, pág. 94). En cambio, el arte en las sociedades modernas, nos dice, ya no tiene un contenido significativo que represente a un grupo, sino que está más ligado a la individualización de la producción artística, se busca el beneficio del propietario, del que lo circula y del consumidor. Además, se aprecia que es un arte producido implícitamente para el consumo de un público reducido y específico. Como

³ Los *ready mades* son objetos cotidianos o llamados también “objetos encontrados”. Se les considera como obras de arte por el valor que le asignan los artistas y otros agentes del campo. Estos objetos no tienen significado ni valor artístico por sí mismos, a diferencia del arte primitivo que por más utilitario que sea tiene un reservorio de símbolos, con un valor artístico intrínseco, ya que es producto de un proceso de aprehensión y conocimiento de una cultura.

ejemplo de este arte en los tiempos modernos menciona a las obras abstractas, y particularmente a los *ready mades*.

La analogía que establece Lévi-Strauss entre el arte en las sociedades primitivas y el arte en las sociedades modernas nos permite comprender que cada forma de arte debe ser abordado desde sus propios niveles estructurales (social, emocional, religioso, artístico, político, etc.) en los que son producidos. Las diferencias entre los diversos tipos de arte identificados por Lévi-Strauss no lo llevaron a poner en duda su tesis universal de que el arte, en cualquier rincón del mundo, sigue siendo un medio de comunicación. Esta concepción nos permite tener siempre presente que existe arte más allá de los museos, galerías o cualquier espacio social que institucionalmente clasifica.

Otro autor que intenta definir y explicar el carácter universal del arte, desde una perspectiva antropológica y psicológica, es Gregory Bateson. En su ensayo *Estilo, gracia e información en el arte primitivo* (1998), el autor sostiene que el arte es un puente que permite integrar la conciencia y el inconsciente,⁴ esto ayuda al hombre a estar en equilibrio y a encontrar la gracia. Además, es un medio para conocer sistemas culturales y psicológicos, ya que una obra de arte es una fuente de información del artista y su cultura: las artes “exigen o revelan *destreza (skill)* y contienen redundancia o patrón” (Bateson, 1998, pág. 175). Para sustentar sus propuestas, hace un análisis de las pinturas balinesas de Ida Bagus Djati Sura realizadas en 1937.

Bateson considera que el arte es un sistema de información y de conocimiento, en donde existen procesos primarios y secundarios de comunicación (prevalecen los procesos primarios por el carácter icónico de arte). Desde su perspectiva, el arte tiene una función positiva, ya que sin él la conciencia nunca podría explicar el carácter sistémico de la mente ni tener una concepción sistémica de la realidad. Es decir, el arte es un medio para conocer y mantener la sabiduría, como también lo admite Lévi-Strauss cuando menciona que el papel del arte en la sociedad no solo es generar en el consumidor sensibilidad y deleite para su vista, sino también es una guía, un medio de instrucción y aprendizaje de una realidad determinada. Así se estaría revalorizando el objeto artístico como productor de significaciones que brinda una amplia y rica información sobre un

⁴ Desde esta concepción, una obra de arte no solo es producto de la imaginación, sino resultado de complejos procesos conscientes e inconscientes de la mente del artista, lo que influirá en cómo el público espectador lo interprete y valore desde sus propias experiencias. Por ejemplo, al producir una obra de arte, el artista en determinados momentos puede ser consciente de qué materiales va a utilizar, de qué color pintará la imagen, qué acontecimiento plasmará en su lienzo, etc., pero en la medida que se introduce más en la creación de su obra, dibujará y pintará guiado por su inconsciente.

artista y su cultura. Con ello se presenta al arte como una forma más de conocimiento que maneja sus particulares métodos para indagar sobre el mundo.

Ambos autores coinciden en señalar el carácter icónico del arte; pero Gregory Bateson toma distancia de Lévi-Strauss, pues pretende explicar la universalidad del arte afirmando que solo las obras de arte que expresan la gracia o la integración psíquica podrán ser comprendidas y valoradas como tal por todas las culturas, debido a que la búsqueda de gracia es el problema central de la humanidad.⁵

Otro aporte desde la disciplina lo encontramos en el libro *Antropología cultural* (1990) de Marvin Harris. Allí indica que arte es un “juego con la forma que produce algún tipo de transformación-representación estéticamente lograda” (1990, pág. 391), lo cual es útil para expresar sentimientos y emociones. Los ingredientes de esta definición son juego, forma y estética: es un juego porque la producción del arte es una actividad gratificante y agradable; involucra forma porque incluye un conjunto de restricciones que permite la organización espacial y temporal de la creación artística; y es estético porque siempre se apunta a producir obras de arte logradas, que generen emociones de apreciación y placer.

A diferencia de los autores descritos, Harris hace énfasis en el papel del arte como un medio para expresar nuestras necesidades psicológicas, emocionales y sensibles que no se manifiestan fácilmente en la vida corriente. Además, enfatiza el componente formal del arte como crucial para provocar placeres estéticos en el que lo produce y en los destinatarios. Así como Lévi-Strauss y Bateson, Harris también ha buscado encontrar una visión universal del arte:

La mayor parte de las obras de arte se realizan, deliberadamente, a imagen de ciertas formas preexistentes. La tarea del artista consiste en replicar estas formas mediante combinaciones originales de elementos culturalmente estandarizados: sonidos, colores, líneas, formas, movimientos familiares y agradables, etc. Naturalmente para que sea arte, debe tener siempre un ingrediente de juego y creación (1990, pág. 395).

⁵ Encontramos una concepción similar en las investigaciones del entomólogo y biólogo estadounidense Edward O. Wilson, cuando pretendió explicar científicamente la universalidad y la perduración de algunas obras de arte por medio de reglas epigenéticas, las que “hacen que ciertos pensamientos sean más eficaces que otros para despertar una emoción [...] y han orientado la evolución cultural hacia la creación de arquetipos [recurrentes y narrativos centrales que predominan en las artes]” (en Carey, 2007, pág. 74). Wilson intentó demostrar que las obras han perdurado y son universales porque contienen arquetipos absolutos que hacen despertar más emociones, satisfacen las preferencias universales del ser humano e incluyen elementos reconocibles en todos lados. No obstante, se ha demostrado las limitaciones de estas posturas psicobiológicas por medio de diversos ejemplos de expresiones artísticas, y no solo del arte contemporáneo, que evidencian la dificultad de concebir universalmente al arte.

Si bien Marvin Harris nos dice que la producción artística se basa, y se repite, en ciertos elementos universales, tradicionales y familiares, también reconoce que cada sociedad produce arte de diversas maneras. Por ello, existen grandes diferencias entre los productos artísticos de cada sociedad.

Otro antropólogo que ha buscado argumentar que existen elementos universales en el arte es Franz Boas, con su texto *Arte primitivo* (1947). Mediante el análisis de una gran cantidad de objetos artísticos de sociedades primitivas, este autor identifica los elementos frecuentes en el arte de cualquier sociedad humana, para luego explicar en qué se diferencian y cuál es su particularidad. Su investigación marca diferencias con Marvin Harris, a quien solo le interesó detectar elementos comunes para explicar la hipótesis de que el principio del arte es la expresión de emociones y sentimientos.

Para Boas los elementos presentes en todo arte son dos: el puramente formal (la simetría, el ritmo y la forma) y el significado (todo objeto artístico siempre significa algo). Por ello, el arte podría definirse como un juego de simetría, ritmo y forma mediante los cuales se expresa algo. Sin embargo, tengamos en cuenta que en una obra, por ejemplo en una pintura, no necesariamente encontramos estos tres elementos (a veces ninguno de ellos), menos aún en las obras conceptuales y abstractas en las que generalmente hallamos solo juego de matices, o a veces solo un trazo de color. Eso sí, casi siempre van acompañadas de una explicación discursiva de sus significados por parte de los agentes del campo artístico.

En cuanto a la diferencia de expresiones artísticas, Boas indica que radica en el “estilo” porque cada cultura tiene un estilo particular que la caracteriza; incluso dentro de ellas puede haber más estilos particulares en cada grupo y entre los mismos individuos. Lo que le ayuda a poseer un estilo específico son el método de la perspectiva y el método simbólico. El primero consiste en plasmar la impresión momentánea que captamos de un contexto y el segundo consiste en la combinación de los rasgos esenciales y permanentes de los elementos que componen una cultura.

En nuestro breve balance, se ha visto que desde la antropología se ha optado por buscar una definición universal de arte; al menos esto se puede decir de los autores en discusión. Sus enfoques han contribuido significativamente a valorar como arte los productos artísticos de las sociedades primitivas; esto permitió dejar de tipificarlos bajo la categoría de “objetos exóticos”. La antropología del arte ha contribuido en difundir el análisis y comprensión de las obras artísticas de acuerdo con sus propios contextos, como productos del cúmulo de conocimientos teóricos y de las experiencias de campo en donde

se ha conocido una variedad de instrumentos, técnicas, estilos y temas particulares que se utilizan en cada cultura para producir arte. Además, ha permitido descentrar el discurso sobre las jerarquías que se han establecido entre lo que se considera “alto” y “bajo” arte, arte occidental y arte “exótico”, arte moderno y arte primitivo, entre otros.

b. Definiciones desde la filosofía del arte

Ahora nos proponemos analizar algunas definiciones sobre arte discutidas por filósofos y estetas, quienes desde tiempos remotos han reflexionado ontológica y teóricamente el término arte. De hecho, desde sus enfoques, existe una mayor producción teórica sobre la definición del arte, y también una mayor variedad y discusiones entre sus posturas. Primero se expondrá la concepción de León Tolstoi (1897) por la crítica que hace a quienes concibieron el arte en términos meramente estéticos; luego referiremos al aporte de Jean-Marie Guyau (1902), porque resulta ciertamente contrapuesto a la postura de Tolstoi. Después de estas discusiones, haremos revisión de la definición de arte de John Dewey (2008 [1934]), quien ubica al arte en todas las formas de vida humana, criticando así la división que se ha hecho entre bellas artes y artes útiles o artesanales. Después se hará referencia a las posturas de Arthur Danto (2013) y Jhon Carey (2007), las que resultan adecuadas para comprender el sentido de las artes contemporáneas. Finalmente se hará detalle de las concepciones de arte de Hans-Georg Gadamer (1991), para ver la similitud que guarda con la postura de algunos antropólogos, y las de Juan Plazaola (2007), quien aborda el arte desde distintas dimensiones.

En primer lugar, presentamos la definición que nos brinda el filósofo y literato León Tolstoi, en su texto *¿Qué es el arte?* (1897). Allí lo define como una actividad humana que transmite y comunica sentimientos y emociones, mediante el uso de líneas, colores, imágenes verbales, etc. Indica que todas las formas de arte —arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, danza, etc.— tienen como objeto ser un medio de comunicación más entre los hombres. Su definición abarca una variedad de artes, a diferencia de los antropólogos que se centran más en las artes visuales.

Se puede decir que en la definición de Tolstoi se enfatiza la expresión de emociones y sentimientos de quién hace o produce arte. Sin embargo, sabemos que el arte no se reduce a eso, también es una expresión social, ya que los artistas imprimen en sus obras un bagaje de conocimientos, experiencias, recuerdos de algunos hechos y pautas culturales de la sociedad a la que pertenecen.

Lo interesante en la definición de Tolstoi es que se despoja de identificar al arte con la belleza, lo estético, el placer, la superioridad y la moral. Opone su concepción sobre arte a las múltiples definiciones de filósofos y estetas que han proclamado que el fin del arte es la belleza, el placer visual y una vida moral y noble.

Otro aporte clásico en la reflexión sobre el arte lo da el filósofo y poeta Jean-Marie Guyau, con su libro *El arte desde el punto de vista sociológico* (1902). En este trabajo, declara que la ley suprema del arte es la cualidad moral y social, ya que su fin más elevado es originar una emoción estética:

El arte es una extensión, por el sentimiento, de la sociedad a todos los seres de la naturaleza, y hasta a los seres concebidos como sobre pujando a la naturaleza, o en fin a los seres ficticios creados por la imaginación humana. La emoción artística es, pues, esencialmente social; tiene por resultado ensanchar la vida individual haciéndola confundirse con una vida más amplia y universal. El fin más elevado del arte es producir una emoción estética de carácter social (Guyau, 1902, pág. 68).

Refiere que el arte es social porque su origen y su fin se encuentra en la sociedad. Pero también es social por su esencia, por su ley interna que busca consolarnos de las realidades caóticas de la realidad. Por ello, nos dice que el arte desarrolla “una forma superior de la sociabilidad misma y de la simpatía universal” (1902, pág. 4).

Guyau buscó explicar al arte como expresión de los más altos sentimientos y pensamientos nobles, por ello es criticado por Tolstoi,⁶ quien concibe al arte como un medio de comunicación de sentimientos e ideas —que pueden ser buenas, malas, bellas, feas, morales e inmorales, etc.—. Así el arte no se limita a la creación de objetos bellos, con el fin de dar placer estético, sino que también es un medio de comunicación y entendimiento para penetrar en el mundo, así comprenderlo y encontrar un lugar en él.

Por otra parte, el filósofo, pedagogo y psicólogo John Dewey en su texto *El arte como experiencia* (2008), publicado por primera vez en 1934, nos brinda una definición de arte en relación con el concepto de la “experiencia”, categoría principal con la que desarrolla su teoría del conocimiento, la educación y el arte. Concibe a la experiencia como resultado de la interacción entre la persona y el entorno, la que genera en el hombre emociones de toda índole. Es decir, la experiencia es una conexión entre el mundo físico y el mundo de las ideas, cuya consumación se da a través del ritmo, la estética y la

⁶ También crítica las concepciones de arte de otros filósofos como Pilo, Hutcheson, Taine, Baumgarten, Kant, Schiller, Winckelmann, Lessing, Hegel, Schopenhauer, Hartmann, Cousin, etc.

emoción y los sentidos. En base a esto definirá el arte como la forma más universal y libre de comunicación, un lenguaje mediante el cual se objetiviza y consolida la experiencia:

El arte es la prueba viviente y concreta de que el hombre es capaz de restaurar conscientemente, en el plano de la significación, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viviente. La intervención de la conciencia añade regulación, poder de selección y predisposición. Así se producen infinitas variaciones en el arte. Con todo, su intervención también conduce en su momento a la idea del arte como una idea consciente: la más grande conquista intelectual en la historia de la humanidad (Dewey, 2008, pág. 29).

En su teoría se hace una analogía entre el arte y la experiencia de los seres vivientes. Además, afirma que la función universal del arte es ser el medio de comunicación más efectivo que existe, porque une al hombre y a la naturaleza mediante factores conscientes e inconscientes, dado que el arte es selectivo y a la vez espontáneo (recordemos que algo parecido postula Gregory Bateson). También argumenta que todo arte tiene una función moral, en la medida que busca eliminar los prejuicios y apunta a perfeccionar el poder de percibir y nos induce a desarrollar una vida más digna e inteligente; por ello, relaciona lo artístico con el desarrollo completo del ser humano (parecido a lo que postula Guyau). A semejanza de los autores descritos hasta el momento, para Dewey todo arte siempre denota un proceso de hacer o elaborar sobre una diversidad de materiales y mediante diversas herramientas.

Dewey crítica a los postulados que desde siempre han buscado hacer divisiones que separan a las bellas artes de las artesanías o artes útiles, en cambio sostiene que el arte expresa la fusión entre lo útil y lo bello, entre la acción y la conciencia, entre los medios y los fines. Indica que el goce estético y el artístico lo encontramos en todos nuestros sentidos y en todas nuestras experiencias cotidianas. Sus postulados al mismo tiempo no proporcionan al arte una especificidad, no hace una delimitación de lo que es propiamente arte para así poder diferenciarlo de otros quehaceres comunes. Tampoco hace una clara diferencia entre lo que es arte y los placeres estéticos que pueden producir los sentidos y las experiencias cotidianas. Recordemos que el objeto del arte es formar símbolos mediante los cuales se puede representar, expresar, transmitir y comunicar.

Una postura diferente asume el filósofo y crítico de arte Arthur Danto en su texto *¿Qué es el arte?* (2013). Allí asegura que para lograr una definición universal sobre el arte se debe buscar propiedades familiares o comunes presentes en todas las obras artísticas; pero no solo propiedades visibles, sino también invisibles. Insiste que solo así

se construirá una definición que englobe todo tipo y forma de arte que se produce en nuestra sociedad contemporánea: “La definición tiene que capturar la cualidad artística universal de las obras de arte, con independencia del momento en que fueron o serán realizadas” (Danto, 2013, pág. 54).

Danto define al arte como “significado encarnado” y como “sueños despiertos”, propiedades invisibles que convierten algo (un objeto) en arte. Tiene significados encarnados, porque las obras de arte siempre tratan sobre algo y, por ende, tienen sentido y pueden ser interpretadas; son sueños despiertos, porque todo el mundo sueña y todos los sueños están hechos de apariencias de cosas que están en el mundo para ser reconocibles por todos.⁷

Por otro lado, indica que su definición basada en el reconocimiento de las propiedades invisibles de las obras de arte sirve para englobar los diversos tipos de arte moderno que se producen desde que:

Marcel Duchamp encontró la forma de erradicar la belleza en 1915, y en 1964 Andy Warhol descubrió que una obra de arte podía ser clavada a una cosa real, aun a pesar de que los grandes movimientos de la década de 1960 —fluxus, pop art, minimalismo o arte conceptual— hicieran un arte que no era lo que se dice de imitativo (Danto, 2013, pág. 17).

Cabe recordar que los dos artistas mencionados son figuras claves en el nacimiento del arte contemporáneo; han revolucionado el mundo del arte en el campo ideológico, técnico y el contenido al introducir nuevas reglas en la forma de producir, circular y consumir arte. Rompieron con la tradición de la historia del arte, pues, la imitación de la naturaleza, la figuración y la belleza ya no serían categorías claves para definirlo; ya no se puede concebir el arte a través de sus características visuales debido a que, hoy en día, a cualquier cosa cotidiana se le puede otorgar valor artístico.

Debido a estos cambios en el campo del arte, Danto y otros filósofos han procurado brindar conceptos abiertos sobre su definición, porque resulta difícil sustentarla si no se logra discernir un conjunto de propiedades comunes y visibles en las

⁷ Vale mencionar que la definición que Danto refiere en su texto *¿Qué es el arte?* fue hecha en sus últimos años de trabajo intelectual. En cambio, en uno de sus pioneros ensayos, *El mundo del arte* (1964), nos da una definición de arte a la que se califica de institucionalista (aunque él se declare ajeno a este enfoque). Allí afirma que algo llega a ser arte, no por una cualidad física o intrínseca, sino porque el artista y los demás agentes del mundo del arte lo presentan, explican, interpretan, valoran y le otorgan un significado artístico.

obras y porque la “abstracción y *ready-mades* hacen cada vez más difícil encontrar una definición de arte” (Danto, 2013, pág. 46).

Por su parte, desde la crítica de arte, John Carey examina en *¿Para qué sirven las artes?* (2007) no exactamente una definición sobre qué es el arte, sino los motivos por los que “algo” se considera como artístico: “Una obra de arte es cualquier cosa que alguien haya considerado alguna vez una obra de arte, aunque sea una obra de arte solo para ese alguien” (2007, pág. 40). Llega a esta afirmación luego de criticar y refutar diversas definiciones y concepciones sobre arte que han dado Kant, Hegel, Osborne, Dewey y otros autores clásicos. Para ellos, las verdaderas obras de arte tienen un ingrediente esencial que está relacionado con las formas elevadas del espíritu humano: existe un arte elevado que nos hace mejores personas, etc. En cambio, Carey postula una definición abierta y particularista al considerar que el valor que tienen los objetos considerados como arte lo puede atribuir cualquiera que quiera verlo así.⁸

Ahora nos interesa presentar al filósofo Hans-Georg Gadamer, quien en su texto *La actualidad de lo bello* (1991) nos comparte una definición alejada de la postura de los filósofos ya mencionados, y más afín al punto de vista antropológico de Marvin Harris. Define al arte como juego, símbolo y fiesta porque estos elementos le permiten trazar un puente para comprender y ver una continuidad en el arte del pasado y el arte moderno. Describe al arte como juego, porque ambos son una función elemental de la vida humana, encarnan movimientos libres y a la vez ordenados y disciplinados que se producen y reproducen continuamente. Lo percibe como símbolo porque ambos representan y reconocen un significado, la obra de arte significa un crecimiento en el ser, es irremplazable, un acontecimiento único, pero también en toda obra de arte existe algo de imitativo, es mimesis porque representa algo que se ha definido en el pasado. Por último, lo concibe como fiesta porque es una celebración que nos une a todos, nos despoja del tiempo lineal y apuesta por capturar un momento como eterno; el arte como toda celebración implica renovación y también repetición. En base a los tres elementos citados, afirma que no existe separación entre el arte del pasado y el arte del presente.

Para finalizar con el balance de las definiciones de arte, lo complementaremos con la postura del filósofo español Juan Plazaola, quien en su texto *Introducción a la estética*

⁸ Carey se muestra afín a los postulados sobre el arte que presenta el primer Danto en *El mundo del arte* (1964), quien se aleja de la línea que busca encontrar un ingrediente secreto y universal del arte, y más bien apunta a afirmar que cualquier cosa puede ser arte, siempre y cuando se encuadre y sea aceptado dentro del mundo del arte. Sin embargo, Carey toma sus precauciones con respecto a la institucionalización del arte, porque considera que “el mundo del arte” ha perdido credibilidad.

(2007) conceptualiza al arte desde cuatro frentes, que de alguna manera sintetizan todas las definiciones de los autores discutidos hasta el momento. Primero indica que el arte es una operación vital constante, es una liberación de las fuerzas creativas del ser humano que lo produce. El artista nutre su creatividad de factores psíquicos conscientes e inconscientes que se objetivizan o exteriorizan en una obra de arte. Por ello, define al arte, en segundo lugar, como autoexpresión, ya que una obra de arte es un reflejo de la vida consciente e inconsciente del ser humano que lo produce, es el alma de artista. En tercer lugar, en cuanto al efecto extrínseco de la operación artística, afirma que el arte es una creación de formas, líneas, colores mediante los cuales se plasma un universo de realidades; el arte siempre trata de hacer algo y no necesariamente de hacer algo bello. Por último, refiere que el arte es un medio de conocimiento de la realidad, en la medida que el artista penetra en el secreto de las cosas, valiéndose de la naturaleza y de la historia. Con estos dos medios, el artista encuentra los estímulos y los gérmenes para la operación artística; pero resalta que este no es un ejercicio mecánico, ni mimético, términos que se deben excluir de la definición de arte.

c. Definiciones desde la historia del arte

Sabemos que el término arte de manera general puede referirse a diversas actividades como la pintura, escultura, arquitectura, música, teatro, poesía, baile, etc. Sin embargo, la definición de arte que se le ha dado desde disciplinas como la historia del arte, generalmente, está relacionada con las artes plásticas (Bauer, 1983). Esto se debe a que cuando se habla de historia del arte, se hace referencia principalmente a la historia del desarrollo de la pintura, escultura y arquitectura. Así lo refiere el historiador del arte Ernst Gombrich, quien en su libro clásico *La historia del arte* (1999), si bien no nos brinda una definición sobre arte, señala que el término refiere a actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas. Además, indica que en todo pueblo existe arte y no necesariamente está relacionado con la belleza y la estética, y que tampoco el arte se reduce a objetos exhibidos en museos y galerías (de ser así, muchas obras no entrarían dentro de la categoría “arte”).

La historia del arte ha definido al término “arte”, de manera general, como un medio de expresión y comunicación que sirve para transmitir ideas, emociones, el gusto y la visión de la realidad de una época, de un lugar o de un artista en particular, ya que todo arte responde a determinadas circunstancias socioartísticas, políticas, económicas,

religiosas, etc. El arte además de ser una expresión humana, refiere a la “actividad humana dedicada a la creación de cosas bellas” (Santillana, 2006, pág. 16).

Desde esta disciplina, además, se ha buscado resaltar el valor histórico-social del arte, concibiendo a las obras como objetos culturales que dejan huella en la época en la cual han sido producidas, “la historia del arte es esencial para el conocimiento integral del pasado, puesto que en la génesis y recepción de las obras de arte confluyen todo tipo de factores” (Santillana, 2006, pág. 20). Por ello, se dice que el trabajo de la historia del arte, generalmente, engloba las siguientes actividades:

La observación reflexiva, que permitirá la descripción de los elementos que intervienen y del modo en que se relacionan entre sí; el análisis, que ha de variar según los diferentes contextos en los que las obras han de ser entendidas; la interpretación razonada del significado y funciones de las obras estudiadas; y la clasificación de las obras de arte, que se integran en un discurso coherente de problemas afines (Santillana, 2006, pág. 20).

Además, lo característico de la historia del arte es hacer una presentación cronológica y jerarquizada del desarrollo del arte, según las etapas del progreso de la humanidad. Tradicionalmente, se ha dividido de manera histórica al arte en los siguientes periodos: arte prehistórico, arte antiguo, arte clásico, arte medieval, arte en la edad moderna y arte contemporáneo (Plazaola, 2015). Gracias a esta división conocemos las conceptualizaciones y características que se le ha dado al arte en cada periodo histórico.

ΨΨΨ

En esta sección hemos discutido y descrito las definiciones sobre arte, con relación a la pintura, que se han dado desde distintos enfoques antropológicos, filosóficos y en la historia del arte. Ahora, pasaré a dar mi propia definición sobre arte, con el cuidado que se pueda tener sobre cómo caracterizar un concepto que puede ser concebido de diversas maneras por un individuo y una sociedad. Se pondrá mucho cuidado en distinguir sus rasgos más comunes y las propiedades que presenta.

1.2 Definición propia sobre arte pictórico

En base a los aportes expuestos, ahora voy a proponer una propia definición sobre la categoría “arte pictórico”. Con esta categoría refiero principalmente a la actividad (pintar y dibujar) y a los productos (pinturas u obras de arte) que realizan los pintores,⁹ quienes son los agentes primarios que ponen en funcionamiento las dinámicas de su campo. Para no limitar nuestra definición a una sola dimensión, la conceptualizaremos bajo cuatro planos: técnico, individual, social y estructural, ya que, al igual que Lévi-Strauss consideramos que la labor de pintor:

Consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y, por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento (Lévi-Strauss, 1997, pág. 48).

Desde el primer plano —el técnico—, definimos al arte pictórico como una actividad que generalmente comprende el uso y dominio de técnicas de pintura, conocimientos del color, el manejo del dibujo y perspectiva para hacer una representación figurativa o abstracta de un objeto o de un conjunto de objetos visuales o invisibles, para hacer una representación de ideas, hechos, experiencias, emociones, etc. Todo ello es plasmado en un lienzo, madera, muro, papel, piedra, o tela. En efecto, el arte pictórico se expresa mediante una actividad de creación que está acompañada generalmente del dominio del dibujo y el uso de distintos materiales como lienzos, maderas, telas, lápices de carbón, lápices de color, óleos pasteles, óleos, acrílicos, plumones, tintas, acuarelas, pinceles, espátulas, aceites especiales, cámara (para muchos pintores el uso de imágenes y fotografías es indispensable para la construcción de sus obras), etc. Estos materiales de arte son los medios de producción pictóricos que manipulan, utilizan y dominan los pintores, gracias a una previa incorporación, mediante instrucción autodidacta o especializada, de conocimientos técnicos y teóricos sobre cómo elaborar una obra.

Además de las cuestiones formales que hemos mencionado, aquí también se involucran una serie de actividades que pueden ayudar a entender mejor cómo se

⁹ En esta investigación, para tener precisión sobre este tipo de productores de arte, preferimos llamarlos pintores en vez de artistas, ya que este último término hace referencias muy generales.

concretiza el plano técnico del arte pictórico. Así, la elección de compras de materiales de arte específicos, como lienzos ya preparados o por preparar de acuerdo con la textura y el tamaño que se necesita. El destinar un espacio adecuado para dedicarse a la creación, incluso algunos alquilan locales adecuados para ello. El manejo de un horario para realizar los actos de creación; por ejemplo, algunos pintan desde la mañana hasta el mediodía, otros hasta que se agote la luz del día, y también quienes prefieren pintar por la noche hasta la madrugada, etc. El decidir si en los actos de creación escuchar música para relajarse, o aminorar los ruidos externos; esto para algunos pintores es indispensable y para otros no. Hay tantas otras cuestiones técnicas que solo cada pintor conoce y maneja para crear sus obras, como leer libros, visitar lugares, ver imágenes, tomar fotografías, realizar bocetos, utilizar reglas, recoger o comprar los objetos que pretende representar, entre otras cosas.

Más allá de definir al arte desde el plano técnico, también se le puede abordar por las propias particularidades que le ha imprimido su creador, es decir, desde un plano individual, ya que el pintor crea símbolos, significaciones y relaciones entre objetos desde su perspectiva, desde cómo él aprehende, experimenta, conoce e indaga sobre su realidad. Para ello, primero consideramos necesario responder a dos preguntas pertinentes, porque nos permiten indagar sobre la motivación y sobre el quehacer particular de cada pintor: ¿Cuál es la necesidad de los pintores de crear obras? ¿En qué consiste la composición y el contenido particular que otorgan a sus obras? La primera pregunta la respondemos en base a algunas concepciones que nos han compartido tres pintores entrevistados¹⁰ y la segunda pregunta la responderemos en base a nuestros conocimientos sobre el tema.¹¹

Referente a la cuestión de cuál es la necesidad de los pintores para crear obras, veamos el testimonio de Leonardo Mazzini y César Yauri:

CASO 1

Leonardo Mazzini: Desde niño tuve propensión a absorberme en actividades solitarias y facilidad para dibujar. En el colegio aproveché mi don para ilustrar mis trabajos con gran deleite de mis profesores. Luego empecé a hacer caricaturas de mis compañeros y profesores para deleite de mis compañeros. Yo disfrutaba mucho representando en mi pintura las grandes preguntas existenciales en un marco animista muy vital, esas realidades míticas que van más allá de lo evidente. Yo disfrutaba mucho representando esas imágenes. Más adelante descubrí el sentido arquetípico de las imágenes, su representación de procesos del desarrollo psíquico del individuo. Esas fueron las

¹⁰ Consideramos importante rescatar las concepciones y visiones personales que tienen los pintores sobre el arte para complementar nuestro planteamiento.

¹¹ Y en base, también, a mi posición como investigadora-participante, ya que he experimentado la necesidad que lleva a las personas a crear arte, lo que implica construir y verter contenido en nuestras obras pictóricas.

grandes imágenes para los grandes cuadros, casi estáticos y divinos; pero la actividad simbólica cotidiana del día a día surgía en sueños, ensoñaciones, flashes de inspiración durante la ducha, mientras leía, mientras pintaba. El arte es imprescindible para el desarrollo psicológico-espiritual del individuo y su pequeña familia-clan. Eso es lo que he podido experimentar sin proponérmelo.¹²

CASO 2

César Yauri: Lo que me motivó a dedicarme a la pintura es que sentía que esto era lo mío, desde niño me gustaba mucho. Otro factor que me indujo a crear obras es la necesidad que tengo de comunicarme con los demás, con la gente de alrededor. De transmitir emociones, sensaciones, sentimientos. Es una forma de hacer sentir tu presencia, de decir: mira, acá estoy, yo hago esto. Creo que en ese sentido es más una forma de comunicarse, es una forma de decirle al otro lo que uno siente, lo que uno quiere... El arte me sirve para expresar mi visión sobre la realidad y la vida, me permite conocer mi entorno, el tiempo, el tiempo que te toca vivir. Y la apreciación que tienes tú. Es una forma de negar, reforzar o reafirmar. A través del arte buscas una salida, como una forma de sublimar o lo interpretas de la forma más libre. Siempre hay algo que decir.¹³

Algunos de los pintores entrevistados se refugian cálidamente en la pintura para indagar sobre su personalidad, sus conflictos existenciales, lo que llaman experiencias espirituales y ahondar en su psicología individual. En cambio, otros indican que la pintura es un medio para expresar, comunicar, conocerse a sí mismos y a los demás, encontrar un lugar significativo en este mundo y registrar información acerca de las sociedades donde viven, en un tiempo y contexto determinado. Entonces el pintor, además de crear una obra de arte, también crea un objeto de conocimiento. Así se diría que el arte es una forma de conocimiento racional e irracional, objetivo y subjetivo, artificioso y espontáneo.

Ya hemos visto que existen distintas necesidades que llevan a los pintores a crear arte, por lo que ahora pasaremos indagar en qué consiste la manera particular en que los pintores componen y dotan de cierto contenido a sus obras. Esto depende de sus experiencias, sus conocimientos y la posición socioeconómicas, políticas, socioartísticas, religiosas que ocupan en su sociedad, pues ningún ser humano vive y experimente igual que otro. Los pintores enriquecen su experiencia creadora, consciente o inconscientemente con diversas dimensiones de la experiencia humana —psicológicas, artísticas, sociales, políticas, religiosos, económicas, etc.—, con aspectos simbólicos de su sociedad (reales, imaginarios o ideales) y hasta con elementos de la naturaleza. Es

¹² Entrevista personal, 03/08/2016.

¹³ Entrevista personal, 07/08/2016.

decir, el pintor en su obra deposita un bagaje de sentimientos, emociones, experiencias, conocimientos, recuerdos, etc.¹⁴

En base a las respuestas que hemos dado, se puede definir al arte pictórico —desde el plano individual— como una facultad mediante la cual el pintor crea, conoce, expresa y comunica sus sentimientos, emociones e ideas utilizando la imaginación y la razón para dotar de cierto contenido, interno y externo, a su obra pictórica, cuya fuente de información e inspiración se halla en su propia experiencia.

Con respecto al plano social del arte pictórico, se puede definir en relación con el papel que cumplen los pintores en sus sociedades y la importancia que se le otorga a la producción pictórica en ellas, ya que el arte puede funcionar como una herramienta para conocer, reflexionar, denunciar, analizar, investigar e informar sobre una sociedad. Definimos al arte pictórico —desde el plano social— como la encarnación de un mensaje sobre el hombre, sobre el mismo arte y sobre una realidad concreta. El arte es individual y social al mismo tiempo, siempre hay una interacción constante, como es el caso del pintor, quien se sirve de temas que ha aprendido dentro de su entorno doméstico, su escuela, universidad, academias de arte, con sus amistades, del sistema artístico en el que está inserto, etc. Es decir, se nutre de experiencias que ha compartido con otras personas.

Mediante las obras de arte se puede emprender una reconstrucción histórica de ciertos acontecimientos sociales. Una muestra de ello es la creación de la obra *La balsa de Medusa* (1818-1819), de Théodore Géricault, cuya imagen registra la escena del naufragio de *Méduse* (fragata de la marina real francesa), la cual quedó varada el 2 de julio de 1816 en el océano Atlántico de la costa de Mauritania, dejando cerca de ciento treinta y dos muertos. Fue un acontecimiento resaltante y generó un escándalo internacional en el contexto en que vivió Géricault, por ello decidió capturar esa impresión en un lienzo. Para la creación de su obra emprendió una investigación profunda, entrevistó a algunos sobrevivientes, fue a hospitales y depósitos de cadáveres para conocer el color y la textura de la piel de los muertos, así como para hacer muchos bocetos (Bolaños, 2008).

La obra descrita nos permite tener en cuenta la importancia que tuvo el arte pictórico en otros tiempos, porque servía como medio para registrar icónicamente hechos sociales.

¹⁴ El contenido que se ha vertido en las obras de arte muchas veces es valorado por el público de diversas maneras, de acuerdo con las emociones agradables o desagradables que provoca en uno, por los sentimientos que despierta al contemplarla o por su carácter terapéutico en nuestras vidas, ya que al ver las obras de arte en un museo o en galerías el espectador sale con una experiencia distinta, sea negativa o positiva, o las dos a la vez.

De no ser por ellas, no tendríamos registros visuales de lo que fue el pasado o de lo que aquejaba a los hombres antiguamente. A través del arte pictórico también se puede conocer muchos aspectos del desarrollo de la humanidad,¹⁵ pues nos dice algo sobre el lugar, contexto y tiempo en el que se produjo, y del que fue parte su creador. A través de sus obras, los artistas dejan un legado a la historia:

La obra literaria y artística que alcanza cierto grado de excelencia no muere con el paso del tiempo: sigue viviendo y enriqueciendo a las nuevas generaciones y evolucionando con estas. Por eso, las letras y las artes constituyeron el denominador común de la cultura, el espacio en el que era posible la comunicación entre los seres humanos, pese a la diferencia de lenguas, tradiciones, creencias y épocas, pues quienes hoy se emocionan con Shakespeare, se ríen con Molière y se deslumbran con Rembrandt y Mozart dialogan con quienes en el pasado los leyeron, oyeron y admiraron (Vargas, 2014, pág. 74).

Indudablemente los pintores y sus obras son importantes para la sociedad porque comunican y brindan información acerca de la realidad en donde se desenvuelven, en un tiempo y contexto determinado, ya que en sus obras registran su situación individual y social, como las pautas y valores que han aprendido de su medio, los conflictos que allí emergen, sus necesidades más resaltantes. Al fin y al cabo, sus obras se nutren del contexto sociopictórico en el que viven. Conscientes de ello, algunos pintores optan por pintar movidos por un compromiso social, como veremos en los siguientes casos:

CASO 1

Fanny Palacios: Para mí el arte necesariamente tiene que influir en nuestra sociedad, en nuestra gente, de repente con una gotita de aporte le podamos hacer ver la realidad y transformarla. Por ejemplo, ese cuadro es lo nuestro, de pobladores que van protestando pidiendo algo para ellos y mujeres, sobre todo. Esas temáticas toco yo, sobre las protestas, mujeres, los niños.¹⁶

CASO 2

Bruno Portugal: El pintor, el creador, el literato, indudablemente vive una época, tiene que reflejar parte de ella. Quizá no su contexto total, pero sí algo. No puede escapar o sustraerse de esas necesidades, se debe pensar el momento que nos toca vivir, mal o bien, a favor o en contra, es un ser histórico. Por eso lo que yo hago es reflejar mi momento, pinto las personas que veo, no invento, solo recreo lo que hago y veo, lo más cercano, mis amigos, la gente que conozco o anónimas, trato de reflejar la época que vivo.¹⁷

¹⁵ No es casualidad que las producciones enciclopédicas sobre la historia universal o la historia de las culturas se ilustren con registros pictóricos de cada época.

¹⁶ Entrevista personal, 24/07/2017.

¹⁷ Entrevista personal, 24/07/2017.

Pero quizá la mayor relación entre arte y sociedad para sus creadores, a lo largo de la historia del arte, haya sido aquella que la concibe como una actividad distintiva y purificadora, que produce aprendizaje por medio de la catarsis. Veamos un caso:

César Yauri: Los artistas contribuyen a que las personas desarrollen una parte de la sensibilidad. No es lo mismo que uno se dedique a una situación militar, es una manera tosca, muy agresiva; no es lo mismo que alguien que escucha música, que pinta y ve obras de arte, estas te transportan a otro mundo, otro nivel, te puedes comunicar, incluso te puedes relajar. [...] A través del arte puedes ver la vida de otra manera, te da otra alternativa. Yo creo que de esa manera contribuye. Además, cada época que nos toca vivir deja una huella, deja un legado importante para los que vienen, para futuras generaciones.¹⁸

Esta es una concepción humanista del arte, que le otorga importancia como una actividad que despierta la sensibilidad, un aprendizaje distintivo y aparentemente elevado que nos permite ser mejores personajes. Esta perspectiva sobre el arte tuvo su apogeo entre los intelectuales del siglo XVIII, con el desarrollo de la estética, y llegó a difundirse en mayor medida en el siglo XIX (Plazaola, 2015). Durante este último siglo, con el crecimiento mercantilizado del arte, esta concepción también formó parte de una estrategia comercial dirigida por los museos y galerías para difundir la idea de que el arte nos hace mejores personas porque nutre y purifica el espíritu. Así se buscaba inducir a que un mayor público visitara sus espacios, inaugurados masivamente por esos años (Carey, 2007).

Finalmente, pasamos a definir el arte pictórico desde un plano estructural, concepción importante que utilizaremos a lo largo de esta tesis porque se encuentra relacionada con los objetivos de nuestra investigación. Desde este plano, definimos arte pictórico como un sistema de prácticas de producción creativas, de métodos de aprendizaje, de vías de conocimiento, y de expresión, comunicación, circulación y consumo. A través de ella confluyen y se interrelacionan una serie de agentes artísticos. Dentro del campo de la pintura, los pintores son considerados los que hacen un aporte primario y extraordinario porque son los que dominan la habilidad que da origen a una obra de arte, principal móvil del proceso sociopictórico, en el cual intervienen una serie de agentes (sujetos e instituciones) como galerías de arte, museos, coleccionistas, curadores, críticos, ferias, bienales, concursos de pintura, Estado, investigadores, medios de información, etc. Estos agentes, en conjunto con los pintores y sus obras, dinamizan este campo.

¹⁸ Entrevista personal, 07/08/2016.

En este sentido, se sitúa al arte pictórico dentro de un complejo tejido de prácticas sociales, económicas y políticas, para entender qué lugar ocupa dentro de una sociedad, de qué manera influye y cómo, a su vez, interactúa sobre ella. Es decir, el arte es un sistema de prácticas socioartísticas.



En síntesis hemos, visto que la definición de arte desde un plano técnico está relacionado con los materiales, técnicas y procedimientos propios del arte pictórico; desde un plano individual, con la necesidad que tienen los pintores de producir arte y la particularidad de la composición y contenido de sus obras; desde un plano social, con el papel de los pintores y la importancia de su producción pictórica para la sociedad; y desde un plano estructural, con la idea de concebir al arte como un sistema de prácticas sociales que se encuentra relacionado con otras dimensiones de la realidad. Entonces, el arte pictórico es un sistema mediante el cual algunas personas hacen uso de herramientas y materiales de arte para crear, conocer, aprender, expresar y comunicar “algo” utilizando la imaginación y la razón para plasmar ideas, emociones, costumbres, el gusto y la visión de una época o de un lugar en particular. Así, el arte pictórico puede ser un medio para conocer sistemas sociales, culturales y psicológicos, ya que una obra puede ser fuente de información del artista y su sociedad. Más allá de ver al arte pictórico solo como un medio de expresión y aprendizaje, lo situamos también dentro de un complejo tejido de prácticas sociales, económicas, y políticas, para ver qué lugar ocupa dentro de una sociedad, de qué manera influye y cómo, a su vez, interactúa sobre ella.

Desde un plano técnico

- Es un acto de crear o elaborar.
- Tiene un carácter icónico.
- Implica el manejo de técnicas de pintura y materiales.
- Requiere de conocimientos de dibujo, color y perspectiva.

Desde un plano individual

- Es una experiencia cognitiva.
- Es un medio de expresión de sentimientos y emociones.
- Mediante el arte, el artista comunica sus ideas y su visión de la realidad.
- Se utiliza la imaginación y la razón.
- Su fuente de inspiración se halla en la propia experiencia psicológica y cultural del artista.
- Es un puente que permite integrar la conciencia y el inconsciente.
- Es un medio para conocerse a uno mismo, y sus conflictos internos o psicológicos.

¿QUÉ ES EL ARTE PICTÓRICO?

- Es un sistema de prácticas creativas.
- Es un sistema de aprendizaje y conocimiento.
- Es un sistema de expresión y comunicación.
- Es un sistema de prácticas de producción, circulación y consumo socioartísticos, económicos y políticos.
- Arte y sociedad se influyen e interactúan mutuamente.
- La esencia de la práctica artística reside en la invención de las relaciones entre sujetos e instituciones.

Desde un plano estructural

Desde un plano social

- Es un medio para conocer y aprender sobre la sociedad.
- El arte es individual y social al mismo tiempo.
- El arte es fuente de información del artista y su cultura.
- Encarna un mensaje del hombre, del arte mismo y de la sociedad.
- Es un lenguaje visual de la realidad socioartística.

CAPÍTULO II

EL ESTUDIO DEL ARTE DESDE LAS CIENCIAS SOCIALES

Las interacciones entre arte y sociedad han sido estudiadas desde distintos ángulos, según los intereses particulares del investigador y de las diversas disciplinas que lo han abordado. Además de la filosofía y su rama especializada sobre el estudio del arte, la estética, las ciencias sociales también han hecho importantes aportes para entender los orígenes y las relaciones sociales del arte. Así tenemos investigaciones desde la antropología, la sociología, la historia del arte, la economía, la psicología, entre otros.

El objetivo de este capítulo es exponer cómo se ha investigado el arte — particularmente las artes plásticas—. Se busca demostrar la importancia que los estudios del fenómeno artístico tienen sobre el conocimiento de la realidad social, y cómo se encuentra inmerso en esta misma. Para ello, se hará un análisis desde las disciplinas de la antropología, la sociología y la historia del arte. También se recogerán las reflexiones de la estética, en cuanto sus aportes y análisis tienen mayor recorrido que cualquier otra disciplina. Para finalizar, se dará algunas reflexiones acerca de la importancia de la producción de conocimiento sobre el arte desde las ciencias sociales y en qué medida nos puede servir para investigar las diferentes expresiones del arte peruano.

2.1 Estudios desde la antropología del arte

La antropología del arte es una rama de la antropología social¹⁹ a la que se le relaciona fundamentalmente con el estudio de las producciones artísticas de las llamadas sociedades tradicionales, a pesar de que la antropología —al menos desde la segunda mitad del siglo XX— también ha conquistado nuevos terrenos de estudio en las sociedades modernas. Las primeras investigaciones sobre arte desde esta disciplina se sitúan en el contexto del colonialismo europeo, en el siglo XIX, cuando se empezó a fundar los denominados “museos etnológicos”, en donde se exhibían objetos de arte exóticos de las culturas primitivas.²⁰ Al respecto, nos dice Heinich: “Desde una

¹⁹ La antropología como disciplina se institucionalizó a finales del siglo XIX. Su objeto de estudio es el ser humano en sus múltiples manifestaciones sociales: cultura, religión, economía, política, arte, etc. Pero en sus inicios estuvo relacionada principalmente con el estudio de los pueblos primitivos, por ello, desde esta disciplina se empieza a estudiar el arte primitivo (aunque en ese momento no se les consideraba como arte propiamente, sino como objetos exóticos).

²⁰ Sobre estos objetos, véanse los estudios de Boas, en *El arte primitivo* (1947), y Bateson, en *Estilo, gracia e información en el arte primitivo* (1998).

perspectiva antropológica se trata de preguntar, a partir de las artes primitivas, la noción de estética y sus intersecciones con funciones utilitarias, simbólicas o religiosas” (2002, pág. 95). La disciplina, posteriormente, se centró en el estudio del llamado arte popular (relacionado con la producción, circulación y consumo de las artesanías).²¹ Esto sucedió en el caso peruano, donde se enfocó más en el estudio de la artesanía y el folklore que en temas relacionados con las artes tradicionalmente conocidas (por ejemplo, las artes plásticas).

En esta sección pasaremos a presentar a la antropología del arte como un campo de estudio sobre el mundo artístico en general, y que no solo se limita al llamado arte popular. Esto permitirá reivindicar, movilizarse y tener la libertad de ampliar sus horizontes para abordar diversas problemáticas socioartísticas, con diversas herramientas y perspectivas. Por ello, partimos considerando que desde la antropología del arte se puede explorar y explicar diferentes ámbitos del fenómeno artístico, en la medida que la definimos como una disciplina que se ocupa del arte —pintura, escultura, artesanías, arquitectura, música, danzas, teatro, cine, literatura, etc.— como un fenómeno sociocultural inserto en procesos de relaciones sociales, culturales, económicas y políticas. Su objeto de estudio no estaría limitado solo a las obras y las representaciones artísticas, sino que abarca las estructuras sociales donde se producen, así como también a los agentes que las impulsan, valoran y consumen en un espacio y tiempo determinado. Como diría Sergio Martínez: “Una teoría del arte antropológica debe orientarse sobre el estudio de las modalidades de producción y consumo de arte, de su puesta en circulación en contextos locales y de las situaciones de interacción social que provoca” (2012, pág. 175).

Desde este enfoque, la antropología del arte debe ir más allá del interés por la personalidad del artista, o la mera interpretación del contenido, técnicas y estilos de sus obras que se usan para expresar sentimientos, emociones y una visión de la vida. También debe ir más allá de la valoración de sus habilidades y capacidades para producir obras de arte o para representar la realidad de su sociedad.²² Fuera de estas ataduras, se puede situar una investigación sobre el arte en un contexto más amplio, que nos permita comprenderlo como un complejo proceso social, insertado en las diferentes dimensiones de la realidad

²¹ Si bien el objeto de estudio ya no era considerado primitivo, seguía siendo una alteridad que marcaba diferencias de orígenes sociales y culturales con respecto a los investigadores. Los sectores populares ocuparon el vacío dejado por los llamados pueblos primitivos.

²² Esta es más bien la labor de un crítico del arte.

social y que contribuye activamente a construirla. Por ejemplo, un estudio antropológico del arte nos permite discriminar las diversas formas de producción, circulación y consumo del arte según las clases sociales, orígenes regionales, grupos étnicos de un país. También puede contribuir a identificar qué elementos o acciones están inmersos dentro de la diferenciación entre los llamados arte popular, arte de elite, arte legitimado y arte no legitimado, etc. Además, posibilita explicar qué aspectos condicionan la desigual participación o no participación de los individuos de diferentes clases sociales en el campo artístico.

No encontramos muchos antropólogos dedicados exclusivamente al estudio del arte, y menos que se hayan ocupado de los campos de investigación mencionados, a excepción de los primeros estudios solitarios de García Canclini. Lo que sí hallamos son algunos trabajos aislados a los que ya referimos en el primer capítulo como Levi-Strauss (1971), Gregory Bateson (1998), Marvin Harris (1990) y Franz Boas (1947). Estos antropólogos no se han dedicado exclusivamente al estudio del campo artístico, pero sí han intentado definir teóricamente el término “arte” con el objetivo de identificar elementos universales en el arte, para que así su definición sea válida tanto para el arte primitivo como para el arte moderno. Se considera pertinente referirlos para conocer un poco qué se ha investigado sobre el arte desde la antropología. No nos explayamos más en este análisis porque para esta ocasión consideramos más pertinente dar cuenta de los estudios del antropólogo y crítico literario argentino García Canclini, ya que nos brinda información valiosa para la construcción de este texto, no solo porque examina cuáles han sido las contribuciones y limitaciones de las ciencias sociales y las ciencias humanas en el conocimiento sobre el arte, sino también porque nos brinda un modelo metodológico para investigar el fenómeno artístico.

García Canclini ha realizado numerosas investigaciones sobre arte y cultura en Latinoamérica, donde discute y hace un balance amplio y general sobre cómo el campo artístico ha sido estudiado desde las ciencias humanas (filosofía del arte) y desde las ciencias sociales. En sus pioneros trabajos académicos, argumentaba que el enfoque marxista permite aplicar el modelo socioeconómico para explicar el proceso de producción, circulación y consumo del arte, y para analizar cómo las condiciones económicas de producción determinan las transformaciones del ámbito artístico. Además de comprender el hecho social del arte, indica que es útil para comprender el hecho ideal y estético.

Al analizar una tendencia artística se comenzará estudiando la estructura general de la sociedad (modo de producción, formación socioeconómica, coyuntura), el lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social y las relaciones que mantiene con las demás partes (economía, tecnología, política, religión) (1979, págs. 76-77).

Este enfoque lo utilizó en su investigación *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) para dar cuenta las transformaciones del arte en general, sobre todo, por la crisis de las bellas artes y la aparición de nuevas experiencias de arte popular en América Latina, particularmente en Argentina, producto de las nuevas condiciones socioeconómicas de las décadas de 1960 y 1970. Frente a estas nuevas formas artísticas, García Canclini indica que los estudios tradicionales de la estética ya no son útiles, por lo que hace un llamado a repensarlos y buscar apoyo en las ciencias sociales. Al hacer una diferenciación entre los intereses de la estética y de las ciencias sociales al momento de analizar el fenómeno artístico, testifica que lo central de las reflexiones estéticas ha sido presentar las obras de arte como autónomas: ven al artista como un genio creador y a sus obras se las considera como parte del mundo espiritual, ideal y bello. Ambos se conciben alejados de la vida social, económica y política. Dicho autor, especula que sí dichos estudios quieren obtener rigor, deben alimentarse de las ciencias sociales donde se explica al arte como un producto de las transformaciones sociales, económicas y políticas. Esto lo reafirma en *La sociedad sin relato* (2010), donde nos dice que el arte puede ser objeto de estudio de la antropología solo si sitúa a los artistas y sus obras en un contexto amplio de producción, circulación y apropiación. Eso permitirá explicar los usos sociales del arte y demostrar que los movimientos artísticos deben entenderse en conexión con los procesos socioeconómicos.

En su obra *La reproducción simbólica* (1979), García Canclini pone en evidencia los problemas teóricos y metodológicos de la sociología del arte en general, primordialmente refiriéndose a Francastel, Hauser, Panofsky, Lukács, Silbermann, Bourdieu, Becker, etc. Analiza las limitaciones de sus estudios: utilizan categorías muy rígidas y un método insuficiente para explicar el carácter complejo y particular de los fenómenos artísticos; tienen un sesgo al querer abordar el problema solo desde una disciplina o enfoque; no consideran las determinaciones socioeconómicas que condicionan el arte; buscan estructuras artísticas generales válidas para cualquier sociedad; le dan poco valor o niegan totalmente los aspectos estéticos e inconscientes del arte; otorgan relativa autonomía al proceso artístico y no toman en cuenta la importancia de la aplicación del proceso de producción, consumo y circulación para explicar el

fenómeno artístico; plantean que existe una autonomía relativa del arte respecto de las determinaciones económicas, etc.

Frente a tales problemas resalta, como ya se ha referido antes, la importancia del conocimiento del materialismo histórico y del modelo socioeconómico para estudiar el arte. En base a ello, propone un esquema metodológico²³ para investigar dicho fenómeno:

1. Ubicación del arte en la estructura social. Esta etapa abarca los siguientes pasos:
 - 1.1 Análisis de la estructura general de la sociedad y su ubicación —relaciones de dependencia— dentro del sistema capitalista (modo de producción, formación socioeconómica y coyuntura).
 - 1.2 Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, sus relaciones con las demás partes (economía, tecnología, política, religión, etc.) y la vinculación con la estructura de clases.
2. La estructura del campo artístico. Está segunda etapa incluye los siguientes aspectos:
 - 2.1 La organización material
 - a) Medios de producción (los recursos tecnológicos para la producción artística y las modificaciones ocurridas por la introducción de nuevos materiales —acrílicos, plásticos— y nuevos procedimientos —multiplicación mecánica o electrónica de la imagen).
 - b) Relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios y público) (relaciones institucionales, comerciales, publicitarias) (interacción dentro del país y con el arte extranjero).
 - 2.2 El proceso ideológico
 - a) Elaboración en imágenes (en la obra) de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas.
 - b) Elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores, público (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas periodísticas, autobiográficas, encuestas, etc.).

Fuente: García Canclini, 1979, págs. 92-93.

Agrega que este esquema nos permitirá comprender no solo el campo artístico, sino también las estructuras culturales y socioeconómicas de la sociedad donde se produce el fenómeno artístico que se investiga. Refiere que a partir del esquema sí se puede revelar “la orientación general del comportamiento de la clase y la fracción de clase a que el individuo pertenece” (1979, pág. 145). Pero también apuesta por recurrir a diversos estudios teóricos y metodologías de diferentes disciplinas que puedan enriquecer el análisis de los procesos artísticos; por ejemplo, la utilización de métodos cualitativos como entrevistas a profundidad, observación participante, análisis de obras artísticas y

²³ Indica que su esquema lo ha elaborado en base a fuentes teóricas, históricas y sobre todo empíricas, ya que el modelo fue creado a partir de una investigación que realizó sobre la correlación entre los movimientos artísticos y el desarrollo socioeconómico y tecnológico de la Argentina de la década de 1960 y 1970. Garantiza que dicho modelo puede ser utilizado para el análisis de otros casos.

documentos, y también la utilización de métodos cuantitativos como las encuestas y las estadísticas.

Si bien García Canclini nos brinda reflexiones interesantes de cómo abordar una investigación sobre el arte desde el enfoque marxista, donde el factor socioeconómico se convierte en un condicionante de sus procesos y transformaciones, esto puede llevarnos a ignorar que el arte también tiene un papel activo y decisivo en la sociedad. Además, en la concepción de García Canclini el arte solo tiene un papel relevante en su vinculación con la política, donde podría influir y generar algún cambio, de lo contrario solo será una representación particular de la realidad. Este sesgo se debe a que la tradición marxista, aunque heterodoxa en el antropólogo argentino, ha concebido al arte solo como un reflejo de una realidad —como es el caso Georg Lukács—. Sin embargo, sabemos que no necesariamente el arte debe estar ligado o aliado con la política para actuar, influir, generar cambios dentro de una sociedad. Puede ser un instrumento poderoso para ocultar y reproducir las diferencias y las desigualdades socioeconómicas, como también un medio eficaz para poder combatirlos. Optando por un enfoque dialéctico, podemos situar al arte como un ente condicionado, pero también como un condicionante de la realidad. Por ejemplo, en la actualidad tener el talento artístico ya no es la condición esencial para estar dentro del campo de la pintura. Muchos agentes se presentan como artistas y están legitimados dentro del campo sin tener los dotes necesarios para ser calificados como tal. Se valen de otros medios como el capital económico y de clase, desplazando así a los agentes que sí tienen el talento propio del campo. Por ende, dichos artistas legitimados son los que van a seguir reproduciendo las desigualdades socioartísticas, y también socioeconómicas, ya que su arte generalmente está orientado a los intereses y expectativas de su clase, al ser esta su principal consumidora, y termina por legitimarla también. El campo de la pintura siempre ha sido de elite.

2.2 Estudios desde la sociología del arte

Dejando de referir los aportes de la antropología del arte, ahora pasaremos a exponer algunos balances desde la sociología del arte, cuya disciplina está más consolidada y hay una mayor producción de estudios sobre el fenómeno artístico. Discutiremos sobre el objeto y método de la sociología del arte, a partir de los trabajos de Nathalie Heinich (2002), Alphonse Silbermann (1971) y Roger Bastide (2006).

Esta disciplina se consolidó como ciencia autónoma en el último tercio del siglo XX con el aporte de Arnold Hauser²⁴ (considerado por algunos como el padre de la sociología del arte) y Friedrich Antal.²⁵ Desde entonces tiene como objeto el estudio del arte como un sistema socioartístico y se vale de distintos planteamientos teóricos y metodológicos de la teoría social, la historia del arte, la estética, entre otros. Según Heinich (2002), de estas disciplinas emergieron los primeros sociólogos del arte. Así lo detalla en una esquematización sobre la evolución histórica de la sociología del arte, la que divide en tres generaciones: estética sociológica, historia social del arte y sociología de cuestionarios. Vale referirla porque nos permite conocer cómo fueron surgiendo los estudios sociológicos del fenómeno artístico progresivamente.

La primera generación, denominada estética sociológica, emergió de la filosofía del arte en la primera mitad del siglo XX, producto de la “desautonomización” y “desidealización” del arte: por el primero, se observa que otras disciplinas empiezan a interesarse por el estudio del arte, el que ya no sería objeto exclusivo de la estética; y por el segundo, se concibe que la idealización, espiritualidad y subjetividad ya no son el valor absoluto del arte. En reemplazo de esto, se empieza a mostrar interés por analizar el vínculo entre arte y sociedad. Sin embargo, Plazaola (2007) considera que la importancia de estudiar al arte en relación con la sociedad ya había aparecido en la segunda mitad del siglo XIX.²⁶

Heinich (2002) rastrea que la segunda generación se desarrolló en la década de 1950, la cual brotó de la historia del arte y de una tradición mucho más empírica que considera al “arte en la sociedad”.²⁷ Se ocupó del contexto cultural, social, económico y

²⁴ Debido a que Hauser es el primer autor que abarcó en algunos de sus textos —*Historia social de la literatura y el arte* (1951) y *Sociología del arte* (1975)— muchos temas que hasta ese momento los sociólogos del arte no habían desarrollado. Así tenemos el papel de los artistas en cada época; las funciones del mercado, difusores, críticos, espectadores, consumidores, etc.; las relaciones y diferencias entre el arte de las distintas capas sociales; la articulación entre las estructuras sociales y los procesos históricos de los estilos; los medios de comunicación masiva; el surgimiento de las vanguardias; etc.

²⁵ Su aporte radica en que sentó las bases para estudiar arte y sociedad como una estructura unificada, en la que intervienen factores no solo artísticos, sino también sociales, políticos, económicos, culturales, etc. Esto se puede observar en su obra *La pintura florentina y su ambiente social* (1948).

²⁶ Para Plazaola, los pioneros del estudio del arte desde un punto de vista sociológico son John Ruskin, William Morris, Hipólito Taine, Jean-Marie Guyau, Ernest Grosse, Y. Hirn, Charles Lalo, Roger Bastide, Herbert Read, Pierre Francastel y Ugo Spirito. Por su parte, dentro de la tradición marxista, Heinich presenta exponentes como Yuri Plejanov, Georg Lukács, Max Raphael, Lucien Goldmann, Francis Klinderger, Frederick Antal y Nicos Hadjinicolaou. Inserto en la corriente marxista, la Escuela de Francfort también aportó al estudio del arte, y entre sus representantes tenemos a Teodore Adorno, Walter Benjamin, Sigfried Kraucauer, Max Horkheimer, Franz Neumann y Herber Marcuse.

²⁷ Entre los representantes de esta generación tenemos a Martín Wackernagel, Francis Haskell, Bram Kempers, Bernard Tyssedre y Albert Boime. Sus máximos exponentes serían, Raymond Williams, Peter Burke, Rudolf Wittkower, Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Joseph Alsonp, Krzysztof Pomian, Robert Escarpit, Nathalie Heinich, entre otros.

político de la producción y recepción del arte. Aquí el enfoque histórico tuvo bastante preponderancia por investigar el mecenazgo artístico, los orígenes sociales de los pintores, el coleccionismo de las obras de arte, el surgimiento y declinación de las corrientes y estilos artísticos, entre otros temas.

Referente a estas dos generaciones, Heinich (2002) y Silbermann (1971) —a quien nos referiremos por extenso más adelante— nos dicen que no son estrictamente sociología del arte, sino que han estudiado el arte desde un enfoque social desde la estética y la historia del arte. Para ellos, la sociología como ciencia del arte debe ir más allá de tratar las relaciones entre “arte y sociedad” y “arte en la sociedad”, sino que debe reconocer a las artes como un complejo sistema de interrelaciones e interconexiones socioartísticas. Por ello, Heinich distingue una tercera generación, la cual apareció en la década de 1970, para ocuparse primordialmente del “arte como sociedad”; es decir, como un conjunto de interacciones socioartísticas entre actores, instituciones, obras, intermediarios, consumidores, patrocinadores, etc. A diferencia de la segunda generación, la tercera se ocupa de una investigación empírica aplicada al contexto artístico presente y no al análisis de documentos pasados. Dentro de esta tercera generación resalta la figura de Roger Bastide, Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Howard Becker, entre otros.

Según la autora, a partir de las tres generaciones se ha llegado a establecer una sociología del arte autónoma que apuesta por un método empírico y utiliza diversas técnicas como las entrevistas, la observación participante, las encuestas, la estadística, el análisis pragmático, etc. Finalmente recalca que los temas privilegiados de la sociología del arte deben ser las instituciones culturales, los públicos del arte, los mercados del arte, los productores culturales, la dominación artística y el reconocimiento de los artistas, así como la interpretación, valoración y recepción de las obras dentro de su contexto social, entre otras cosas. Además, esta autora —al igual que García Canclini— también apuesta por relativizar y ablandar las fronteras entre las distintas disciplinas que se ocupan del estudio del arte para que así se pueda ampliar el marco conceptual de la investigación.

A diferencia de Heinich, quien presenta un desarrollo histórico de la sociología del arte, Silbermann (1971) discute sobre su objeto, método y limitaciones. Sistematiza el desarrollo de la sociología del arte en escuelas y no en generaciones como la autora referida.²⁸ Silbermann sistematiza las contribuciones de la estética, las cuales buscan

²⁸ Por mi parte, considero que es necesario mencionar las diferentes escuelas que distingue para reconocer su contribución al desarrollo teórico, práctico y metodológico de la sociología del arte, y también para conocer los antecedentes del surgimiento de una legítima sociología del arte.

descubrir la esencia de la obra, analizar su contenido y forma para otorgarle significado y vida propia a los objetos artísticos. También distingue una sociología del espíritu y una estética sociológica, las cuales han tratado al arte como una actividad del espíritu individual y social del artista, un vehículo para magnificar y purificar el alma de las personas, y se han interesado por los contenidos estéticos y sociales de las obras de arte. A diferencia de estas tradiciones, nos dice que la sociología del conocimiento ha buscado elaborar teorías sobre la sociedad a partir del estudio de los procesos artísticos. Otro antecedente es la sociología de la cultura, cuya rama también se ha ocupado de los objetos culturales y artísticos, de las instituciones culturales, y también de los modos de vida y creencias de una cultura determinada. Finalmente distingue una historia social del arte, la cual ha centrado su interés en la interpretación de datos sociales en el arte del pasado para explicarlo en el contexto presente.

Todas estas escuelas, según Silbermann, no son sociología del arte sino solo intentos de investigar sociológicamente el fenómeno. Por ello, arremete contra estas porque han llevado a mezclar:

[...] indiscriminadamente historia, sociología, ética social, pedagogía social, consideraciones epistemológicas y doctrinas económicas, sin la menor consideración por los principios y los métodos sociológicos, lo que da como resultado que se bautice a la historia social con el nombre de sociología del arte, y que las preocupaciones doctrinales y partidarias predominen sobre la realidad objetiva (1971, pág. 19).

No niega que ellas hayan contribuido al progreso de los estudios sociológicos. Lo que crítica es que hayan intentado hacerse pasar como sociólogos del arte. Tampoco rechaza la necesidad de tomar en cuenta diversas bases teóricas, prácticas y metodológicas para no caer en investigaciones estériles. Lo que sí se debe hacer, plantea, es diferenciar claramente las funciones estéticas y las funciones sociales del arte.²⁹ Por ello, resalta que el principal objetivo de la sociología del arte es —y debe ser— poner siempre en evidencia el carácter dinámico del fenómeno artístico.

Otro autor, quien también puede contribuir a nuestro balance sobre el estudio del arte desde la sociología, es Roger Bastide (2006), pero en este caso desde una estética sociológica, ya que es considerado como uno de sus máximos representantes.³⁰ Para

²⁹ Para Silbermann, con las funciones estéticas se puede observar la comunicación entre los productores y los consumidores a través de la forma, color y contenido de las obras. Y con las funciones sociales se ve la interacción y la interdependencia entre artista, obra, intermediario y público.

³⁰ Aunque Heinich lo presenta como el precursor pionero más representativo de la sociología de arte propiamente dicha, mientras que otros le otorgan ese rango a Arnold Hauser.

Bastide una estética sociológica, al tener como objeto mostrar el arte como una institución social donde interactúan condiciones anestéticas y estéticas,³¹ puede hacer análisis y tipologías sobre los orígenes socioeconómicos, educación y especialización de los artistas, aficionados y consumidores de arte. Además, indaga y hace inventarios sobre los centros o talleres donde se produce arte y artesanía; estudia las relaciones del artista con los intermediarios, mecenas u otras instituciones sociales; analiza cómo actúa el peso de lo social y la tradición en las obras; y también cómo el arte influye en la sociedad mediante la crítica y los medios de propaganda, etc.

Bastide parte teniendo en claro que toda forma artística lleva consigo la carga del medio social y la manera particular como responde a él. Pero el autor tiene cuidado en no presentar al arte como un mero reflejo de las condiciones socioeconómicas de una sociedad, sino también como un agente que actúa e influye sobre ella. Este poder se ejerce en la medida en que “toda sociedad que se forma, se guía, en mayor o menor medida, por un modelo abstracto. Son los escritores o los artistas quienes difunden los rasgos materiales de ese modelo” (2006, pág. 60). Así, el arte también se convertiría en un factor activo de cómo se desenvuelven las sociedades:

Si existe un determinismo es de orden sociológico. Pero no es suficiente decir, simplemente, que el arte es un reflejo de la sociedad, porque la sociedad no existe. En un mismo momento hay sociedades o, si se prefiere, grupos sociales, y lo que es preciso estudiar son las relaciones entre estos grupos sociales y las bellas artes (2006, págs. 128-129).

Como vemos, existe una marcada distancia con los postulados de García Canclini, quien propone estudiar al arte como producto de las determinaciones socioeconómicas. También toma distancia de Silbermann porque crítica a los sociólogos del conocimiento quienes han intentado explicar la sociedad a través del estudio de los procesos artísticos. En cambio, para Bastide —y también para Heinich— esto sí es posible, porque a través del arte se puede adquirir valiosa información para descubrir y analizar ciertos problemas de las sociedades: “Partimos de una sociología que busca lo social en el arte y llegamos a una sociología que, en cambio, va del conocimiento del arte al conocimiento de lo social” (Bastide, 2006, pág. 60).

³¹ Las condiciones anestéticas tienen que ver con la influencia que ejerce sobre el arte las costumbres y normas sociales, económicas, religiosas y políticas, y cómo este responde a sus fines. Las condiciones estéticas son las que tienen que ver esencialmente con las lógicas y necesidades propias del arte.

Lo común entre todos estos autores es que reconocen que el objeto de la sociología del arte en general es la relación entre las diferentes formas artísticas —como la pintura, escultura, arquitectura, literatura, música, teatro, poesía, etc.— con la sociedad. Así, dejan de ver al arte como un asunto ideal, individual, íntimo y subjetivo. Con esto podemos concluir que el fenómeno artístico también se puede explicar desde una teoría social — sea desde la sociología o la antropología del arte—, cuyo aporte es dar cuenta del fenómeno artístico desde categorías como campo del arte, tipos de capital en torno al arte, legitimación, producción artística, circulación de obras, públicos de arte y medios de reconocimiento e información. Con ello se puede indagar sobre los materiales y tecnologías artísticas, la dinámica del mercado del arte, la influencia que tienen en los procesos de consagración artística, las conductas de los consumidores frente a los estilos de arte, la educación artística, las instituciones culturales, los gustos artísticos de las clases sociales, las políticas culturales sobre el arte, etc.

Esto no quiere decir que solo se deba recurrir a las investigaciones de la sociología y la antropología del arte, sino también reconocer los aportes de otras disciplinas para producir una investigación más coherente y completa. Por ello, ahora pasaremos a especificar cuáles han sido y son los intereses, temas y métodos que se abordan desde la historia del arte, para después finalizar especificando el objeto y método de la estética.

2.3 Estudios desde la historia del arte

En general se sabe que la historia del arte se ocupa de conocer y registrar sistemáticamente el pasado del ámbito artístico y el análisis de sus materiales, técnicas, estilos, etc., con el fin de explicar y encontrar un sentido al proceso histórico del arte. Pero vale señalar que cuando nos referimos a la historia del arte, esta generalmente se limita solo a la historia del desarrollo de la pintura, escultura y arquitectura (Gombrich, 1999; Bauer, 1983). Es decir, se abordan particularmente las artes plásticas, a pesar de que el término “arte” engloba a otras expresiones como música, poesía, literatura, teatro, danza, etc. Las demás artes son tratadas de manera específica por su propia historiografía, como la historia de la literatura, la historia de la música, etc.³²

Este breve balance que haremos sobre el objeto, métodos y enfoques de la historia del arte está relacionado primordialmente con el campo de la pintura. Se hará una corta

³² A diferencia de la antropología y sociología del arte, que toman como objeto de estudio cualquier expresión artística.

referencia sobre algunos textos considerados como antecedentes del comienzo oficial de la historia del arte como disciplina.

Entre los primeros trabajos sobre la historia del arte encontramos al texto *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo (24-79 d. C.), donde escribió noticias sobre los más famosos artistas de su época. También se consideran los escritos del griego Pausanias, quien escribió datos sobre monumentos de obras de arte helénicos. Estos autores del mundo antiguo se han interesado por hacer descripciones y breves reflexiones de las obras de arte y los artistas (Plazaola, 2015). Posteriormente se han hallado crónicas y recetarios sobre arte del siglo XV de Filippo Villani, Cristoforo Landino, Cennino Cennini. También vale mencionar a los teóricos del arte como Lorenzo Ghiberti, Batista Alberti, Piero Della Francesca y Leonardo da Vinci,³³ quienes escribieron tratados y recetarios, aunque no desde una perspectiva propiamente histórica, contribuyendo al desarrollo de la historia del arte. Un antecedente fundamental más ligado a un tinte historicista es el libro de Giorgio Vasari *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550). Esta es una obra de carácter enciclopédico que intentó registrar cronológicamente las biografías de artistas (Santillana, 2006). La obra de Vasari no solo se considera como un registro, sino también como una aproximación crítica, mediante el método biográfico, al conocimiento de los artistas de su época (Burke, 1993).

Se considera que con la publicación del libro *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann³⁴ se inicia formalmente a la historia del arte como disciplina. Es un texto con un método propiamente historicista sobre el conocimiento de las artes, donde se registra, sistematiza y narra los sucesos que ha experimentado el arte antiguo en relación con las circunstancias sociopolíticas de la antigüedad griega y romana. Su propuesta clave es clasificar y explicar la evolución histórica de las formas estilísticas en

³³ En el periodo humanístico y renacentista de Italia se dio una gran importancia a la teoría. Veamos algunos casos destacados: León Batista Alberti (1404-1472), quien fue arquitecto, humanista y teórico; entre sus tratados teóricos sobre arte tenemos *De pictura* (1436), *De re aedificatoria* (1450) y *De statua* (1460). Lorenzo Ghiberti (1378-1455), quien fue orfebre, arquitecto y teórico; escribió la obra *Los cometarios* (1447), la cual está compuesta por varios tomos que hacen referencia a escultores y pintores italianos. Giorgio Vasari (1511-1575), quien fue arquitecto, pintor y escultor; escribió *Vida de artistas* donde registró las biografías de pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento (para algunos historiadores es considerado fundador de la historiografía del arte). Finalmente vale mencionar a Andrea Palladio (1508-1580), quien escribió cuatro libros teóricos sobre arquitectura (1570), los cuales serán las bases para la arquitectura moderna (Plazaola, 2015; Santillana, 2006).

³⁴ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) fue historiador del arte y teórico del neoclasicismo. Con él se inicia la historia del arte como disciplina. Sus grandes obras escritas fueron *Historia del arte de la antigüedad* (1764) y *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en pintura y escultura* (1755). Para él, esta disciplina debe exponer los orígenes, el progreso del arte según el análisis de las formas de las obras, así como conocer los estilos de los pueblos, de las épocas y los artistas.

relación con el contexto social. Otro autor que siguió este enfoque fue Jacob Burckhardt, también considerado como uno de los fundadores de la historia del arte.

Posteriormente muchos autores, nutriéndose de diversos planteamientos teóricos y metodológicos, contribuyeron al desarrollo y consolidación de la historia del arte como disciplina. Esto ha permitido que surjan un sinnúmero de enfoques y corrientes teóricas: historicista, filosófica, positivista, técnico-materialista, formalista, psichistórica, iconológica e iconográfica, personalista, psicoanalítica, marxista y sociológica (Plazaola, 2015 y 2007). Así, esta disciplina dejó de ser vista como un mero registro de biografías de artistas y obras, y pasó a ser valorada como una disciplina que tiene como objeto hacer una sistematización de los artistas y sus obras —según su estilo, corriente, época o región—, encuadradas en procesos sociales, para dar cuenta del propio desarrollo del arte.

Vemos que en general desde la historia del arte se propone el estudio del fenómeno artístico en relación con su contexto. Juan Plazaola, en *Modelos y teorías de la historia del arte* (2015), nos dice que el historiador del arte debe situar las obras artísticas en un contexto histórico particular, identificar qué influye y determina su desarrollo, y contribuir a que se distinga lo que es continuo y diferente en él. Sin esto, una historia del arte sería impensable. Algo similar anota Gombrich (1999) cuando nos dice que:

[al] situar las obras de que se ocupa dentro de su correspondiente marco histórico, conduciendo así a la comprensión de los propósitos artísticos del maestro. Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres. Cada obra expresa un mensaje a sus contemporáneos no solo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener. [...] He procurado hacer de este cambio constante de puntos de mira la clave de mi narración, tratando de mostrar cómo cada obra está relacionada, por imitación o por contradicción, con lo precedente. [...] he vuelto sobre mis pasos para establecer comparaciones con obras que revelan la distancia que los artistas han abierto entre ellos y sus antecesores (1999, págs. 8-9).

Pero el mayor énfasis de la historia del arte no radica en relacionar arte y contexto, sino en comprender los procesos que nos permite conocer, explicar y diferenciar la multiplicidad de modos en que los artistas producen arte. Por ejemplo, nos ayudará a entender por qué los artistas desarrollan peculiares estilos, dominan ciertas técnicas y dotan de cierto contenido a sus obras en una cultura y tiempo específico. La historia del arte se centra en los artistas: “No existe, realmente, el arte. Tan solo hay artistas” (Gombrich, 1999, pág. 14). Es decir, se recurre a la interpretación de las obras para explicar el modo de trabajar del productor. Complejizando esta línea, para Plazaola (2015) la labor del historiador del arte no debe reducirse a la enumeración y descripción

de las cualidades interiores de las obras de arte, sino que debe apuntar por “conocer y calificar el valor estético-expresivo de tales obras, que procure conocer no solo el qué de la obra, sino su por qué y para qué. [...] Entonces y solo entonces, empieza a ser verdadero historiador del arte” (2015, pág. 16).

Los historiadores que se dedican al análisis de las obras de arte, son criticados por los sociólogos y antropólogos del arte, quienes reclaman una historia social del arte más allá del interés por los artistas, sus obras y el contexto reducido. Se les desafía:

A reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, circulación y consumo de los bienes artísticos. Ya que no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social (García Canclini, 1979, pág. 11).

En esa medida, nos dirigimos a rescatar los aportes de una historia del arte que sitúe a los artistas y sus obras dentro de un marco histórico general, donde no solo se haga una presentación cronológica, sino que se permita explicar y jerarquizar las relaciones en torno al fenómeno artístico. Una mirada donde se busque diferenciar y se dé a conocer las concepciones que se han dado sobre el arte en cada periodo histórico; donde se relacione la situación del arte con otras actividades socioartísticas y culturales de su contexto; y donde se distinga el origen, la continuidad y variaciones de los movimientos artísticos en las diferentes épocas, países, pueblos y artistas. Esto ayudará a mostrar y analizar cómo el arte entra en conexión con los acontecimientos culturales y sociales del pasado, y permita dar lectura en ese devenir al presente. También será de gran ayuda para mostrar cómo determinados fenómenos artísticos y culturales se han transformado en normas que sirven de base para el establecimiento de nuevas formas de pensamiento y paradigmas de hacer arte.

2.4 Estudios desde la estética

Finalmente pasamos a echar un vistazo sobre cómo la estética ha examinado el arte. La estética es considerada como disciplina desde mediados del siglo XVIII, gracias a Alexander-Gottlieb Baumgarten, quien intentó sistematizarla como una ciencia del arte y de lo bello. Sin embargo, antes de su oficialización, ya había reflexiones sobre lo bello y sobre el arte. Juan Plazaola la ha sistematizado, detalladamente, esta rica herencia en *Introducción a la estética* (2007) y en *Modelos y teorías de la historia del arte* (2012).

Allí analiza y describe la historia de la estética y resalta las teorías más relevantes que han contribuido a su desarrollo. La divide en tres épocas: gestación, nacimiento y crisis de crecimiento.

La primera época³⁵ incluye a las primeras reflexiones sobre lo bello y el arte como parte integrante de la metafísica en la Antigüedad, particularmente en Grecia. El arte sobre todo es concebido en relación con orden, proporción y simetría. También fue pensado en relación con la moral (lo bueno), valorado por su carácter catárquico y purificador, y presentado como un ente que imita la naturaleza y que produce sensaciones agradables para el ojo humano. Ya en la edad cristiana, el arte pasaría a ser considerado como una herramienta valiosa para transmitir los fines superiores de la moral y la religión verdadera. En el periodo del Humanismo y el Renacimiento se empezaría a reflexionar sobre el arte nuevamente en términos formales como belleza, proporción y simetría. Hay que recordar que hasta ese entonces el término “estética” aún no había sido pronunciado, pero esto no implica que la reflexión no haya existido.

La segunda época corresponde al nacimiento de la estética como disciplina.³⁶ Los antecedentes los encontramos en los aportes de los teóricos del Renacimiento, quienes relacionaron al arte con la belleza; también con las contribuciones de la filosofía racionalista de fines del siglo XVII, la que se interesó por el carácter psicológico del arte. En 1750, Baumgarten sería el primero en acuñar el término “estética” y fundarla como una ciencia especial, rama de la filosofía, que oscila entre el conocimiento sensible y el intelectual. Su objeto sería el conocimiento sensitivo-perfecto de lo bello y del arte. Posteriormente, en los estudios estéticos aparecería la idea del gusto y el sentimiento, lo que llevaría a evidenciar el carácter subjetivo del arte y a admitir el relativismo de los juicios del gusto. Así el arte se escaparía “del orden de lo perfecto, de lo bello normativo; se fue propagando la afición a lo inacabado, a lo sugestivo, a lo característico, y se fue otorgando al arte el derecho de deformar la realidad” (Plazaola, 2007, pág. 93).

La tercera época empieza en el último tercio del siglo XIX,³⁷ donde se origina una crisis de las corrientes metafísicas y filosóficas. En este contexto empieza a predominar

³⁵ En esta época se incluye a la estética presocrática, clásica (Platón y Aristóteles), helenística (estoicos y epicúreos), neoplatonista (Plotino), cristiana, escolástica, humanista, renacentista, barroco y racionalista.

³⁶ Dentro de esta época engloba a la estética empirista del siglo XVIII y la prerromántica de los países latinos, la ciencia estética de Baumgarten, la estética criticista (Kant) e idealista (Hegel), los románticos y diversos pensadores filosóficos del siglo XIX (Schiller, Schelling, Shopenhauer, etc.).

³⁷ Esta época se sistematiza en base a las siguientes corrientes: estética experimental, hedonista, endopática, expresionista, psicoanalítica, formalista, sociológica, marxista, semiótica, operatoria, fenomenológica, neotomista, estructuralista, industrial y cibernética.

el conocimiento empírico de la realidad que busca la verificación y comprobación de los hechos. En consecuencia, para sumar al desarrollo de la estética, se empezó a adoptar materiales teóricos y metodológicos de otras disciplinas como la fisiología, biología, psicología, sociología, antropología, etc. Es así que en esta tercera etapa, que se expande hasta nuestros días, “los estetas actuales intentan edificar, como ellos dicen, desde abajo, fundándose en hechos empíricos y procediendo inductivamente sobre aportaciones de la ciencia positiva” (Plazaola, 2007, pág. 22).

En la actualidad, la estética se identifica fundamentalmente con el estudio del arte, pero no solo en tanto sea bueno, útil y placentero, sino que tiene como fin saber qué es lo que hace bello, feo, bueno o malo. Y también se identifica con el estudio en la interpretación de las obras de arte:

La estética contemporánea tiende a considerar como objeto privilegiado de su atención el mundo del arte: el “pleroma” [llenado u contenido] de las obras artísticas, como decía E. Souriau. El investigador debe preguntarse qué constituye la esencia de la obra artística, dónde se sitúa su origen, cuál es su génesis, sus notas características, sus propiedades; cuál es su valor y cómo debe este integrarse en el cuadro de los valores humanos; qué orden, qué jerarquía debe guardarse entre las diversas funciones que cumple (Plazaola, 2007, pág. 271).

Respecto al método para sus análisis se dice que, al igual que otras disciplinas, no tiene uno definido ni propio que pueda ser usado por todos los estetas. De hecho, recurre a varios métodos compartidos con otras disciplinas como el método biográfico, historicista, positivista, formalista, psicológico (de estilo y forma) psicoanalítico, iconográfico e iconológico, sociológico y semiótico (Plazaola, 2007).

He considerado relevante detenerme en el desarrollo histórico de la estética que ha sistematizado Plazaola para conocer un poco sobre cómo ha ido cambiando su manera de reflexionar y estudiar el arte. También porque es una vieja disciplina que ha tenido como objeto, desde siempre, el estudio del arte y lo bello, y también porque desde esta disciplina y desde la historia del arte encontramos la mayor producción de investigaciones. Incluso hasta antes de su institucionalización, en la segunda mitad del siglo XVIII, ya habían escritos de tinte filosófico e histórico sobre arte. Esto marca diferencias con la antropología y la sociología del arte, las que recién se interesan por su estudio desde inicios del siglo XX, aunque no adquirirían una relativa consolidación hasta la segunda mitad de este siglo.

Concluimos que todas las disciplinas mencionadas tienen algunas particularidades al momento de investigar el fenómeno artístico. Hemos visto que las ciencias sociales (antropología, sociología e historia) en general se ocupan del carácter social del fenómeno artístico; y lo frecuente en la filosofía del arte (estética) es que lo trata desde su carácter intrínseco (bello, espiritual y significativo). Si por una parte las ciencias sociales estudian el arte como un fenómeno socioartístico y cultural dentro de complejos procesos de relaciones sociales, económicas, políticas y religiosas (el objetivo es hacer evidente su carácter dinámico), la filosofía del arte ha tendido a desentrañar la esencia de las obras *per se*, el análisis e interpretación de la forma, contenido y el significado de las mismas. (su objeto de estudio gira en torno a la obra de arte, lo que la ha conducido a desatenderse del proceso socioartístico y sociohistórico del arte).

Si bien hemos diferenciado la manera particular en que estas disciplinas estudian el campo del arte, esto no niega la necesidad de valernos de planteamientos teóricos y metodológicos de otras disciplinas para abordar cualquier investigación sobre el ámbito artístico. Por eso, no solo se debe recurrir a los aportes de las disciplinas referidas a lo largo del texto, sino también a estudios que se han hecho desde especialidades como la economía del arte o la psicología del arte. Por ejemplo, el conocer específicamente sobre economía del arte nos permitirá comprender a detalle el proceso sociopictórico teniendo como eje al mercado del arte. Y el tomar en cuenta los estudios de arte desde un enfoque psicológico, que se ocupa del arte como expresión de una personalidad, también puede servir para conocer más a fondo la intencionalidad de las obras, mediante entrevistas profundas con los artistas.

Con este balance y análisis, he tratado de demostrar la importancia y las contribuciones de las ciencias sociales y la estética al momento de emprender una investigación sobre cualquier forma de arte. Este texto puede ser un punto de referencia clave para los que están interesados en realizar estudios sobre el arte peruano desde las ciencias sociales, ya que estas disciplinas permiten evidenciar el rol e impacto que ejercen las diversas artes en la sociedad peruana. Además, nos permite mostrar la diversidad artística que existe en nuestro país, no desde las tradicionales visiones territoriales (costa, sierra y selva), sino desde las diversas regiones, capas sociales, grupos étnicos, etc. Un aspecto importante es que pone en evidencia las desigualdades socioeconómicas que también condicionan y se reproducen en los procesos artísticos de nuestro país. Por ejemplo, se pueden emprender investigaciones sobre la dependencia del arte peruano con

las metrópolis; investigar los mecanismos que intervienen en las diferencias entre arte popular y arte oficial; indagar la desigual participación de las clases sociales y sus agentes en la producción, circulación y consumo en torno al arte; distinguir desde qué sectores sociales se hacen las clasificaciones de lo que es y no es arte; explorar dónde se encuentra centralizada las instituciones de formación, producción y difusión del arte; desentrañar quiénes dominan en el mercado del arte peruano; qué sectores sociales son los que difunden y consumen las modas artísticas; examinar en qué condiciones los artistas producen un determinado arte; quiénes participan en el proceso de intermediación, recepción y valoración de las obras de arte; cómo se produce la consagración de determinados artistas, etc.

Teniendo todas estas consideraciones, estamos presentando al arte como un medio eficaz para el conocimiento de nuestra realidad peruana, por lo tanto, mediante la producción de conocimientos sobre el arte pretendemos contribuir al reconocimiento del impacto que las artes pueden tener en el desarrollo de nuestro país. Estas problemáticas expuestas se pueden afrontar mediante diversos métodos y técnicas de investigación de las ciencias sociales. Así tenemos las entrevistas a profundidad, donde se recogen datos cualitativos mediante preguntas y respuestas que puedan reconstruir conocimientos respecto al tema que se pretenda investigar; la observación participante, en el sentido de participar produciendo, circulando y consumiendo arte (por ejemplo, matricularse en algún curso de pintura para indagar la labor del pintor, organizar exposiciones artísticas, asistir a exposiciones de arte, etc.); las historias de vida, la cual sirve para recoger datos más precisos y detallados, sobre todo cuando se necesita obtener información completa y profunda sobre la vida de los artistas, o quizá una agrupación, colectivo o institución artística; las encuestas, donde se busca recoger datos generales, por ejemplo, sobre qué tipo de público asiste a teatros, conciertos, museos y galerías de arte, etc. Y también se puede emprender una investigación mediante el análisis de documentos, revistas, periódicos y material audiovisual sobre exposiciones de arte, crítica de arte, biografía de los artistas, etc.

Finalmente, siendo el conocimiento sobre el arte una herramienta útil para comprender la sociedad, también se convierte en una información valiosa para la gestión pública. Así, la elaboración de políticas públicas tendrá un conocimiento más profundo sobre los procesos y mecanismos que intervienen en la constitución del arte y en cómo el arte transforma, paulatinamente, nuestra sociedad.

CAPÍTULO III

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Los antecedentes son aquellos trabajos que marcan la pauta y pueden aportar, a partir de sus reflexiones y sus propuestas, al análisis de nuestro principal objetivo de investigación: explicar el proceso socioartístico que legitima a los pintores. De este pequeño balance bibliográfico, extraeremos algunos temas en concreto que nos han servido como punto de partida para esta tesis. En el siguiente capítulo, desarrollaremos a profundidad los aportes teóricos, sumados a un debate más extenso y a nuestra propia reflexión. Veamos cada referente, según los espacios de investigación local, regional y mundial.

3.1 Antecedentes en el Perú

En el Perú no existen muchas investigaciones sobre arte pictórico que estén relacionadas directamente con el proceso de legitimación de los pintores. Lo que sí hallamos son algunos estudios aislados desde la crítica y la historia del arte que pueden ayudarnos a poner algunas bases para esta investigación.

Un texto clave es *La pintura contemporánea en el Perú* (1946) de Juan Ríos, en el cual se formula una tipología de pintores peruanos que han dominado el campo artístico en la primera mitad del siglo XX. Ríos lo divide en cinco tipos: pintores románticos, posrománticos, indigenistas, indigenistas independientes y los independientes. Por esos años, también se publicó un texto clave de José Carlos Mariátegui, *El artista y la época* (1973),³⁸ donde se recopila su crítica y pensamiento sobre el papel de algunos artistas (particularmente literatos) y movimientos artísticos de su época. Allí Mariátegui afirma que el éxito de un artista depende de los empresarios patrocinadores del arte, la publicidad, la prensa y los periódicos como creadores de reputaciones artísticas; además del impulso de los comerciantes de cuadros, esculturas y libros.

Distinto es el caso de una narrativa historiográfica sobre la pintura en nuestro país, como es el libro de Mirko Lauer *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (2007). El investigador explora y analiza cómo los intereses de pintores y consumidores de arte han oscilado entre apostar por una pintura universal (seguir los modelos europeos) o una pintura local (crear una pintura autóctona, en base a la realidad peruana). Y una perspectiva más particular, pero igual de importante en cuanto señala toda una trayectoria de gran peso en el campo, es el libro *Miradas furtivas* (2012) de Fernando de Szyszlo.

³⁸ El libro fue publicado por primera vez en 1959, por los hijos de José Carlos Mariátegui.

Allí se registra sus reflexiones, inquietudes e intereses sobre el arte en general, y también sobre política y otros artistas e intelectuales con los que se ha relacionado en su trayectoria artística desde 1955 hasta el 2012. Este texto es importante en cuanto se registra la palabra escrita de un pintor de gran renombre, y que se encontraba muy activo en el campo de la pintura peruana.

Las compilaciones enciclopédicas sobre la historia del arte también son de gran aporte para entender el proceso de constitución del campo pictórico y cuál es su estructura. Así encontramos el libro *Arte y arquitectura* de Wuffarden, García Bryce, Majluf y otros (2004), un texto clave que nos permite introducirnos en el desarrollo histórico del arte peruano (pintura, escultura, artes decorativas y arquitectura). Especialmente nos brinda datos y registra sobre los principales artistas, movimientos artísticos, estilos, etc., de la pintura peruana colonial, republicana y contemporánea (hasta la década de 1990). Más voluminoso es el trabajo del Museo de Arte de Lima, que construye una memoria oficial sobre la historia del arte, a partir de cuatro tomos: *Arte colonial* (2016), *Arte republicano* (2015), *Arte moderno* (2014) y *Arte contemporáneo* (2013). Estos libros nos brindan un panorama sobre el proceso formativo del arte en el Perú y su relación con el contexto social donde se produce. Además, se incluye las imágenes y explicación de la colección de obras de arte que posee el museo. Por último, otra colección importante es *Maestros de la pintura peruana* (2010) de *El Comercio*, que consta de trece tomos y cada uno da cuenta de la trayectoria de pintores considerados consagrados en el campo.

3.2 Antecedentes en Latinoamérica

En Latinoamérica, hasta el momento hemos encontrado algunas investigaciones del campo de la pintura en general, aunque no relacionados directamente con la búsqueda de legitimación de los pintores. Más allá de esto, sin duda los aportes más valiosos han llegado desde las ciencias sociales. Es el caso de García Canclini con su libro *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), donde realiza un balance sobre el estudio del arte desde las ciencias humanas, y reflexiona sobre la necesidad de repensarlas y buscar apoyo en las ciencias sociales para estudiar las vanguardias artísticas dentro de un contexto de transformaciones socioeconómicas. Otro aporte de este académico lo encontramos en *La producción simbólica* (1979), donde indaga sobre los problemas teóricos y metodológicos que ha tenido las ciencias sociales, especialmente de la sociología, al momento de

investigar el arte. A partir de esto, propone abordar una investigación sobre el arte en base al modelo socioeconómico de la teoría marxista. Muchos años después, y habiendo cambiado algunos preceptos básicos de sus propuestas, publica *La sociedad sin relato* (2010). Allí plantea que el arte actual debe investigarse en su condición postautónoma, en interconexión con distintos fenómenos sociales, y no debe ser visto como un campo con relativa autonomía. Sin duda, los aportes de este antropólogo son los de mayor referencia en la investigación sobre arte y cultura latinoamericana desde las ciencias sociales.

Juan Acha, crítico y teórico del arte, es también otro autor clásico en Latinoamérica. En su libro *El consumo artístico y sus efectos* (1988), indaga sobre el origen de nuestras necesidades estéticas, el consumo de las obras de arte, así como sus efectos para el público, el campo artístico y la sociedad en general. Otro aporte importante lo hizo con *Las artes plásticas como sistema de producción cultural* (1978), texto donde se centra en explicar al arte como un sistema de producción, distribución y consumo cultural. Estos aportes sobre el proceso del arte los recogeremos críticamente, aunque desde una teoría social que tiene otra perspectiva. Y al igual que Juan Acha, sin duda Marta Traba es otra referente en investigación sobre el arte latinoamericano. Con su publicación *Arte de América Latina: 1900-1980* (1994), hace un recorrido en el proceso histórico de institucionalización del arte en la región, a través de los pintores, el influjo inicial del Estado, las vanguardias cambiantes y el compromiso social, entre otras complejidades del ámbito artístico.

Encontramos también a Roger Bastide, quien en *Arte y sociedad* (2006) reflexiona, desde su experiencia y conocimiento del ámbito artístico en Brasil, sobre la necesidad de que la sociología estética estudie la interacción entre arte y sociedad, particularmente el papel que agentes como productores, consumidores, coleccionistas, patrocinadores, instituciones de propaganda estética, etc., cumplen en el campo. Y otro aporte importante, que recoge toda una tradición humanista sobre el arte, es la de Mario Vargas Llosa, con su publicación *La civilización del espectáculo* (2013). Allí el novelista presenta una visión crítica sobre las artes y la cultura contemporánea en general, desde una mirada pesimista que ve como decadente y degradantes las expresiones artísticas que han empezado a copar los espacios de difusión en las últimas décadas.

3.3 Antecedentes a nivel mundial

Para explicar el proceso por el cual se legitima a los pintores del campo pictórico de Lima, primero exploraremos cómo se encuentra estructurado el propio campo y analizaremos cómo los diversos capitales que allí existen (pictórico, cultural, social y económico) sirven para estructurar, jerárquicamente, sus ámbitos. Para ello, ha sido importante nutrirnos de una teoría social abierta y muy rica para el análisis. Es el caso de Max Weber con su libro *Economía y sociedad* (1992), donde si bien no analiza el proceso socioartístico, nos brinda aportes sobre su teorización en categorías como “legitimación” y “dominación”, claves para esta investigación. Otro texto fundamental ha sido *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995) de Pierre Bourdieu. De hecho, la teoría de los campos de este sociólogo representa un punto base de nuestra perspectiva analítica, y en este libro se aborda específicamente la categoría “campo del arte”. Bourdieu explora cómo se ha ido constituyendo y conquistando autonomía en el campo artístico, aunque le pone un mayor énfasis al fenómeno literario.

Más allá de los aportes principalmente teóricos, hemos podido encontrar antecedentes directos para esta investigación en exploraciones de campo sobre la constitución del ámbito artístico. Para empezar, tenemos el trabajo del sociólogo Becker *Los mundos del arte* (2008), donde presenta al arte como producto de la acción colectiva. Allí muestra que los artistas y sus producciones artísticas están condicionados por un conjunto de interacciones entre agentes e instituciones como críticos, *marchands*, especialistas, museos, galerías de arte, coleccionistas, historiadores de arte, espectadores, editoriales, etc. Otro trabajo fundamental ha sido el del filósofo y crítico de arte Arthur Danto, quien con su texto “The Artworld” (1964) busca explicar cómo “algo” (un objeto) llega a ser considerado propiamente como arte, desde una mirada prevalentemente institucionalista, y también propone cómo se pueda realizar una interpretación de una obra artística. Encontramos un aporte importante en la etnografía de la socióloga de la cultura Sarah Thornton, quien en *Siete días en el mundo del arte* (2010) da cuenta sobre la dinámica de los agentes que integran el mundo del arte (artista, galerista o marchante, curador, crítico, coleccionista y subastador). Interesante es el caso de Robert Fleck, quien nos brinda una mirada desde dentro del ámbito artístico. Con su ensayo *Sistema del arte* (2014), reflexiona sobre la industria del arte pictórico globalizado, respaldado por su experiencia como agente dinámico del campo (ha sido curador de exposiciones internacionales de arte y director de museos). Finalmente, tomamos los aportes de George

Dickie con su libro *Círculo del arte: una teoría del arte* (2015). Allí, de manera general, presenta a los roles de los integrantes del ámbito artístico, y lo hace en base a una serie de definiciones circulares que permiten conectar a unos en función de otros.

Por otro lado, para analizar cómo el capital cultural, social y económico que poseen los pintores influyen en el proceso de circulación y consumo de las obras de arte, nos valdremos de los fundamentos teóricos que Bourdieu ofrece sobre estos tres tipos de capital en su libro *Poder, derecho y clases sociales* (2000), mostrando así la definición de cada uno, cómo se acumulan y las diversas implicancias que tienen en el espacio social. Otro texto clave de este autor es *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (2002), donde nos muestra cómo en la sociedad francesa se busca una diferenciación de clase en base al consumo cultural, artístico y a los estilos de vida que llevan. Otro texto importante es un clásico de Karl Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (2008), donde se analizan categorías fundamentales para esta investigación, como el valor (de uso y de cambio), su relación con el capital y los procesos de producción, circulación y consumo de mercancías.

Si nos referimos a procesos socioartísticos, encontramos algunos aportes interesantes como el texto *Sociología del arte* (1975) de Arnold Hauser. Allí explica cómo se sitúan los artistas y sus obras de arte dentro de un proceso de producción, recepción, difusión y consumo. Con un mayor énfasis en el papel del mercado del arte y la circulación, encontramos el trabajo de Isabelle Graw en *¿Cuánto vale el arte?: mercado, especulación y cultura de la celebridad* (2013). Allí examina la relación entre el arte y el circuito comercial; busca demostrar que ambos se encuentran entrelazados y son mutuamente dependiente, a pesar que muchos artistas en sus discursos rechacen esta relación. Y también resultan útiles los aportes de Raymond Williams en *Sociología de la cultura* (1981), en donde distingue las diferentes relaciones que se han dado entre los artistas y las instituciones sociales, así como las jerarquías que existían entre ellos en algunas sociedades y periodos históricos.

CAPÍTULO IV

HACIA UNA PROPUESTA DEL CAMPO DE LA PINTURA

Uno de los objetivos de esta investigación es describir la estructura del campo de la pintura peruana para tener conocimiento de quiénes son los agentes e instituciones involucrados en el proceso de legitimación de los pintores. Por ello, en este capítulo se empezará haciendo una exploración y comparación sobre cómo se ha abordado el fenómeno del arte, desde categorías como “mundo del arte”, “sistema del arte”, “círculo del arte” y “campo del arte”. Particularmente, nos enfocaremos en analizar cómo han incluido el tema pictórico en sus análisis para poder identificar qué agentes conforman y dinamizan el campo de la pintura. Esto servirá como base para describir y explicar la dinámica del campo de la pintura que nos hemos propuesto investigar.

Para referirnos a la categoría “mundo del arte”, presentaremos tres posturas: primero, las propuestas teóricas del filósofo y crítico de arte Arthur Danto (1964); luego, los postulados del sociólogo y musicólogo Howard Becker (2008); finalmente, la etnografía de la socióloga de la cultura Sarah Thornton (2010). Respecto a la noción “sistema del arte”, se hará referencia a las propuestas del crítico de arte Juan Acha (1978) y a las del ensayista, curador de arte y director de museos Robert Fleck (2014). Luego pasaremos a discutir la categoría “círculo del arte” que teoriza Georg Dickie (2015). Y para referirnos a la categoría “campo del arte” se presentará la teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu (1995) y la teoría marxista sobre el campo artístico del antropólogo Néstor García Canclini (1979). Finalmente se considera importante también presentar una postura diferente del mismo García Canclini (2010), esta vez desde los estudios culturales, la que se contrapone a los planteamientos de la autonomía de “mundo del arte”, del “campo del arte” y “círculo del arte” para plantear que el arte actual debe investigarse en su condición postautónoma.

4.1 Mundo del arte

Empezamos nuestra discusión con Arthur Danto, quien fue el primer académico que abordó y acuñó la categoría “mundo del arte” en su ensayo “The Artworld” publicado en 1964. Utiliza esta categoría para explicar cómo “algo” (un objeto cotidiano) llega a ser considerado propiamente como arte y propone cómo se puede realizar una interpretación

de este en cuanto obra de arte. Hay que tomar en cuenta que Danto utilizó la noción de mundo del arte para explicar cómo los *ready-mades*³⁹ llegaron a ser considerados y valorados como obras de arte.

Danto nos dice que las teorías artísticas cumplen un papel fundamental en el mundo del arte para que “algo” sea considerado como arte. Para ello, necesitan de un soporte institucional, promovido por actores claves como historiadores del arte, estetas y museístas, quienes determinarán qué es arte (o que no lo es), y brindarán una interpretación especializada de las obras. En otras palabras, si a “algo” se le considera arte, es porque ha sido producido y establecido como tal en el ámbito teórico-institucional del mundo del arte: “Percibir algo como arte requiere algo que el ojo no puede modificar —una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (Danto, 1964, pág. 580; traducción propia).

En la concepción de Danto, un objeto llega a ser considerado como arte siempre y cuando se le dé una explicación teórica, conceptual, histórica, etc., bajo un respaldo institucional-artístico. Este proceso permite que se le comprenda e interprete como obra de arte. Por supuesto, su status artístico dependerá del contexto en el que se lo presenta; fuera de él será visto como un objeto común. Danto explica mejor estos postulados mediante un ejemplo sobre las cajas de brillo de Andy Warhol:⁴⁰

Lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de brillo y una obra de arte que consiste en una caja de brillo es, entonces, una cierta teoría del arte. Es la teoría que la hace entrar en el mundo del arte, y le impide reducirse al objeto real que es (en un sentido distinto al de la identificación artística). Seguramente, sin la teoría, no la veríamos probablemente como arte, y para poder verla como formando parte del mundo del arte, debemos dominar una buena parte de la teoría artística, tanto así como una parte considerable de la historia de la pintura reciente de Nueva York. Esto no podría haber sido arte cincuenta años atrás (1964, pág. 581; traducción propia).

En síntesis, diríamos que Arthur Danto ofrece una definición del mundo del arte como un espacio autónomo donde se generan y prescriben teorías, reglas y prácticas artísticas, enmarcadas en estructuras institucionales, que influyen y determinan qué es arte y cómo se debe valorar, juzgar e interpretar una obra.

³⁹ Recordemos que por *ready-made*, u objeto encontrado, se hace referencia al arte que se produce mediante el uso de objetos que no tienen una función artística. Por ejemplo, unas botellas de plástico pueden ser convertidas en obras de arte cuando un artista le da una explicación artístico-conceptual. Esto depende también del momento y el contexto en el que se sitúa al objeto (Lévi Strauss, 1971, pág. 97).

⁴⁰ Andy Warhol (1928-1987) fue un artista plástico estadounidense y máximo representante del *pop art*. Arthur Danto fue uno de los principales promotores de su obra.

Los agentes claves en la teoría de Danto son aquellos que producen y reproducen la historia y la memoria artística, quienes manejan y dominan el mundo del arte. Sin embargo, estos no son los únicos que tienen la autoridad para legitimar lo que es arte y lo que no. Existen otros agentes y más dinámicas interrelacionadas para legitimar al arte y a los artistas, como iremos conociendo con las siguientes propuestas.

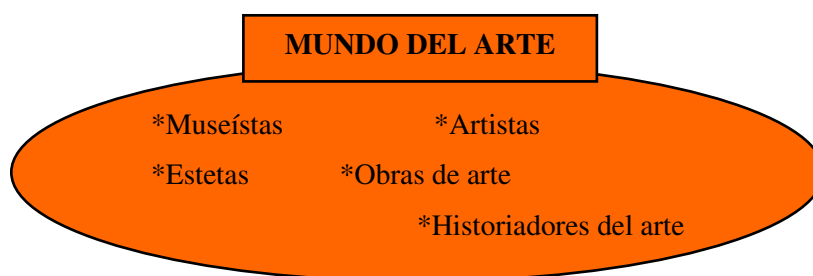


Figura 1: Agentes en el mundo del arte, según Danto (1964).
Elaboración: Propia.

Otro planteamiento sobre el mundo de arte lo encontramos en el sociólogo Howard Becker, quien nos dice que las obras son producidas por la cooperación de diversos agentes en el ámbito artístico. No solo incluye como cooperadores a los sujetos que teorizan, interpretan y critican las obras de arte —como plantea Danto—, sino también a los agentes que intervienen en el proceso “material”: aquellos que fabrican las telas, pinturas, pinceles, espátulas, los que enmarcan los cuadros. Además, incluye a los agentes de circulación: galeristas, coleccionistas y curadores; y por supuesto a los agentes que legitiman y consumen las obras: críticos de arte, estetas, el Estado, instituciones privadas y espectadores. Todos ellos hacen que una obra de arte adquiera sentido y sea considerada como parte del mundo del arte.

En su estudio sociológico titulado *Los mundos del arte* (2008 [1982]), Becker investiga el espacio artístico en general con mayor énfasis en los temas de la música y la pintura. Utiliza la categoría “mundo del arte” para dar cuenta de las formas de cooperación que originan las obras:

Al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie —con frecuencia numerosa— de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura. La obra siempre revela indicios de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo de arte (2008, pág. 17).

Sin embargo, Becker no teoriza sobre cómo funciona el mundo del arte, por lo que resulta siendo más que todo una categoría descriptiva y técnica. Él mismo nos dice que la ha utilizado para dar cuenta sobre la división social del trabajo artístico, y así hacer evidente cómo los integrantes, a través de sus prácticas, reglas y trabajos conjuntos, dan origen a las obras de arte y cómo producen la “reputación de trabajos, creadores, escuelas, géneros y medios; reputación que simboliza qué tan bueno es el trabajo individual, qué tan dotado es el artista, si una escuela constituye o no un camino fructífero y si género y medios son o no arte” (2008, pág. 399).



Figura 2. Agentes en el mundo del arte, según Becker (2008).
Elaboración: Propia.

La noción de mundo del arte de Becker puede resultar un tanto difusa e imprecisa por su carácter abarcador: a diferencia de Danto, toma en cuenta a un mayor número de agentes que participan directa e indirectamente, constante o esporádicamente, en el funcionamiento del mundo del arte. Sin embargo, existe algo en común entre ambos autores: no analizan la dimensión económica como un elemento fundamental en la dinámica del mundo del arte. En el mundo contemporáneo, es un elemento importante que condiciona la legitimación de un artista y sus obras. Becker apenas se refiere a este

factor cuando describe la relación entre los artistas y los patrocinadores, quienes serían sujetos o instituciones claves (el Estado o las empresas privadas, por ejemplo) que respaldan económicamente a los artistas. No obstante, señala que dicho patrocinio, de alguna manera, limita al artista de producir lo que él quiere, porque tiene que acomodar sus gustos y estilos a las convenciones de sus patrocinadores.

No obstante, la perspectiva de Becker resulta útil en cuanto presenta a los artistas inmersos en un entramado de relaciones complejas, donde varios agentes e instituciones —pasivos o activos— son parte del proceso de producción de las obras de arte, lo que induce a descartar la idea de ver a los artistas como individuos aislados. Aunque también debemos utilizar con cautela sus postulados, porque de alguna manera está reduciendo la posición del artista a la de un colaborador más de la producción artística, y minimiza su papel creador al equiparlo con la cooperación de los otros agentes (eso sí, advierte que no son relaciones necesariamente horizontales).

Otro aporte reside en su clasificación sobre las formas estándar y no estándar de hacer arte: los artistas profesionales integrados son los que producen un arte estándar porque tienen la capacidad técnica, habilidades sociales y un aparato conceptual especializado; mientras que entre las formas no estándar se incluye a los artistas rebeldes, artista *folk* y artistas *naïf*. Se diría que los artistas integrados son los que pertenecen al mundo del arte legitimado y los segundos no, aunque estos últimos mediante ciertas estrategias y mecanismos pueden llegar a ser artistas integrados.

Una postura distinta sobre el mundo del arte la tiene Sarah Thornton, quien en su etnografía *Siete días en el mundo del arte* (2010) describe la dinámica de los agentes que lo integran (artistas, galeristas o marchantes, curadores, críticos, coleccionistas y subastadores), resaltando la importancia del status económico, las redes sociales, la publicidad, la actividad comercial y la competencia artísticas que existe entre ellos en el mundo del arte actual.⁴¹ En contraste con los autores referidos, Thornton sí establece una diferencia entre lo que es el mundo del arte y el mercado del arte (es decir, entre la dimensión “autónoma” y la económica). Señala que los agentes que están directamente involucrados dentro del mercado del arte son los marchantes, los coleccionistas y los subastadores; mientras que los artistas, los críticos y los curadores están indirectamente

⁴¹ Nos dice que la subasta, la *crit*, la feria, el premio, la revista, el estudio y la *biennale* son los elementos principales del mundo del arte contemporáneo. Por ello, su libro está dividido en siete capítulos que llevan los nombres mencionados. Los datos que componen cada capítulo los obtuvo mediante el trabajo de campo que ha realizado en seis ciudades de cinco países que dominan el mundo del arte: Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia, Suiza y Japón. Pero resalta que los dos primeros son los que controlan el 98% del mercado mundial del arte y de las subastas de arte.

relacionados con la actividad comercial. Pero indica que “es importante tener en cuenta que el mundo del arte es mucho más amplio que el mercado del arte. El mercado abarca a los que compran y venden obras” (2010, pág. 10). El mercado del arte sería un componente del mundo del arte; de hecho, uno importante, donde adquiere dinamismo y se fijan las condiciones de su reproducción.

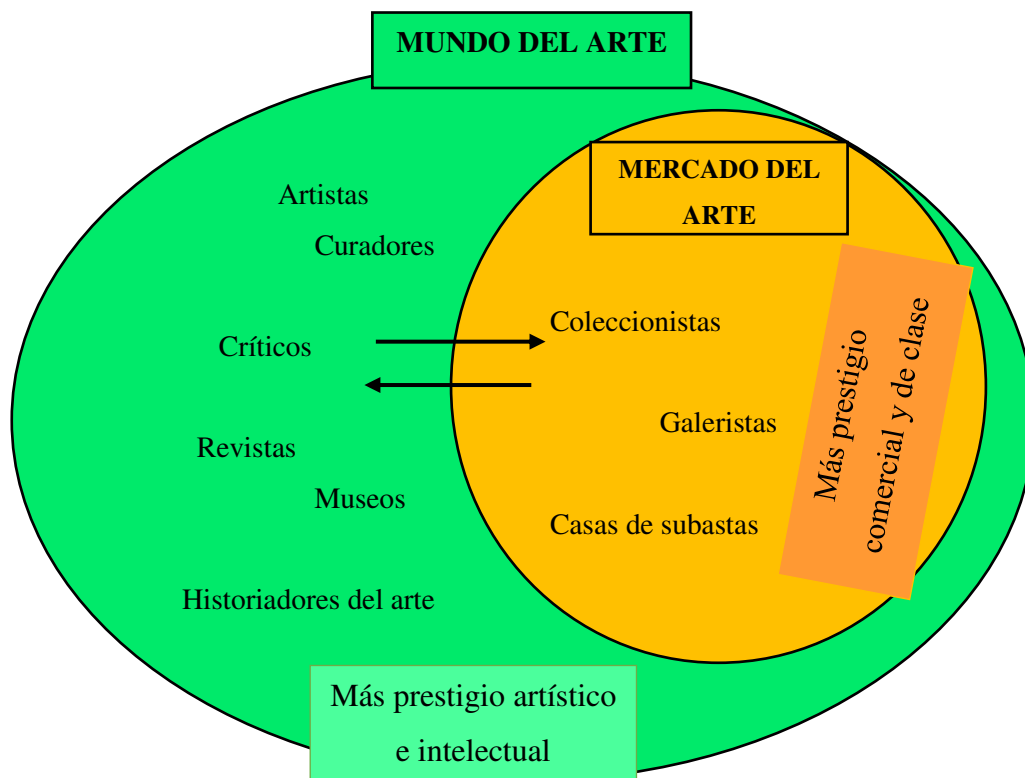


Figura 3. Agentes en el mundo del arte, según Thornton (2010).
Elaboración: Propia.

Thornton coincide con Becker al afirmar que las grandes obras de arte no solo se originan por el genio del artista, sino que son producto de una actividad colectiva donde participan diversos agentes; de hecho, estos son los que hacen que una obra incremente su valor simbólico y financiero. Y al igual que Becker, Thornton tampoco hace un análisis teórico sobre el mundo del arte, aunque encontramos algunos aportes interesantes en su descripción etnográfica sobre ese campo. Así, nos dice que el mundo del arte debe pensarse como un espacio donde los participantes buscan un reconocimiento individual; además, existen jerarquías de prestigio, es decir, es un lugar propicio para la proliferación de la exclusión no solo artística, sino también intelectual, social y económica. Si Becker busca equiparar la cooperación de los distintos agentes del mundo del arte en el proceso de producción y legitimación de las obras de arte —aunque también menciona que estas

relaciones socioartísticas no necesariamente son horizontales—,⁴² en base a su nivel de integración y colaboración, Thornton da cuenta explícitamente de un mundo del arte jerárquico y excluyente, donde se ponen en juego intereses, prestigios y ganancias.

Respecto al papel del Estado en el mundo del arte, Sarah Thornton no hace una referencia abierta sobre cómo se encuentra implicado en la dinámica del campo. En cambio, Becker sí nos dice que el Estado puede participar de diversas maneras, por ejemplo, brindando apoyo a artistas al otorgarles becas, subvencionando económicamente a las instituciones de formación artística, impulsando los espacios de exposición de las obras, promoviendo la preservación y protección de los museos, así como el patrimonio artístico y cultural de una nación.

4.2 Sistema del arte

Líneas arriba, hemos presentado cómo ha sido abordada la categoría “mundo del arte”, con aportes de la filosofía y la sociología. Ahora haremos referencia a la categoría “sistema del arte”. Empezamos con Juan Acha, quien en su ensayo *Las artes plásticas como sistema de producción cultural* (1978) parte de la idea de situar al arte —se refiere específicamente a las artes plásticas— dentro de un proceso de producción, distribución y consumo cultural. De hecho, pone mayor énfasis en analizar la primera etapa y solo se refiere a las restantes de manera breve. Identifica tres elementos en el proceso de producción: el productor de arte, al acto de producir (o creación de obras de arte) y el producto. En base a esto, define al sistema de producción plástica o artístico-visual como una suma de operaciones manuales, sensitivo-visuales y teóricas que aprendió el productor o artista con el afán de objetivarlas en un producto u obra de arte. Además, indica que el sistema artístico-visual goza de relativa autonomía, porque regula su adaptabilidad a los cambios sociohistóricos. También lo califica como abierto y multiestable porque sus partes se relacionan con el sistema cultural y social en general, como se aprecia en su propuesta esquemática:

⁴² Así, hace una diferenciación entre las formas estándar y no estándar de producir arte. Dentro del arte estándar incluye a los artistas que integran el mundo del arte tradicionalmente conocido (profesionales del arte) y dentro de las formas no estándar incluye a los artistas no integrados al mundo del arte (los artistas *naif* y los artesanos). Este tema será abordado en el siguiente capítulo.

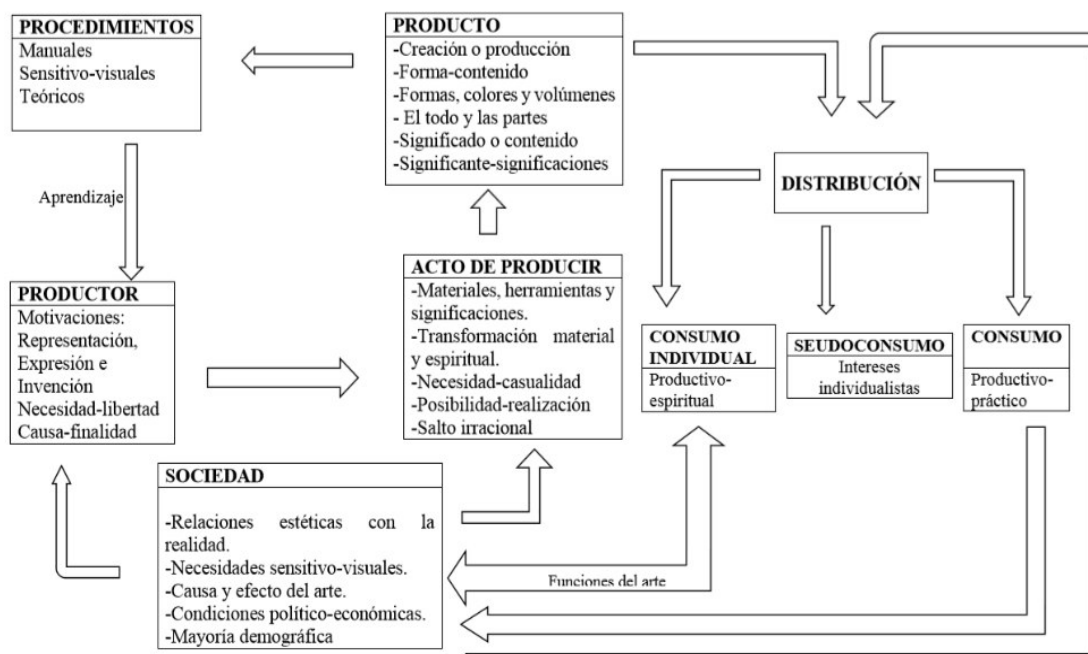


Figura 4. El sistema de producción artístico visual, según Acha (1978, págs. 20-21).

En base a este esquema, Acha indica que las reglas y jerarquizaciones del sistema cambian de acuerdo con el tipo de arte que realice el artista, con la sociedad a la que pertenece y con el momento histórico en el que se encuentra. Asimismo, afirma que en el sistema artístico actúan dos principios reguladores: el de permanencia y el de cambio. Por principio de permanencia se refiere a que dicho sistema, a lo largo de la historia, siempre se ha basado en operaciones manuales (dibujar, colorear, armar y modelar) y sensitivo-visuales (ritmo, simetría y proporción). Y por principio de cambio se refiere a que el sistema artístico permuta en la medida en que el material teórico y los ideales del arte son transfigurados por las transformaciones sociales.

A diferencia de los autores descritos, Acha no describe explícitamente a los agentes que componen el sistema del arte. Prefiere centrarse en la etapa de producción para indagar los móviles y los medios que tiene el artista propiamente: las necesidades que lo impulsan a crear, su relación con la sociedad, qué tipo de materiales y herramientas tiene a su alcance y cómo las va utilizar, qué tipo de contenido dotará a sus obras, etc. Tampoco analiza las relaciones socioartísticas que establece el productor o creador con otros agentes que están implicados en el proceso de producción como las escuelas de arte, los maestros, las tiendas de materiales de arte, los compradores de obras, etc. Y poco dice también sobre los factores externos —como el mercado, los auspiciadores, los galeristas, curadores, etc.— que condicionan cómo y qué producirá, en cuanto obra de arte.

Por su parte, Robert Fleck también aborda la categoría “sistema del arte”, desde una investigación donde se centra en analizar la industria del arte en un mundo globalizado. Su ensayo, *El sistema del arte en el siglo XXI* (2014), es un aporte interesante, puesto que es narrado desde su experiencia como curador de exposiciones internacionales de arte y director de museos, además que su trabajo se encuentra contextualizado en el ámbito artístico contemporáneo.

Si bien en este trabajo Fleck no define ni teoriza explícitamente la categoría “sistema del arte”, la utiliza para referirse a las interacciones e interrelaciones que se tejen en el ámbito artístico entre diversos agentes. De sus descripciones se desprende que el sistema de arte, en la actualidad, se encuentra compuesto por artistas, curadores, bienales, museos, galerías y coleccionistas. Estos agentes están agrupados en dos circuitos artísticos: un circuito integrado por museos, galerías y coleccionistas, quienes sostienen y dinamizan el mercado del arte; y un circuito integrado por curadores, bienales e instituciones conectadas a nivel mundial, los que procuran formar una red de teorías que da cuenta de la funcionalidad política y social del arte. Al respecto, Fleck nos dice:

Estos dos “mundos” del arte de nuestro tiempo mantienen no solo una “guerra fría”, sino que también arman listas de artistas diferentes. Los artistas conocidos están establecidos en museos y en el mercado, mientras que los “artistas de bienal”, tal como se los llama, en su mayoría apenas sí tienen presencia en el mercado (2014, pág. 25).

Añade que el primer circuito es considerado como el lado corrompido del arte y el segundo goza de prestigio por su tinte intelectual. Esto se puede observar descriptivamente en la siguiente figura:

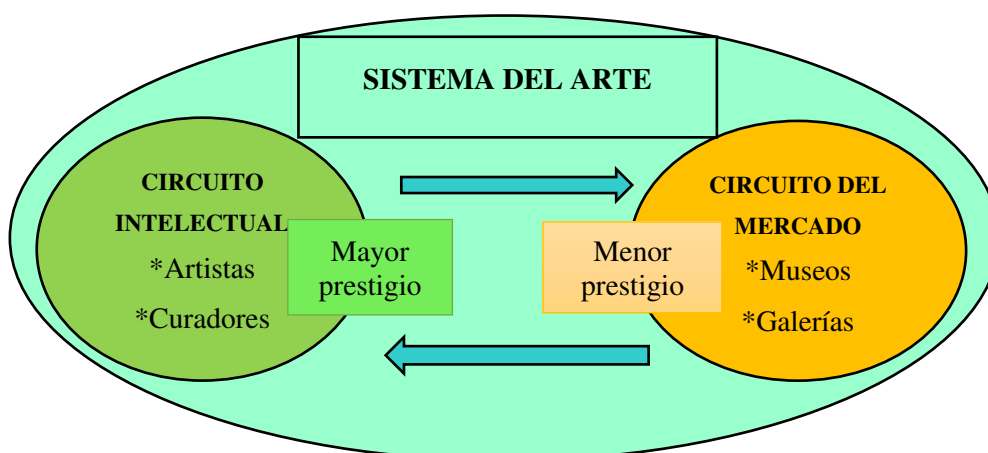


Figura 5. Agentes en el sistema del arte, según Fleck (2014).
Elaboración: Propia.

Fleck sostiene que la globalización ha transformado el arte moderno y el mercado del arte, en la medida que en la actualidad existe una circulación mundial de obras y artistas gracias a la inauguración de una gran cantidad de galerías, museos, ferias y bienales de arte que trabajan a escala mundial y “muestra estrechos lazos con el mundo financiero, con las marcas y los medios globalizados y con el capital reciente de los países emergentes que ha causado la explosión de precios en el segmento más alto del mercado del arte” (2014, pág. 10). Coincide con las posturas de Thornton cuando nos dice que en la actualidad se ha glorificado al arte como un bien de lujo y emblema de status socioartístico y socioeconómico; por ello, las subastas y las ferias del arte son un gran espectáculo comercial. Sin estas —sobre todo, sin las subastas—, el mundo del arte no tendría el alto valor financiero que posee.

Las descripciones sobre el sistema del arte de Fleck tienen un gran valor esquemático. Así, nos cuenta sobre el papel de los agentes en su condición globalizada, describe los museos de arte contemporáneos, hace una tipología de galerías y coleccionistas, da cuenta de la condición de artista y del curador dentro de las transformaciones artísticas y de los nuevos espacios en la esfera pública del arte. Su conocimiento sobre el arte actual permite conocer cuáles son los flujos de valores —tanto artísticos, simbólicos como económicos— que le dan dinamismo al campo del arte.

4.3 Círculo del arte

Ahora pasamos a indagar la propuesta del filósofo George Dickie, con su libro *El círculo del arte* (2005). Allí utiliza este término para decirnos que el fenómeno artístico y su campo tienen un proceso de carácter circular. Esto hace que la explicación del fenómeno artístico también sea circular en la medida que se tiene que definir primero al artista y luego a la obra de arte, público del arte, mundo del arte y finalmente recién se podrá definir al sistema del mundo del arte. El definir el rol de un agente artístico implica definir el de otro y así sucesivamente hasta cerrar el círculo grande de definiciones, el que a su vez nos da información importante sobre el mundo del arte. A esto le llama la circularidad del arte. El círculo sería el proceso que engloba la serie de definiciones en el mismo orden presentado, esto quiere decir que el arte no se puede explicar si falta referir a alguno de estos términos, puesto que en su conjunto revelan la naturaleza compleja, interrelacionada y flexional del arte.

Sobre el arte nos dice que tiene dos condiciones. La primera es la condición artefactual, que se refiere a que principalmente está hecho o es creado por el ser humano (no se limita a decir que es un objeto físico). Y la segunda es que la obra de arte logra su status en el marco del mundo del arte. Esta última, la describe así:

El mundo del arte consiste en la totalidad de roles que acabamos de exponer, con los roles de artista y público en su núcleo. Descrito de un modo algo más estructurado, el mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles artísticos específicos, más roles complementarios específicos (2005, pág. 106).

Para Dickie, son tres los agentes que cumplen roles en el mundo del arte: los que ayudan al artista (productores, directores de teatro y museos, marchantes, etc.), los que ayudan al público (periodistas, críticos) y los que ayudan a teorizar las obras (historiadores, filósofos, teóricos).

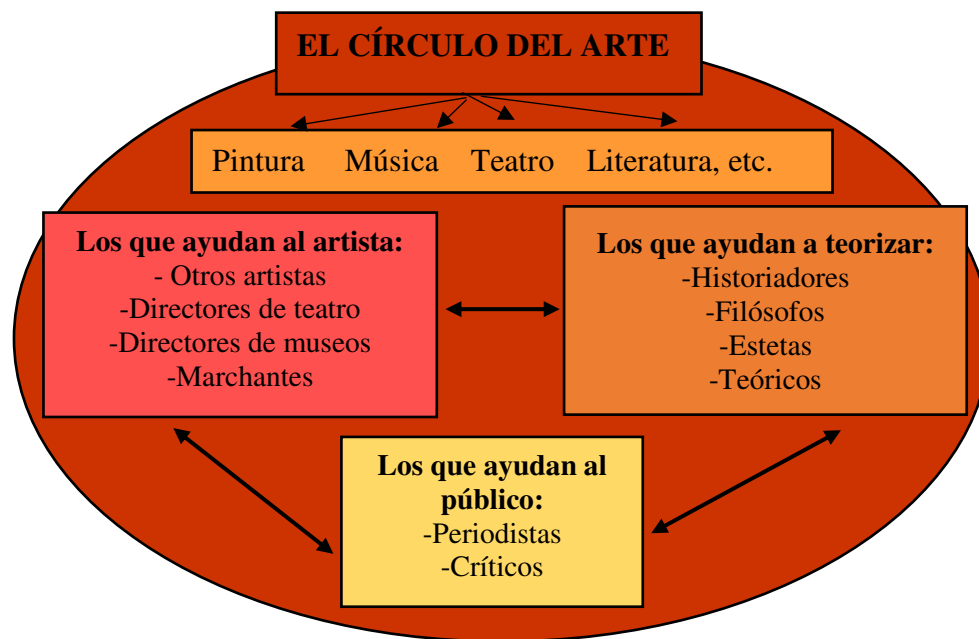


Figura 6. Agentes en el círculo del arte, según Dickie (2005).
Elaboración: Propia.

Dickie considera que “mundo del arte” engloba diversos tipos de arte, es decir, la pintura, el teatro, la literatura y otras manifestaciones artísticas son sistemas que pertenecen al mundo del arte. Además, en el esquema se observa que clasifica a los agentes según la utilidad que tienen para el artista, para la teorización y para el público.

Califica a su análisis y comprensión sobre este campo como una teoría institucional, porque sitúa a los artistas y a sus obras dentro de un conjunto de prácticas institucionales y sociales. Asimismo, refiere que su objetivo central es demostrar cómo una obra logra un status artístico solo en un marco de prácticas institucionales. Indica que ha construido su teoría en base a cuatro supuestos: el primero consiste en tomar en cuenta los desarrollos del arte; luego, sigue la línea de los teóricos tradicionales al aceptar que la teoría de arte siempre estuvo interesada en un cierto tipo específico de artefactos; después, nos dice que su teoría descansa en un sentido clasificatorio del arte, pero que no tiene que ver con el valor estético ni económico; y, por último, sostiene que hacer arte está al alcance de casi todos los que participan en el mundo del arte.

El aporte de Dickie resulta interesante en cuanto refiere que el mundo del arte es un complejo sistema de interrelaciones que se da entre artistas, obras, el público y otros agentes. Se aprende y se conoce sobre los lugares donde los artistas deben exponer y difundir sus obras para el consumo del público, cómo investigarlas, interpretarlas, venderlas, etc. Además, nos dice que dentro de la institución del arte hay reglas convencionales y no convencionales. Las primeras son dictadas por el mundo del arte, en donde sus distintos agentes cumplen roles individuales y complementarios que contribuyen en la producción, difusión y consumo del arte. Mientras que las reglas no convencionales tienen que ver con el carácter artefactual de la obra, la cual puede ser creada manualmente y haciendo uso de diferentes tipos de materiales. Así hablar de un mundo del arte implica que siempre hay una comunidad de personas que desempeñan diferentes roles artísticos necesarios para la continuidad de la institución del arte.

4.4 Campo del arte

Ahora pasaremos a indagar una última categoría. El ámbito pictórico también ha sido explorado e investigado desde el “campo del arte”, término utilizado por el reconocido sociólogo Pierre Bourdieu en sus estudios sobre cultura, particularmente con su publicación *Las reglas del arte* (1995). Allí examina cómo se ha constituido y ha conquistado autonomía el campo literario y el campo de la pintura, aunque con mayor énfasis por el primero. En esta investigación, nos interesa presentar sus aportes sobre

cómo se ha formado particularmente el campo pictórico. Bourdieu considera que la autonomía de este campo fue promovida pioneramente por el pintor Édouard Manet:⁴³

La revolución simbólica cuyo iniciador es Manet abole la posibilidad misma de la referencia a una autoridad postrera, de un tribunal de última instancia, capaz de zanjar todos los litigios en materia de arte: el monoteísmo del nomoteta central (encarnado, durante mucho tiempo, por la Academia) da paso a la competencia de múltiples dioses inciertos. El poner en tela de juicio la Academia reanuda la historia aparentemente concluida de una producción artística encerrada en el mundo estando de posibles predeterminados y permite explorar un universo infinito de posibilidades. Manet invalida los fundamentos sociales del punto de vista fijo y absoluto del absolutismo artístico (como invalidación del lugar privilegiado de la luz, a partir de entonces presente por doquier en la superficie de las cosas): instauro la pluralidad de los puntos de vista, que está inscrita en la existencia misma de un campo (Bourdieu, 1995, pág. 202).

La lucha en torno al arte explotó cuando Manet fue prohibido de exponer en el Salón Oficial de Arte, en 1863, en donde solo se presentaban los pintores académicos de París. No fue aceptado porque sus obras no seguían los cánones de la pintura oficial que se producía, circulaba y consumía en ese contexto. Debido a ello, se creó el Salón de los Rechazados para que los pintores no admitidos pudieran exponer sus obras. Esta iniciativa tuvo aceptación por una gran cantidad de pintores que no cabían en el circuito dominante de la pintura, quienes luego consolidarían al impresionismo⁴⁴ como corriente pictórica oficial. La figura de Manet fue clave en el surgimiento del impresionismo, el cual estuvo acompañado de una reacción contra los cánones establecidos por la pintura de los salones oficiales, el auge de las experimentaciones fotográficas, el avance sobre estudios de óptica, innovaciones técnicas en las herramientas de los pintores como los lienzos industriales y los tubos de colores, y la toma de conciencia sobre la fugacidad de la vida moderna, etc. (Santillana, 2006). Respecto a este tema, mencionemos que Claude Lévi-Strauss (1971) consideró al impresionismo como una revolución artística, pero por sus renovadores ejes temáticos, técnica y estilo. Resalta que la revolución consistió más en representar de manera distinta a los objetos, así diferenciarse de los pintores académicos, ya que optaron por cambiar la representación de un objeto por otro. Es decir, “desde el punto de vista formal, la revolución del impresionismo estuvo limitada a esta última

⁴³ Édouard Manet (1832-1883) es un pintor francés, a quien se le considera iniciador del impresionismo, ya que fue el primero que tuvo una exposición de obras de arte con las técnicas de esta corriente. Su marchante de cuadros fue Paul Durand-Ruel, a quien también se le considera el marchante de los impresionistas en general.

⁴⁴ El impresionismo es una corriente pictórica desarrollada en Francia a mediados del siglo XIX. Se caracterizaba por capturar una impresión inmediata de momentos y espacios concretos, lo que implica la utilización de una técnica rápida y directa sobre el lienzo, cuya realización debía darse, generalmente, al aire libre (De la Casa *et al.*, 2009).

oposición: un retorno al objeto, al objeto desnudo y ya no al objeto visto a través de los maestros [académicos]” (Lévi- Strauss, 1971, págs. 65-66).

Bourdieu indica que la revolución simbólica producida por Manet fue clave para la génesis del campo artístico en general, sobre todo para los escritores, quienes se valieron de ella para independizarse. A partir de entonces, señala que los pintores se liberaron del mecenazgo del Estado y de los encargos que hacían para la alta burguesía, quienes les imponían un tipo de estilo y contenido. Con esta independencia, optaron por una producción cultural más libre. Manet representa esta lucha por conquistar la autonomía y la libertad de expresión artística, las cuales deben ser las bases para emprender cualquier competencia por el dominio de la legitimidad artística. Así, el campo artístico pasó a ser definido como un universo relativamente autónomo porque está organizado y regido por sus propias lógicas. Sin embargo, aún seguía siendo un campo dependiente del campo económico y político porque los que consumían arte seguían siendo principalmente de una clase acomodada. Así, si existe estabilidad económica, también habrá mayor inversión en la compra de arte, o el Estado podrá impulsar políticas culturales donde se asigne un mejor presupuesto a las academias y museos. En el espacio socioartístico, los agentes con diversos *habitus* ocupan posiciones específicas, ya sea dominantes, intermedias y dominadas, donde algunos luchan por mantener su posición privilegiada (en el caso de los dominadores), y otros luchan por conquistar mejores posiciones dentro del campo (Bourdieu, 1997). Es decir, el campo artístico es un espacio de luchas por imponerse en los procesos de producción, circulación, recepción y valoración de un estilo, corriente o tipo de arte.

Bourdieu sostiene que dentro del campo artístico existen dos polos opuestos, pero complementarios: el polo del arte comercial y el del arte puro. Los agentes que pertenecen al primer polo se caracterizan porque priorizan la comercialización de obras de arte y son los que se preocupan por la difusión, el éxito inmediato y temporal, es decir, buscan beneficios materiales y económicos. En cambio, los que apuestan por el arte puro, o “el arte por el arte”, tienen como primacía producir obras con alto valor estético y simbólico, se preocupan por acumular un éxito duradero y un alto capital simbólico que le permite a largo plazo consagrarse. En la siguiente figura se grafican estos polos:

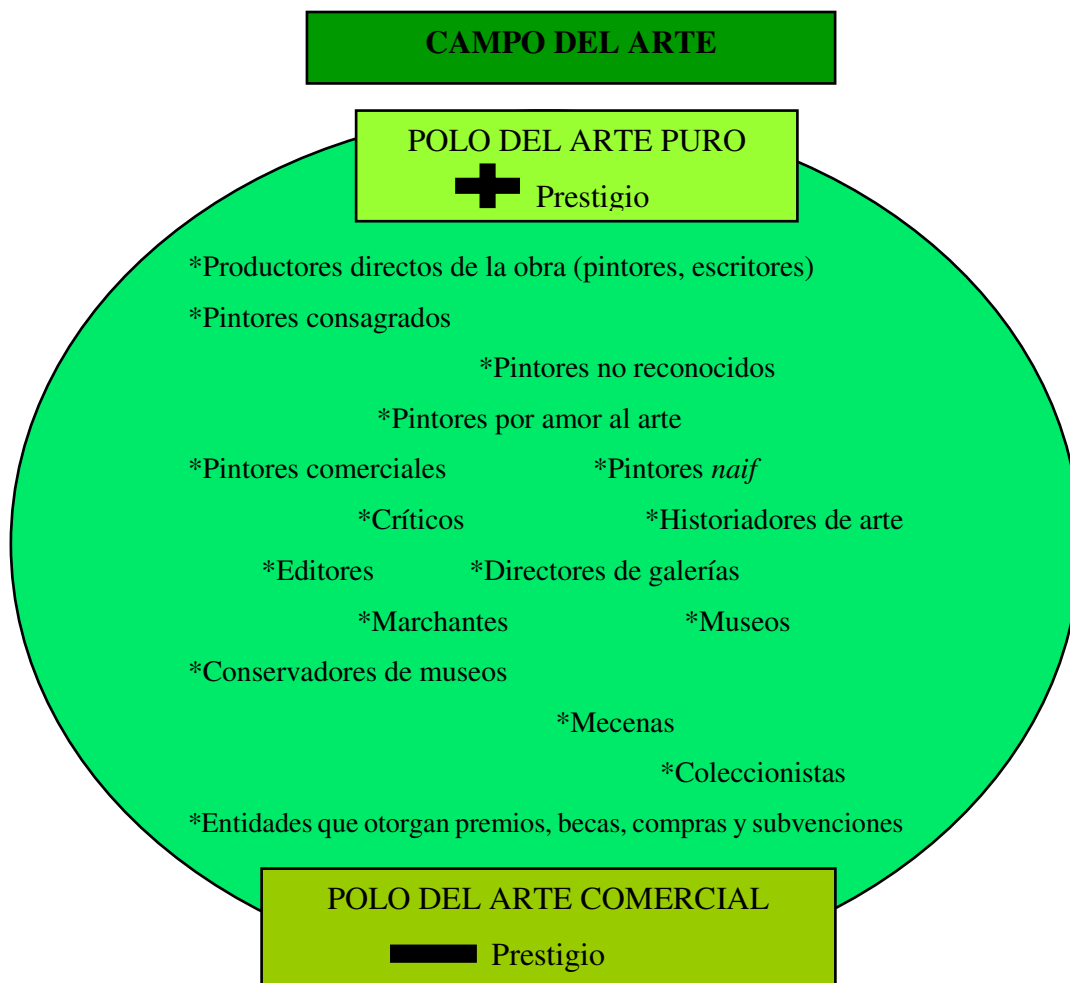


Figura 7. Agentes en el campo del arte, según Bourdieu (1995).
Elaboración: Propia.

Esta diferencia entre tipos de arte es similar a las que hemos podido apreciar con Thornton y Fleck, quienes consideran que existe un ámbito artístico dedicado a la creación de un arte más puro, preocupado en generar reflexiones estéticas, y otro ámbito enfocado en la actividad comercial, en la búsqueda de fama, poder y riqueza. Para Bourdieu, el arte comercial tiende a generar tensiones dentro del campo:

Esta estructura, presente en todos los géneros artísticos y desde hace mucho tiempo, tiende hoy en día a funcionar como una estructura mental, organizando la producción y la percepción de los productores: la oposición entre el arte y el dinero (lo “comercial”) es el principio generador de la mayoría de los juicios que, en materia de teatro, cine, pintura, literatura, pretenden establecer la frontera entre lo que es arte y lo que no es, entre el arte “burgués” y el arte “intelectual”, entre el arte “tradicional” y el arte de “vanguardia” (1995, págs. 244-245).

Asimismo, Bourdieu analiza el papel de los agentes que componían el ámbito artístico tradicional, así como también los que integran el campo cuando logró ser autónomo. En el primer caso, lo conformaban los pintores, la clase burguesa (sobre todo la alta burguesía), las academias de Bellas Artes y los salones. En el segundo, los pintores, los marchantes de cuadros, los críticos, las galerías y los museos. Estos últimos se distinguen por poseer agentes que organizan la producción, influyen en la percepción de público, crean un consenso sobre el valor del trabajo, establecen las diferencias entre lo que es arte y lo que no es, circulan las obras para que el público las compre y, sobre todo, determinan la consagración de los artistas. Bourdieu describe así el proceso: “El artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlos como artista ‘conocido’ y reconocido” (1995, pág. 253). Esta misma propuesta la encontramos en Becker y Thornton, cuando señalan que los agentes que componen el mundo del arte pueden legitimar las obras, así como producir, conservar y destruir las reputaciones de las carreras de los artistas.

La categoría “campo del arte” también ha sido abordada por Néstor García Canclini en su texto *La producción simbólica: teoría y método de la sociología del arte* (1979), desde una postura marxista que adoptó por esos años. Aquí nos dice que entiende como campo artístico a “las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción (materiales procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los *manchands*, los críticos, la censura, etcétera)” (1979, pág. 70). Además, refiere que este campo artístico —se centra particularmente en las artes visuales— debe ser explicado en correlación con la estructura general de la sociedad, en sus esferas económica, política y tecnológica. Si bien cree que se debe reconocer la importancia de estudiar el campo artístico bajo sus propias lógicas de funcionamiento, se debe hacer en correlación con la estructura socioeconómica en general: “Más aún pensamos que esta organización material y social del campo artístico es una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte” (1979, págs. 72-73). García Canclini articula la realidad social con la representación ideal, así como también la estructura social con la estructura del campo artístico.

Bourdieu toma distancia de estas propuestas cuando refiere que el campo del arte es un espacio relativamente autónomo que se rige por sus propias reglas de funcionamiento desde que logró su autonomía con respecto a los mecenas aristocráticos,

la burguesía, los poderes públicos, el mercado, etc. Aunque también acepta que el microcosmos artístico siempre presenta una relativa dependencia con el campo económico y político, pero no como lo conciben los planteamientos marxistas.⁴⁵ En cambio, García Canclini pone énfasis al papel que cumple la estructura socioeconómica como aquel conjunto de instituciones y relaciones que condicionan la estructura del campo artístico, concebido también como un factor determinante en el proceso de producción, circulación y consumo del arte.

Con respecto a los agentes que componen dicho campo, García Canclini da una descripción general sobre ellos: artistas, intermediarios y público. Revela que sus comportamientos, los lazos que los unen, los estilos y posiciones estéticas que tienen, y las relaciones que mantienen en el proceso de producción, circulación y consumo artísticos son organizados, regidos y determinados por la estructura artística en las que están inmersos. Esta propuesta es similar a las de Becker, Thornton y Bourdieu, de quienes deslindará totalmente cuando, años después, adopte un nuevo enfoque sobre los procesos socioartísticos desde los estudios culturales.



Figura 8. Agentes del campo del arte, según García Canclini (1979).
Elaboración: Propia.

García Canclini marcó distancias con respecto a categorías como mundo del arte, sistema del arte, círculo del arte y campo del arte, en su publicación *La sociedad sin relato* (2010). Allí nos dice que estas no serían útiles para abordar los estudios del arte en un contexto globalizado, en donde las instituciones de diferentes ámbitos (y dimensiones sociales) estarían interrelacionadas e interconectadas. En este contexto, más bien, se genera una discordancia de relatos:

⁴⁵ “Los determinantes externos que invocaban los marxistas —por ejemplo, el efecto de las crisis económicas, de las transformaciones técnicas o de las revoluciones políticas— solo pueden ejercerse por mediación de las transformaciones de la estructura del campo que resultan de ello” (Bourdieu, 1997, págs. 60-61).

El arte quedó desenmarcado porque, como veremos, los intentos de ordenarlo bajo una normatividad estética o una teoría sobre la autonomía de los campos (Bourdieu) o de los mundos (Becker) casi no funciona. Tampoco los filósofos o los científicos sociales cuentan con conceptos epistemológicamente convincentes para proveer a los artistas, a los políticos y a los movimientos sociales de categorías de análisis universalizables (2010, pág. 41).

Critica el trabajo de Sarah Thornton (2010), ya que refiere que no contribuye a una explicación teórica del arte globalizado (a pesar de que el estudio se encuentra situado en el contexto actual). Considera que la socióloga solo hace una descripción de lo que le cuentan sus entrevistados (la voz del informante), lo cual no es suficiente para saber lo que realmente está sucediendo en el mundo del arte y qué hay detrás de las prácticas socioartísticas (las institucionales, por ejemplo).

García Canclini propone que, en vez de hablar del arte en términos de autonomía, debemos referirnos a un arte diseminado en la globalización que trabaja en “las huellas de lo ingobernable”. Es decir, surge un arte postautónomo, término que hace referencia:

[...] al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética (2010, pág. 17).

Según él, esta situación postautónoma se dio porque el arte se ha insertado en un mundo artístico globalizado, donde se mezcla con grandes economías capitalistas, con el mercado de bienes culturales, con los regímenes políticos democráticos o autoritarios, con los movimientos sociales, etc. Esto se debe a que los artistas se encuentran insertados en múltiples ámbitos sociales y artísticos. Y es que en el proceso artístico postautónomo no solo participan los agentes con intereses específicamente artísticos, sino también intervienen diversos actores foráneos: “Actores mediáticos, políticos, turísticos y del comercio icónico, [que] revelan cómo se combinan los valores estéticos con otros motivos de admiración” (2010, pág. 23). Los postulados de García Canclini se aproximan a la postura de Fleck cuando señala que desde comienzos de este siglo hay un mundo del arte globalizado y estrechamente ligado con el mercado capitalista mundial.

Frente al nuevo contexto en el que se encuentra el arte, desde nuestra postura consideramos que sí es posible hablar sobre el arte desde las categorías aquí reseñadas, porque a pesar de que todo campo esté conectado y dependa de manera directa o indirecta de otros campos, siempre estarán orientados y regido bajo sus propias lógicas específicas

de regulación y funcionamiento. Es decir, los campos pueden alcanzar una autonomía relativa, posible de desentrañar, pese a enmarcarse en una dinámica y estructura mucho más amplia.

ΨΨΨ

Hemos visto que los autores referidos en esta sección tienen algo en común: pretenden examinar el arte inscrito en un espacio relativamente autónomo —a excepción del actual enfoque de García Canclini, quien proclama la inutilidad de las categorías tratadas para investigar el arte—. Allí las prácticas artísticas de los sujetos e instituciones que lo componen están orientadas por un interés común en el arte, aunque buscando beneficios de diversa índole. Algunos agentes se interrelacionan solo en el proceso de producción, otros en el proceso de circulación y otros tantos en la difusión y consumo, pero todos participan y contribuyen a las dinámicas del proceso socioartístico.

A partir de la indagación teórica que hemos realizado en torno a las categorías descritas —mundo del arte, sistema del arte, círculo del arte y campo del arte—, en esta investigación se propone utilizar la categoría “campo de la pintura” para referirnos específicamente al ámbito donde se sitúan los pintores, las obras pictóricas y los agentes con los que se interrelacionan. Por eso, desde el primer capítulo de esta investigación quisimos hablar específicamente de pintores, arte pictórico, obra pictórica y campo de la pintura o campo pictórico para especificar cuál es el objeto central de nuestra investigación y no confundir a los pintores con otro tipo de artistas y a sus productos pictóricos con otro tipo de obras con las que convive la pintura en el “mundo artístico visual”.⁴⁶ Hacemos esta aclaración debido a que tradicionalmente los pintores eran referidos genéricamente como artistas, sus productos como obras de arte y a su ámbito los investigadores lo han abordado con las categorías señaladas que agrupan a la pintura junto con otras prácticas artísticas como la escultura, la fotografía y algunas veces la literatura sin diferenciarlas.

No se utilizará la categoría “mundo del arte” discutida por Danto, Becker y Thornton porque consideramos que es una categoría muy abarcadora, pero a la vez difusa; en la actualidad, esta categoría puede ser más útil si queremos incluir a diversas artes visuales como escultura, pintura, fotografía, instalaciones, vídeo-arte, *netArt*, etc.

⁴⁶ De aquí en adelante utilizaremos la categoría “mundo artístico visual” para incluir a todas las formas de arte visual vigentes que conviven con el arte pictórico.

Tampoco se utilizará la categoría “sistema del arte”, porque el postulado de Juan Acha solo lo aborda en torno sistema de producción de arte visual, y porque incluye genéricamente a las artes visuales en sus distintos géneros como pintura, escultura, grabado, dibujo y arquitectura; en cambio en esta investigación queremos limitarnos específicamente a todo lo que tenga que ver solo con la pintura. Y Fleck utiliza esta categoría para dar cuenta de la red de relaciones que se tejen entre los diversos agentes del arte contemporáneo, pero no nos brinda una teoría sólida sobre cuál es la dinámica ni el funcionamiento del sistema del arte. Tampoco utilizaremos la categoría “círculo del arte”, porque este alude a un ámbito demasiado cerrado y limitado solo a los condicionantes propios del arte; sin embargo, el ámbito artístico también está directa o indirectamente condicionado por sujetos e instituciones que no necesariamente pertenecen a ese campo.

Y ya que en esta investigación se propone utilizar la categoría “campo de la pintura” para referirnos, específicamente, al ámbito donde se sitúan los pintores, las obras pictóricas y los agentes con los que se interrelacionan, ahora pasamos a puntualizar la utilidad de la teoría de los campos que propone Bourdieu. Esta será la base para que en la siguiente sección podamos desentrañar cómo se ha constituido el campo de la pintura de Lima históricamente.

Este influyente sociólogo francés ha trabajado durante un buen tiempo con diversas categorías referidas a los campos,⁴⁷ abordando diferentes ámbitos de la realidad social (el arte, por supuesto, no ha escapado de su análisis). Su categoría de “campo” se puede definir como un sistema basado en un conjunto específico y estructurado de relaciones, un espacio social en donde diversos agentes luchan por la apropiación del capital cultural, social, económico y político; estos conflictos están regulados por las propias reglas del campo, por ello son relativamente autónomos. En todo campo encontramos agentes que ocupan posiciones distintas, coexistentes y necesarias para su funcionamiento, que se definen en relación unas a otras según el grado de inmediatez, proximidad o de lejanía extrema. Además, en los campos existen relaciones de orden, jerarquías que van desde lo más bajo hasta lo más alto; estos últimos son los que ocupan una posición aventajada dentro de él (Bourdieu, 1997).

⁴⁷ Así, tenemos publicaciones como *Campo de poder, campo intelectual* (1980), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995), *Razones prácticas* (1997), *Poder, derecho y clases sociales* (2000), *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (2002), entre otros.

Si entendemos el campo como un espacio de luchas o competencias sociales, encontraríamos en los postulados de Max Weber aportes muy interesantes, dentro de una tradición precedente:

Toda lucha y competencia típicas y en masa llevan a la larga, no obstante, las posibles intervenciones de la fortuna y el azar, a una “selección” de los que poseen en mayor medida las condiciones personales requeridas por término medio para triunfar en la lucha. Cuáles sean esas cualidades —si la fuerza física o la astucia sin escrúpulos, si la intensidad en el rendimiento espiritual o meros pulmones y técnica demagógica, si la originalidad creadora o la facilidad de adaptación social, si la devoción los jefes o el halago de masas, si cualidades extraordinarias o cualidades mediocres— es cosa que solo pueden decidir las condiciones de la competencia y de lucha; entre las cuales, a parte de todas las posibles cualidades tanto individuales como de masa, hay que contar aquellas órdenes por los que la conducta, ya sea tradicional, ya sea racional —con arreglo a fines o con arreglo a valores— se orienta en la lucha (1992, pág. 31).

Se aprecia que existe una similitud en los postulados de ambos clásicos,⁴⁸ ya que resaltan la idea de que en una sociedad los agentes están en constante lucha para satisfacer sus necesidades y conquistar sus fines perseguidos. Esto lo logran mediante cualquier acción o medio relativamente aceptado e instituido por la sociedad.

Nutridos de estas concepciones, se puede concebir al “campo” como un espacio relativamente heterónimo, constituido por agentes que bajo las propias lógicas del campo —según el tipo de capital, los gustos e intereses que poseen y el tipo de relaciones que establezcan— luchan por ocupar mejores posiciones en él. En el caso particular del campo de la pintura, por dar un ejemplo, los pintores buscan legitimarse, ser reconocidos y consagrarse (pero no son los únicos actores involucrados allí). Entonces para hacer un análisis del proceso de legitimación de los pintores, en primer lugar, es necesario definir y conceptualizar el espacio social donde se sitúan y actúan: el campo de la pintura. Por ello, pasaremos a definir este campo en base a todos los aportes tratados en este capítulo.

⁴⁸ Considerados así porque sus aportes a la teoría social son aplicables para investigaciones sobre cualquier ámbito y periodo histórico de la realidad social. Weber es uno de los fundadores de la sociología moderna y Bourdieu es uno de los máximos representantes de la sociología contemporánea.

CAPÍTULO V

PROPUESTA SOBRE EL CAMPO PICTÓRICO DE LIMA

En este capítulo primero se hará una definición propia sobre el campo pictórico. Luego se analizará cómo se encuentra estructurado jerárquicamente en tres ámbitos: circuito dominante, medio y periférico. Después se dará cuenta sobre los tipos de capital que se manejan en el campo, y cuáles son las especificidades del mismo. También se pasará a dar detalles de categorías como “legitimación” y “dominación”, importantes para el análisis de las jerarquías socioartísticas que se ejercen entre los pintores y otros agentes del campo. Finalmente, en base a la experiencia histórica, se presentarán dos casos reconocidos de estas jerarquías.

Antes de empezar con este capítulo, vale mencionar que nuestra propuesta de “campo de la pintura” ha sido pensada para ser aplicable al contexto del campo pictórico de Lima. Encontraremos ejemplos específicos en torno a esta realidad, lo que no le resta fuerza para ser aplicable a campos de otros contextos sociopictóricos.

5.1 Definición

A partir del trabajo de campo realizado y del balance de la sección anterior sobre las categorías que intentan explicar el fenómeno social del arte, se prefirió utilizar la categoría “campo de la pintura” o “campo pictórico” para limitar nuestro objeto de estudio solo al ámbito donde se sitúan los pintores, las obras pictóricas y los agentes con los que se interrelacionan. Así, pasamos a definir al campo de la pintura como un sistema sociopictórico de relaciones de producción, circulación y consumo que se da entre los distintos agentes que lo componen. En el campo de la pintura participan sujetos e instituciones que poseen distinto capital pictórico, social, cultural, económico y político, quienes mediante sus prácticas, acciones, intereses y jerarquías socioartísticas producen, reproducen o transforman dicho campo. Estos agentes —sobre todo, los pintores y sus obras—, en su lucha por consagrarse o conquistar una posición dominante dentro del campo, necesariamente participan del proceso de producción, circulación y consumo artístico. Los comportamientos de los agentes en cada parte del proceso están regidos por las propias reglas del campo pictórico, pero también depende en gran medida de los condicionantes externos como el mercado, la política, la clase social, etc., por ello, lo definimos como un espacio socioartístico relativamente heterónimo.

Ahora pasaremos a explicar y a ahondar por qué definimos al campo de la pintura como un sistema de relaciones de producción, circulación y consumo pictórico.

El campo de la pintura definido como un sistema de producción pictórico implica que existen una serie de relaciones entre sujetos e instituciones que confluyen para hacer posible la producción de arte, cuyo proceso también implica aspectos como la formación o instrucción de los agentes en torno a temas pictóricos y artísticos, así como las relaciones que establecen para la obtención de los medios de producción necesarios e indispensables en los actos de creación, entre otras cosas. En el sistema de producción participan los pintores (agentes primarios de dicho campo), quienes, mediante operaciones manuales, imaginativas, teóricas y el uso de técnicas y materiales crean o elaboran obras pictóricas (otro agente primario del campo).⁴⁹ Pero en este sistema no solo están implicados los pintores y sus obras, sino también las instituciones en donde se cultiva y aprende la labor artística, como las escuelas o talleres de pintura (allí encontrarán los maestros que los instruirán). Como diría Bourdieu, en la base del funcionamiento del campo de la pintura o de cualquier campo existe implícita y explícitamente una inversión de tiempo en el desarrollo de capacidades necesarias para ser parte del juego, es decir, “está la *illusio*, la inversión en el juego” (1995, pág. 65). En este sistema también es indispensable la actividad de los agentes que proporcionan materiales artísticos a los pintores, como las tiendas donde se venden los distintos materiales de arte, etc. Entre todos los agentes implicados en el proceso de producción se dan relaciones pasajeras o constantes; existe relaciones de cooperación que muchos no tomamos en cuenta al momento de hablar del arte, pero una obra no solo se convierte en un bien con valor cultural solo por la acción creativa individual del pintor, no se construye por sí misma, de manera aislada, sino que tiene una gran cantidad de agentes que confluyen, influyen y facilitan al pintor en la producción de sus obras (Becker, 2008).

En segunda instancia, el campo de la pintura definido como un sistema de circulación pictórico implica que existen una serie de relaciones entre sujetos e instituciones que confluyen para hacer posible la circulación de las obras pictóricas y con

⁴⁹ Tomamos a las obras de arte como agentes porque son la principal arma de los pintores y son la excusa principal para que se lleve a cabo el proceso de producción, circulación y consumo. Sin este producto simbólico no existiría tal proceso. Las consideramos como agentes porque, al ser objetivados, tienen capacidad para generar y propiciar una serie de relaciones y prácticas sociopictóricas entre los demás agentes del campo de la pintura. Por ejemplo, un pintor puede participar en un concurso de pintura solo mediante su obra, con ella obtiene beneficios económicos y de reconocimiento, las galerías de arte existen justamente para circular y vender las obras, etc. Pero al mismo tiempo somos conscientes de que estas obras solo pueden existir y tener capacidad de incidencia por medio de una infinidad de acciones de otros agentes.

ello la imagen del pintor que las creó, pero también circula la imagen de los demás sujetos e instituciones involucrados en dicho proceso. Por ejemplo, cuando se anuncia que un gran pintor, o maestro de la pintura peruana, inaugurará una muestra, lo hará en una institución en particular. Ambos agentes son resaltados en el campo. Este es el caso de la retrospectiva que Fernando de Szyszlo tuvo en el Museo de Arte de Lima.

A su vez, dicho proceso de circulación es una especie de intercambio de bienes materiales y simbólicos entre los agentes del campo de la pintura. Por ejemplo, los pintores cuando establecen relaciones con los agentes intermediarios para que puedan exponer y exhibir sus obras en determinados espacios como galerías, museos, centros culturales, ferias, bienales, concursos de pintura, etc., tienen que negociar algún beneficio. Así, si buscan exhibir sus obras en las galerías, tendrán que ceder la mitad de ganancias por las ventas de las mismas (esto no sucede con las salas de los museos y los centros culturales). A la vez, la exposición de sus obras en estos espacios de circulación les da credibilidad y suma prestigio a la trayectoria artística del pintor, la cual es medida por el número de exposiciones individuales o colectivas que ha llevado a cabo; también se mide en base a su participación en eventos artísticos como ferias, bienales y concursos de pintura, etc. En el sistema de circulación predomina las relaciones que se dan entre los pintores, sus obras y los intermediarios. Los sujetos e instituciones involucrados en este proceso de circulación son las galerías de arte, centros culturales, museos, patrocinadores, curadores, ferias, bienales, subastas, concursos de pintura, críticos de arte, revistas, periódicos y canales de televisión. La participación de estos agentes, ya sea de manera directa o indirecta, es indispensable para hacer circular las obras pictóricas, difundir los quehaceres de los pintores y su prestigio

Al definir el campo de la pintura como un sistema de consumo de obras pictóricas (y también la imagen de su creador), implica que existe un conjunto de relaciones socioartísticas entre los sujetos e instituciones que confluyen para hacer posible la compra y venta de las obras pictóricas, pero también la observación, disfrute, análisis, investigación, conservación y restauración de las mismas. Con ello se hace conocer la figura de los pintores frente a un público mayor. En este proceso predominan las relaciones entre los pintores, los intermediarios y el público que consume el arte, ya sea comprando, coleccionado, revendiendo, subastando, investigando, observando, etc. Se puede distinguir cuatro tipos de consumo: consumo de compra y venta, consumo por coleccionistas, consumo especializado y consumo por disfrute. El primer tipo de consumo refiere específicamente al intercambio de una obra por dinero; es la comercialización de

obras, en donde el pintor puede venderlas directamente sin la necesidad de intermediarios, o también puede venderlas a los compradores a través de intermediarios como galeristas, curadores, decoradores, etc. En el segundo consumo resalta la agencia de los coleccionistas, quienes movilizan la transacción comercial de las obras para un fin de acumulación simbólica. Estos agentes no necesariamente tienen algún tipo de instrucción artística, sino que buscan hacer evidente su status social y cultural a través de la adquisición de piezas artísticas, porque tienen un alto capital económico para comprarlas. El tercer consumo es el especializado y refiere específicamente al consumo que realizan los intelectuales, críticos y pintores cuando investigan, hacen balances, teorizan, describen e historizan sobre pintura y arte en general. Y el último es el consumo por disfrute, el que se refiere al consumo común y espontáneo que puede realizar cualquier espectador, quien no necesariamente pertenece al campo de la pintura, pero que disfruta de asistir a exposiciones, visitar museos, galerías, centros culturales, etc., sin que tenga intención de comprar o investigar sobre pintura o arte.

Se ha definido al campo de la pintura de Lima como un espacio socioartístico que está compuesto por los pintores y sus obras; representan los agentes primarios porque la sociedad tradicionalmente les ha dotado un alto valor simbólico y porque ellos son la base y la excusa primordial para que se dé el proceso de producción, circulación y consumo pictórico. Esto no quiere decir que solo estos dos agentes le den existencia y pongan en funcionamiento al campo, sino que es necesaria la participación de más sujetos e instituciones que hacen posible la producción, reproducción, transformación y continuidad de dicho campo. Es el caso de las galerías, museos, centros culturales, ferias, concursos, curadores, críticos, investigadores, coleccionistas, diarios, revistas, las escuelas de arte, profesores de arte, vendedores de materiales de arte, patrocinadores, el Ministerio de Cultura, etc.

Todos estos agentes participan de manera desigual, y de acuerdo con sus intereses, en el campo de la pintura y no ocupan posiciones relativamente horizontales —como puede percibirse en Becker (2008)—, sino posiciones ya sea dominantes, intermedias o subordinadas, las que varían según el grado de capital cultural, social, económico y político que posean cada uno:

Las diferencias primarias, aquellas que distinguen las grandes clases de condiciones de existencia, encuentran su principio en el volumen global del capital como conjunto de recursos y poderes efectivamente utilizables, capital económico, capital cultural, y también capital social: las diferentes clases (y fracciones de clase) se distribuyen así

desde las que están mejor provistas simultáneamente de capital económico y de capital cultural hasta las que están más desprovistas en estos dos aspectos (Bourdieu, 2002, pág. 113).

Esto indica que dentro del campo de la pintura existe jerarquías y dominación, así como también luchas para conservar una posición dominante, o simplemente un conformismo con la posición subordinada, una especie de naturalización de la dominación. Entonces las interacciones, comportamientos e intereses de cada agente se deben, son consecuencia y están organizados por la estructura socioartística en la que participan y por las relaciones que mantiene con los diferentes integrantes en el sistema de producción, circulación y consumo pictórico.

A todos los agentes pictóricos que hemos mencionado los dividimos en tres grupos: i) agentes involucrados con el valor simbólico de las obras pictóricas, ii) agentes involucrados con el valor mercantil de las obras pictóricas, iii) y agentes promotores y consumidores de las obras pictóricas. En cierta manera se hace esta separación de acuerdo con el grado de incidencia directa o indirecta que tienen los agentes en el valor y la circulación de las obras. Y se reconoce también la enorme importancia que tiene el mercado del arte en el campo pictórico actual.

En el primer grupo incluimos a pintores, obras pictóricas, curadores de arte, críticos e investigadores de arte. Sus actividades de interés se caracterizan porque giran en torno la producción, investigación y reflexión pictórica como producto simbólico, por ello su participación en otorgarle valor simbólico a la obra es marcada. El segundo grupo se caracteriza porque son los agentes que le otorgan valor mercantil a las obras y les permiten ser movilizadas en el mercado pictórico, en donde se comercializa el trabajo y la imagen del pintor; entre estos agentes incluimos a las tiendas de materiales de arte, galerías, coleccionistas, subastas, ferias de arte y bienales, es decir su participación es directa en el mercado pictórico. Mientras que el último grupo se caracteriza por sus funciones como formadores, patrocinadores, difusores y consumidores propiamente; entre estos agentes incluimos a las escuelas de arte pictórico, el Estado, concursos de pintura, museos, centros culturales, medios de información y el público del arte pictórico.⁵⁰

Tengamos presente que entre estos sujetos e instituciones se dan una serie de relaciones que pueden ser pasajeras o constantes, dependiendo del tiempo y contexto en

⁵⁰ Definiremos a cada uno de estos agentes y daremos cuenta de su importancia y el papel que cumplen cuando se describa la dinámica del campo de la pintura de Lima en el siglo XXI.

el que se relacionan, pues en determinadas circunstancias del proceso de producción, circulación y consumo prima más la actividad de algunos agentes y se reduce la de otros. Se puede decir que entre ellos existe una permutación de roles que es fundamental para entender cómo se genera la trama pictórica en un contexto específico del campo de la pintura, en donde la agencia de cada uno de los integrantes es indispensable para su funcionamiento.

Finalmente, habíamos definido el campo de la pintura como “relativamente heterónomo”, en vez de definirlo en términos de “relativa autonomía” como lo hace Bourdieu (1995). Efectivamente el sociólogo francés, al caracterizar el campo artístico, pone mayor énfasis en su condición autónoma e independiente:

Este universo relativamente autónomo (es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes (Bourdieu, 1995, pág. 213).

Se aprecia que resalta más la idea de que el campo del arte posee sus propios criterios y normas de funcionamiento, por ende, tiene una relativa independencia con respecto a los condicionamientos externos (aunque no los niega). En cambio, por “relativamente heterónomo” otorgamos mayor preponderancia a la dependencia de los factores sociales, económicos y políticos que condicionan el campo pictórico.

Esta autonomía ya no es la característica estructural dominante del campo del arte, si es que alguna vez fue así. Teniendo en cuenta el predominio del sistema económico en la sociedad, es necesario cambiar el énfasis hacia una definición del campo artístico como “relativamente heterónomo”. En términos concretos, esto significa que las restricciones externas se ubican en primer plano, y este proceso es mucho mayor cuando el ser impulsado por consideraciones económicas se ha vuelto la forma de pensar predominante dentro del mundo del arte (Graw, 2013, págs. 200-201).

Al optar por la categoría “relativamente heterónomo”, estamos cuestionando la autonomía relativa que otorga Bourdieu al campo del arte porque consideramos que los condicionamientos externos tienen gran influencia, ya sea generando conflictos, desigualdades, renovaciones, transformaciones o desarrollo en el campo de la pintura. Por ejemplo, con la creación del Ministerio de Cultura del Perú se generaron muchos cambios y transformaciones en el campo. Sin embargo, esta entidad no fue creada por agentes artísticos, sino que se creó como resultado de acciones y decisiones políticas de

autoridades estatales, una esfera de poder que tienen alta incidencia en el campo social y económico, y que buscan legitimidad en el campo cultural.

Natalie Heininch (2002) considera que no se puede hablar de autonomía del arte, al indicar que los actores de un campo a la vez conviven con actores de otros campos, o también sucede que un campo puede tener una influencia poderosa en otro campo por más ajeno o externo que parezca. Así, el campo artístico se encuentra “sometido a las restricciones del mercado más global que el mercado del arte, de las leyes elaboradas en el marco del ‘campo’ jurídico, de decisiones que dependen del ‘campo’ político, etc.” (2002, pág. 72). Aunque Heininch a la vez reconoce que ningún campo es completamente heterónimo, porque “ninguno está totalmente sometido a determinaciones externas: en ese caso no se trataría de un ‘campo’, sino de una simple actividad carente de reglas o de estructuras específicas” (2002, pág. 72).

En la sección anterior, vimos a otro autor que no estaba conforme con el reconocimiento de la autonomía relativa del campo del arte. Nos referimos a García Canclini (2010), para quien las determinaciones socioeconómicas tienen gran influencia y condicionan el sistema de relaciones artísticas. Además, refiere que ya no es posible comprender el arte bajo las categorías “campo del arte” y “mundo del arte” porque el arte se ha expandido fuera de su campo:

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con una orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo [...]. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable (García Canclini, 2010, pág. 22).

Para el autor, ya no es posible hablar de mundo o campo del arte porque el arte ya no puede concebirse e integrarse en un solo relato, sino que existe una discordancia de relatos por la gran diversidad de prácticas artísticas que confluyen en la actualidad guiados bajo sus propios discursos. Además, indica que las diversas prácticas artísticas están interconectadas con lo económico, lo político y lo mediático, lo cual evidencia que los artistas y demás agentes del arte viven en zonas de intersección.

Pero esta relativa heteronomía con la que caracterizamos al campo de la pintura también reconoce que dicho campo está regido por sus reglas y lógicas específicas, y que en él participan agentes típicos que se interrelacionan y se envuelven en dinámicas específicas de producción, circulación y consumo pictórico. Por ejemplo, en base al

trabajo de campo que hemos realizado, se percibe que el campo de la pintura de Lima, de alguna manera, sí goza de cierta autonomía porque se encuentra estructurado en una red de sujetos e instituciones que se encuentran de manera constante promoviendo o vigilando la dinámica pictórica. Existe una red estructurada de agentes que producen y reproducen las jerarquías socioartísticas, por ello, dentro del campo de la pintura de Lima hallamos a agentes dominantes y dominados.

Pero es innegable y difícil de ignorar que en dicho campo intervienen agentes de campos externos que tienen un fuerte impacto y relevancia para generar permanencias, cambios y transformaciones. Ya más adelante, cuando describamos las dinámicas y agentes del campo de la pintura de Lima desde la Colonia hasta la actualidad, se verá el grado de incidencia que tienen los factores externos en él. Veremos en qué medida los condicionamientos sociales, económicos, políticos y hasta religiosos han influido y actúan en el campo pictórico y cómo este, a su vez, reacciona sobre la sociedad peruana en general. Se verá cómo los cambios en otras esferas generan otros cambios y alteraciones convergentes en el sistema de relaciones sociopictórico.

5.2 División jerárquica del campo pictórico de Lima

Habíamos dicho que en todo campo existen jerarquías y dominación entre los agentes que lo componen; el campo de la pintura no es la excepción, pues aquí también hay agentes dominantes y dominados. Allí, por ejemplo, encontramos a pintores consagrados, en vías de reconocimiento y no reconocidos, cuya jerarquía es producto de la desigual distribución de capitales sociopictóricos, por lo que terminan formando espacios diferenciados. En esta sección se busca proponer una división jerárquica del campo de Lima. Pero antes se pasará a describir cómo algunos investigadores han concebido la división del campo artístico, tomando en cuenta el uso de sus propias categorías.

Howard Becker (2008), en realidad, no ha hecho una división explícita sobre el mundo del arte, pero sí diferenció las formas estándar y no estándar de hacer arte. Los artistas que hacen el primer tipo de arte están integrados en el mundo del arte porque poseen capacidad técnica y habilidades sociales que les permiten relacionarse con otros agentes, poseen un aparato teórico que facilita la producción de sus obras, producen obras siguiendo los cánones del mundo del arte, sus trabajos son producidos en cooperación con otros agentes que integran ese mundo, etc. En cambio, los que producen formas no estándar de arte son los artistas rebeldes, los artistas *folk* y los artistas *naif*. Los artistas

rebeldes son los que están en la frontera del mundo del arte porque si bien pueden dominar las capacidades técnicas y socioartísticas propias del mundo del arte, por diversos motivos se resisten a tomar parte de los cánones de dicho mundo. Mientras que los artistas *folk* y los artistas *naïf* son los que, a pesar de producir obras artísticas, se encuentran fuera del mundo del arte porque no tienen una instrucción especializada (lo cual no les permite relacionarse con otros agentes artísticos), no producen arte en colaboración con agentes especializados, no pueden dar una explicación de sus obras mediante el lenguaje artístico y convencional del mundo del arte, etc.

Por su parte, Pierre Bourdieu (1995) dividió el campo del arte en dos polos: el polo del arte puro y el polo del arte comercial. Estos polos, según él, tienen “coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas” (1995, pág. 214). Los artistas del polo del arte puro se caracterizan porque producen obras “por amor al arte” y fijan sus intereses en la acumulación de capital simbólico para lograr consagrarse como grandes artistas. Su arte lo destinan al consumo de aquel agente dotado de bagaje cultural y capaz de hacer una “delimitación entre lo que merece ser transmitido y adquirido y lo que no lo merece, reproduce continuamente la distinción entre las obras consagradas y las obras ilegítimas” (1995, págs. 222-223). Los que se hallan o se identifican con este polo del arte puro hacen evidente su desinterés y rechazo por la comercialidad del arte, sobre todo rechazan el beneficio económico a corto plazo que les puede traer. En cambio, los que se hallan dentro del polo del arte comercial producen obras pensando en los beneficios materiales y económicos, otorgan prioridad a la difusión y al éxito a corto plazo, temporal. Los agentes que consumen este tipo de arte privilegian su valor comercial por encima del valor artístico y cultural del pintor y su obra, debido a que son agentes que no necesariamente tienen una formación especializada sobre arte, historia del arte, estética, crítica de arte, etc.

Sarah Thornton (2010) también hace una particular división del mundo del arte entre un ámbito de mayor prestigio artístico e intelectual y un ámbito de mayor prestigio comercial y de clase. La autora nombra a los agentes que se ubican dentro de cada ámbito. En el ámbito prestigioso incluye a los artistas, curadores, críticos, revistas, museos e historiadores de arte, quienes tienden a mantener su reputación artística e intelectual tratando de no involucrarse directamente en las dinámicas comerciales; sobre todo los artistas que “evitan el tema del mercado del arte” (2010, pág. 70). Los agentes de este ámbito rechazan que se trate al arte como meras mercancías que solo tienen valor de cambio y que se aprecien las obras solo como objetos de lujo o bienes que sirven para

hacer evidente un status social; consideran que eso menoscaba su valor simbólico, artístico y cultural. Además, estos artistas cuidan su reputación al no producir obras fácilmente comercializables, motivadas por el mercado o por cierta clase de coleccionistas porque “compromete su integridad, por lo tanto, el mercado pierde confianza en su trabajo” (2010, pág. 105). En cambio, en el ámbito del mercado del arte incluye a los coleccionistas, galeristas, casas de subastas, subastadores, ferias y bienales de arte; sin estos agentes no tendría dinamismo económico el mundo del arte. En el mercado del arte se atribuye un valor económico y en cierta manera también un valor simbólico a las obras de arte y a la figura del artista, porque “aquí la reputación de los artistas se ve realzada o contaminada por las personas que poseen [compran] su obra” (2010, pág. 95).

Similar a la propuesta de Thornton, es la división que realiza Robert Fleck (2014), quien divide al sistema del arte en dos circuitos: circuito intelectual del arte y circuito del mercado del arte. El primero incluye a los artistas, curadores y bienales, se caracteriza porque desde este ámbito se producen las obras con valor artístico, cultural y económico; además, se teoriza, investiga y se evalúa el momento contemporáneo e histórico del arte. Pero a diferencia de la socióloga, Fleck no incluye a los museos dentro del circuito intelectual porque dice que muchos museos del siglo XXI se han autonomizado del patrocinio del Estado al desarrollar estrategias comerciales para fomentar fondos para su mantenimiento y para agrandar su colección mediante la adquisición de obras contemporáneas y así consolidar su carácter privado. Por ello, ubica a los museos, galerías, ferias y coleccionistas en el circuito del mercado del arte, que se caracteriza porque promueve la compra y venta de obras, las cuales son destinadas a colecciones privadas o públicas.

Finalmente, para nuestra propuesta sobre una división jerárquica del campo de la pintura, necesitamos referir la división que hace Juan Acha (1988) sobre el arte en general. Nos habla de tres ámbitos del arte: La cultura estética hegemónica, la cultura estética popular y la cultura estética indígena.⁵¹

Acha nos dice que la cultura estética hegemónica se mueve entre lo nacional y lo internacional. Se caracteriza porque se producen obras de alto valor simbólico y

⁵¹ Este autor nos dice que todas las artes visuales —como la pintura, la escultura, el grabado o la arquitectura— pueden oscilar entre su carácter de arte culto, arte de diseños o artesanal. El arte culto es propio de la cultura estética hegemónica, a diferencia del arte de diseños que se promueve en la cultura estética popular y el arte de carácter artesanal se origina en la cultura estética indígena.

estéticamente bellas; circulan en espacios especializados y de alta jerarquía social, y son consumidos por un público de, aparentemente, alta formación estética y dotado de una gran sensibilidad. Indica que esta cultura es el sitio del arte culto porque es producido por creadores que cuentan con un marco técnico y teórico especializado; se presenta como un verdadero arte, con alta sensibilidad creativa; y afirma su carácter universalista, porque están influidos por el mundo del arte internacional. Su consumo es básicamente artístico.

En cuanto a la cultura estética popular señala que se caracteriza porque producen, circulan y consumen un arte de diseños; es propio de la clase media y de la masa popular urbana. Según Acha, son los que más tienden a imitar el arte de la cultura estética hegemónica, motivados por su afán de ascenso socioartístico. Desde la cultura estética popular se opta por la producción en serie del arte porque su carácter de diseño hace que sea fácilmente producible, y está destinado a un fin práctico, decorativo, utilitario y rápidamente comercializable: es un arte profano. Desde esta concepción, aquí no se consume arte culto ya que se encuentra fuera del alcance económico, intelectual y de disfrute, debido a que el público tiene una formación técnica y teórica pobre que no le permita agudizar su sensibilidad para el consumo de un “verdadero” arte. Por ende, su consumo se queda en lo meramente estético.

Por último, la cultura estética indígena es la que se caracteriza por oscilar solo en un espacio local, porque tiene influencia, está presionada y subordinada por la cultura estética hegemónica. Según Acha, incluye a las mayorías demográficas porque las obras de carácter artesanal son creadas por productores rurales o también urbano-rurales, con buena presencia en la población de Latinoamérica. Por ende, la cultura estética indígena es asentamiento de un arte no puro y no intelectualizado ya que sus productores, difusores y consumidores no cuentan con una formación especializada, son mayormente autodidactas o de baja instrucción. Esto implica que sus obras no circulan en espacios especializados y de prestigio, sino en ferias artesanales o centros que comercian artesanías. Su consumo se queda simplemente en lo estético.

Se hizo especial énfasis en los aportes de Juan Acha porque este tipo de diferenciaciones nos hace recordar al afán de muchos artistas e investigadores del arte por establecer diferencias entre un arte culto y el arte inculto. Arguyen que los artistas que producen un arte “alto” tienen como consumidores a personas de una alta cultura que poseen una sensibilidad especial. Mientras que los que producen un arte inculto tienen como consumidores a personas de la masa popular; este arte es fácilmente comercializable y accesible por todos, y no apunta a sensibilizar. Esto nos hizo recordar

a las jerarquizaciones que realiza el literato Mario Vargas Llosa entre alta cultura y la baja cultura o cultura de las masas. El premio Nobel arguye que la alta cultura es “una realidad autónoma, hecha de ideas, valores estéticos y éticos, y obras de arte y literarias que interactúan con el resto de la vida social y son a menudo, en lugar de reflejos, fuente de los fenómenos sociales, económicos, políticos e incluso religiosos” (2013, pág. 25). Solo consumiendo productos de la alta cultura se puede afrontar los problemas de la existencia humana que a menudo nos rodea. Mientras que cultura de las masas es considerada como superficial e incapaz de dar soluciones a los problemas que nos aquejan, ya que por el contrario nos induce a refugiarnos en los placeres banales que no nutren el intelecto humano. También indica que la alta cultura puede suplir el lugar que ha ocupado la religión, debido a que esta, en la actualidad, ha perdido protagonismo como principal refugio del ser humano para hacerle frente a los diversos problemas existenciales (como la muerte), en donde alimentaba sus esperanzas para lograr la trascendencia. Esto no podría hacerlo la cultura de masas, a la que considera que “es insuficiente para suplir las certidumbres, mitos, misterios y rituales de las religiones que han sobrevivido a la prueba de los siglos” (2013, pág. 43). Vargas Llosa marca una diferente valoración entre los que él considera que consumen un arte “alto” y los que consumen un arte “banal”. Deslindamos con estos postulados, porque consideramos que no se puede saber cómo influye y cuáles son los efectos en la personalidad de cada uno de los sujetos que consumen cierto tipo de obras artísticas. Pero lo hemos referido porque nos resultará propicio cuando analicemos en concreto la jerarquización que existe en el campo pictórico de Lima, especialmente cuando veamos cómo el sector socioeconómico alto limeño justifica su consumo de arte.

En base a las referencias bibliográficas que se han expuesto y en base a la exploración de trabajo de campo que se realizó, podemos trascender la división frecuente que se hace del campo de la pintura en dos ámbitos: el arte puro y el mercado del arte (complementarios y retroalimentados entre sí). Desde nuestro punto de vista, se prefiere dividir al campo de la pintura en tres circuitos: el circuito dominante, movilizadо generalmente por agentes pictóricos de una clase alta y media alta de Lima; en un circuito medio, movilizadо por agentes de las clases medias; y en un circuito periférico, compuesto por agentes de los sectores populares, periféricos y subalternos de la capital. Claro, esto se cumple de manera más exacta en el nivel teórico e ideal, ya que las clases sociales en Lima no son tan rígidas; son clases heterogéneas que tienen diversos orígenes históricos, económicos, geográficos y culturales, e incluso terminan fluctuando entre sí.

Observamos que para dividir el campo de la pintura se está utilizando el término “circuito”. En este caso le daremos una connotación particular, que vaya de acuerdo con las prácticas sociopictóricas que se entretienen en este campo. Por ello, específicamente para esta investigación, un circuito permite nombrar a un espacio donde tienen lugar numerosas conexiones e interrelaciones sociopictóricas de diversa índole entre los agentes que lo conforman (la cantidad puede ser grande o pequeña). Las conexiones generalmente se dan entre agentes con características de clase relativamente similares, y que entre ellos mismos van a producir y reproducir en su circuito pictórico específico. Cuando se divide el campo de la pintura en tres circuitos (dominante, medio y periférico), queremos dar cuenta de que entre ellos existen conexiones de dependencia que reproducen la dominación y la subordinación. Pero al mismo tiempo existen conexiones limitadas entre ellos, porque los agentes que lo conforman no pueden pasar fácilmente de un circuito a otro, debido a las barreras sociopictóricas, económicas y políticas que impone el sistema artístico, y también por las mismas barreras que cada agente se impone.

Aparentemente nuestra división se asemeja en cierta forma a la propuesta de Juan Acha, pero no se aplicará tal cual sus argumentos. Al contrario, marcamos distancia de los prejuicios socioculturales que engloban su propuesta y le daremos un giro, tomando como base la estratificación social tradicionalmente conocidas para dar cuenta de cada circuito. Por ello, antes de empezar con nuestra descripción, veamos brevemente qué se entiende por clase social.

La clase social es una especie de jerarquización, la cual refiere al total de intereses típicos, iguales o semejantes que caracterizan a un grupo de individuos que la conforman. Así lo anota Max Weber:

Situación de clase y clase solo indican en sí el hecho de situaciones típicas de intereses iguales (o semejantes), en los que se encuentra el individuo junto con otros muchos más. El poder de disposición sobre las distintas clases de bienes de consumo, medios de producción, patrimonio, medios lucrativos y servicios constituye en teoría, en cada caso, una situación de clase particular; pero únicamente forma una homogénea la de los carentes de propiedad y totalmente sin "calificación", obligados a ganar su vida por su trabajo en ocupaciones inconstantes. Las transiciones de una a otra clase son lábiles y más o menos fáciles y, por tanto, la unidad de las clases "sociales" se manifiesta de modo muy diverso (1992, pág. 242).

A grandes rasgos se habla de tres tipos de clases sociales: clase alta, clase media y clase baja. Las jerarquías entre estas son de índole socioeconómicas y políticas, porque se basa en el nivel de ingresos de los integrantes; el nivel de provisión de bienes; el poder de

acceso para el disfrute, goce, consumo bienes y servicios; el poder de tomas de decisión en torno al destino dominante o dominado de cada grupo, etc. Por ejemplo, los pintores que poseen mayores y mejores medios en el sistema sociopictórico (provisión económica, formación especializada, contactos con medios difusores, relaciones con agentes especializados, etc.) son los más encumbrados y los que mejor posición ocupan en el campo de la pintura, a diferencia de los que concentran menos o carecen de dichos medios. Así, la clase social a la que pertenece un individuo condiciona sus oportunidades de acceso al consumo de bienes y servicios de diversa calidad; además, provee a los individuos que la integran de ciertas pautas de comportamiento, costumbres, lenguaje, gustos, hábitos de consumo, educación, condiciones de salud, calidad de bienes, etc. En el caso de los pintores, cada circuito del campo de la pintura les provee de ciertas lógicas, pautas y reglas pictóricas. Cada clase social tiene intereses típicos o comunes, y la pertenencia de un individuo a una clase social determina su lugar respecto a la posición y acceso a una mejor calidad de bienes y servicios.

Pero las clases sociales no son rígidas. Los integrantes de cada clase, a pesar de que por tradición y herencia han pertenecido por generaciones a un mismo origen social, pueden desplazarse de una posición a otra dentro de su misma clase y también de una clase a otra. Por ello, podemos decir que existen posibilidades para que ocurra una efectiva movilidad social. En teoría, todos los individuos tienen la capacidad, mediante estrategias de diversa índole, de asentarse en la clase social que se propongan. Esto, obviamente, no ocurre tan fácilmente, y el acceso a la movilidad social termina siendo limitado, aunque aparentemente se perciba como fluctuante. Por último, una clase social además de concentrar o carecer de los medios de producción (posición objetiva), puede tomar conciencia de su situación social (posición subjetiva). Y esto también puede producir cambios en la estructura de clases.

ΨΨΨ

Hacemos esta división jerárquica del campo de la pintura —en circuito dominante, movilizado generalmente por agentes pictóricos de una clase alta y media alta de Lima; en un circuito medio, movilizado por agentes de las clases medias; y en un circuito periférico, compuesto por agentes de una clase baja o popular de los sectores periféricos

y subalternos de Lima—,⁵² porque consideramos que nos permitirá dar cuenta de cómo la jerarquización en la sociedad limeña también se refleja en el domino pictórico. Como diría Mirko Lauer, la pintura peruana “ha ido siguiendo y reflejando con regular precisión los desarrollos de la cultura dominante en su mudable relación con las culturas dominadas del país, así como con las metrópolis culturales del extranjero” (2007, pág. 19). En cada uno de estos tres circuitos encontramos a agentes dominantes, intermedios y subordinados que luchan y dinamizan el campo de la pintura; y a su vez, dentro de cada circuito, también existe jerarquías entre los agentes:

Todo campo es el lugar donde se mueve una especie de ballet bien regulado en el que los individuos y los grupos van evolucionando, ora oponiéndose unos a otros, ora enfrentándose, ora marcando el mismo paso, y luego dándose la espalda, con separaciones a menudo chocantes, y así sucesivamente hasta hoy (Bourdieu, 1995, pág. 175).

Los agentes pictóricos están en constantes luchas: unos buscan imponer y conservar su dominio, vía la legitimación de sus acciones; otros buscan conquistar nuevas posiciones a través de “armas” que les permiten acumular los tipos de capital requeridos para asentarse en una buena posición; otros, en medio de sus limitaciones, buscan sobrevivir y sobresalir creando estrategias para solucionar sus problemas y así buscar la manera de conquistar nuevas posiciones. Entonces, en estos tres circuitos jerárquicos encontramos a los agentes pictóricos con distintos grados de capital artístico, social, económico y político que luchan por posicionarse en el campo pictórico.

a. Circuito dominante del campo pictórico

El circuito dominante del campo de la pintura está conformado primordialmente por los agentes pictóricos de una posición socioeconómica alta o media alta. Son un grupo reducido, como ocurre en el campo pictórico del Perú, y se encuentra centralizado en Lima, pero no en toda la ciudad, sino particularmente en tres distritos estratégicos como son San Isidro, Miraflores y Barranco, en donde se ubican la mayoría de galerías de arte que se movilizan en torno al capital económico de los agentes de mayor status socioeconómico de la ciudad. A este circuito hegemónico que concentra el mercado del

⁵² Aquí teóricamente presentamos la estructura de clases de manera un tanto estricta, pero la realidad nos la presenta de manera más matizada. Así, no toda la clase alta se dedica a producir, circular y consumir arte pictórico; tampoco quiere decir que todas las clases medias se movilicen en torno al circuito pictórico medio; y lo mismo sucede con los sectores populares, quienes también pueden desconocer el circuito más ligado a ellos.

arte, se puede sumar tangencialmente San Borja y Cercado de Lima, los cuales son distritos estratégicos de fuerte difusión cultural por parte del Estado. En el caso de San Borja se traduce más por la ubicación del Ministerio de Cultura, principal ente que regula, organiza, promueve y difunde, en gran cantidad de sus salas, actividades artísticas y culturales. Para el caso del Cercado de Lima, es el distrito que concentra la mayor cantidad de centros culturales y aquí se encuentra el Museo de Arte de Lima, principal espacio de difusión, conservación y enseñanza de artes. Además, concentra las más importantes instituciones públicas (esto es relativo, porque solo se encuentran presentes físicamente), es el centro simbólico de las decisiones políticas del país y una gran parte de su casco antiguo se encuentra catalogado como patrimonio histórico de la humanidad. Esos serían los cinco distritos ejes de promoción cultural de los cuarenta y tres distritos que conforman Lima.

Desde el circuito dominante se dictan las reglas que rigen y dinamizan el proceso de producción, circulación y consumo pictórico. Frecuentemente desde este circuito se van creando las tendencias y las modas artísticas; se introducen las corrientes y estilos predominantes de Norteamérica y Europa, que luego se irán imponiendo a los demás circuitos pictóricos, los que incorporan estas influencias de acuerdo con sus propios contextos socioartísticos. Como diría Juan Acha: “La cultura estética hegemónica se mueve entre lo metropolitano local y lo internacional” (1988, pág. 62), por lo que primordialmente dependen de lo que se dictamine en el mundo del arte hegemónico internacional.

Los sujetos e instituciones que se interrelacionan en este circuito dominante tienen el poder para condicionar e influir en las formas de circular, comprar y vender arte pictórico: “Impone formas y contenidos culturales al resto del sistema cultural [...] constantemente a través de los mecanismos de un mercado cultural: los cambios en la base traen al sistema cultural nuevos ‘consumidores’ y ‘productores’” (Lauer, 2007, pág. 30). Por ejemplo, en mayo del 2013, la asociación de galerías de arte de Lima tuvo una reunión para establecer una nueva comisión que se debe cobrar a los artistas por distribuir, exhibir y vender sus obras. Algunas acordaron cobrar el 40%, mientras que otras galerías optaron por un cobro del 50% de la venta de las obras. Esta decisión causó polémica porque, desde la década de 1970, se acostumbraba a que las galerías en el Perú y en el extranjero trabajen con una comisión que oscilaba entre el 30% y el 35% de las ventas.⁵³

⁵³ Información que brindaron tres representantes de las galerías Lucía de la Puente, Wu y 80 M2.

Por otro lado, desde este circuito dominante, con ayuda de investigadores y críticos, se legitima y clasifica lo que debería considerarse arte y aquello que no lo es (reducido, para ellos, a artesanía o arte popular). Al respecto, Becker nos dice: “Los profesionales especializados —críticos y filósofos— crean sistemas estéticos defendibles en términos filosóficos y organizados de forma lógica, y la creación de sistemas estéticos puede convenirse en una industria importante por derecho propio” (2008, pág. 162). Aunque también los investigadores y críticos pueden influir en el debilitamiento de las fronteras entre las formas estándar o no estándar de hacer arte, o entre un arte legítimo y uno no legítimo. Como ejemplo podemos mencionar a los aportes de críticos y teóricos como Marta Traba, Juan Acha, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Alfonso Castrillón; figuras muy influyentes en el estudio del campo artístico latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Un caso específico se evidenció cuando algunos investigadores respaldaron teóricamente las propuestas artísticas del Taller Huayco E.P. S (Lima, 1979), las cuales consistieron en combinar la estética de las culturas populares urbanas con el arte culto, y el resultado fue un “arte chicha”. Las propuestas artísticas de este grupo fue un intento de retomar las experimentaciones como el instalacionismo, aquellas intervenciones artísticas en espacios que aparecieron a fines de la década de 1960 (Cruz *et al.*, 2014).

Pero también los investigadores, historiadores, críticos y teóricos sobre arte, mediante la herramienta escrita, de alguna manera influyen y encaminan a los pintores o a una agrupación de pintores a producir cierto tipo de arte para obtener reconocimiento. Además, se puede emprender un camino de imposición de ideologías artísticas o se puede denunciar una dominación que se oculta en ciertas prácticas. Esto ocurre cuando los intelectuales:

Pueden utilizar el poder que se les confiere, sobre todo en época de crisis, su capacidad de producir una representación sistemática y crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de los dominados y contribuir a subvertir el orden establecido en el campo del poder (Bourdieu, 1995, pág. 375).

Así pueden contribuir a reivindicar ciertas formas artísticas, romper y dar vuelcos repentinos en el arte que debiliten las barreras entre lo que se considera culto y popular. Es decir, los intelectuales en determinadas coyunturas pueden convertirse en portavoces del circuito dominante del arte y en otros casos convertirse en portavoces de los circuitos subalternos del campo de la pintura; sus afiliaciones a determinados circuitos pueden

darse por compartir intereses afines de clase y status socioeconómico, basarse en intereses investigativos que concuerden con los ideales de determinado grupo artístico o en base a solidaridades y alianzas amicales, familiares y profesionales con determinados agentes que pertenecen a un circuito específico del campo de la pintura. Pero también estos ejemplos nos hacen pensar en que toda agrupación, estilo y corriente artística del circuito pictórico dominante cuentan con un respaldo teórico, técnico y práctico que legitime sus formas de cultivar, promover, circular, difundir y consumir arte; de no ser así, su dominación no duraría. Y cuando su posición se ve amenazada o se produce un quiebre, rápidamente buscan crear nuevos fundamentos teóricos y prácticos que les permita reproducir su dominio. De tal forma, los que dominan generalmente están tan enraizados en una posición en el espacio social que al morir la heredan a sus hijos, o personas afines, y así siguen persistiendo las desigualdades sociopictóricas (Bourdieu, 1999).

Respecto a las obras artísticas que se producen, distribuyen y consumen en este ámbito dominante, se las considera como un arte “verdadero” (es un arte legítimo), que merecen ser compradas por clientes selectos que estén dispuestos a pagar un alto costo por ellas. Los consumidores de arte pictórico por compra generalmente son afines a ciertos círculos artísticos e intelectuales, y obviamente pertenecen a una clase socioeconómica. En el caso del campo de la pintura de Lima, el arte producido por agentes del circuito dominante es adquirido por personas de la clase socioeconómica alta, quienes compran obras y acuden a exposiciones de pintura no solo por su amor, admiración y gusto desinteresado por el arte, sino porque les da un status social y artístico, les otorga la legitimidad de clase por el buen gusto:

[...] las ideologías generales del arte culto les genera la creencia en la superioridad absoluta de sus preferencias, que conforman el buen gusto, y que luego elitizan o mitifican. Como es de suponer, menudean también los esnobismos, las cursilerías y el consumo masivo. Múltiples ideologías inducen a los miembros de la clase alta a desempeñarse como modelos conductuales, gracias a un activo ritual social que las postula como superiores (Acha, 1988, pág. 62).

Al respecto Becker nos diría que, frente a estas nociones que se tienen sobre el arte culto, no es casualidad que los artistas busquen legitimar su arte como puro, culto y legítimo, ya que este es producido dentro del mundo del arte, bajo cánones y requerimientos que influyen para que los agentes de circulación y consumo artístico vean a las obras como mejores, bellas, altamente expresivas y de gran valor cultural: “Una estética tiene que actualizarse a los efectos de seguir legitimando de forma lógica lo que el público

experimenta como arte importante y de esa forma mantener la vigencia y la coherencia de la relación entre lo ya legitimado” (Becker, 2008, pág. 169). Esto les permite diferenciarse de los creadores de obras artísticas no estándar como las artesanías y el arte popular, los cuales no son valorados ni consumidos en el circuito dominante.

Referimos a la importancia de los intelectuales que teorizan, historizan y critican sobre arte porque el concepto o concepción de arte históricamente ha influido y, algunas veces, condicionado el tipo de arte que se va a producir, circular y consumir en un determinado contexto. Por ejemplo, Robert Fleck (2014) nos dice que en el sistema de arte contemporáneo el concepto de arte condiciona evidentemente las grandes exposiciones de los agentes pictóricos que se identifican con el circuito intelectual de arte, puesto que los artistas más jóvenes hacen cierto tipo de arte guiados por las teorías y prácticas legitimadas para que así puedan ser invitados a las bienales, en donde se evalúa la situación artística del momento para que así se alejen del circuito comercial del arte.

Todo lo que acabamos de referir se asemeja a la propuesta teórico-institucionalista de Arthur Danto (1965). Recordemos que, para este autor, el mundo del arte se desenvuelve con la participación de artistas, obras de arte, estetas, historiadores de arte, filósofos y museístas; son los que producen, reproducen la historia y la memoria artística, quienes manejan y dominan la legitimidad en ese campo.

Respecto a la caracterización de los agentes pictóricos del circuito dominante, tienen una alta acumulación de capital social, económico y artístico que les otorga poder para legitimar a “algo” como arte y desacreditar, quitar o reducir el valor artístico de aquellas obras que no son producidas por agentes ligados a su ámbito, las que no pueden ser circuladas y consumidas como un bien artístico y cultural de prestigio. Esto nos lleva a suponer que la acumulación de capital artístico de un pintor no se valora en términos de calidad de sus obras, sino en términos de reconocimiento y su recorrido por diversos espacios como galerías, museos y centros culturales, tanto en el Perú como en el extranjero. También se calcula el éxito de los pintores en términos del alto valor económico por el que son cotizadas sus obras.

El control del campo de la pintura por la elite hegemónica de Lima, a través de los agentes de su circuito afín, tiene efectos sutiles en el tipo de arte que se produce, circula y consume. No son puestos fácilmente en evidencia para asegurar la continuidad de la dominación, la desigualdad de oportunidades, el acceso limitado y las condiciones en las que se desenvuelve el sistema sociopictórico.

Las clases dominantes están interesadas únicamente en reproducir las condiciones de producción y las relaciones sociales que las benefician; los artistas que sirven sus intereses, o al menos aceptan su encuadre ideológico, conciben su práctica como la representación del orden existente: a una política de la reproducción corresponde una estética de la representación. Las clases oprimidas, en cambio, son básicamente productivas: necesitan producir-para sí y para la clase dominante-lo necesario para sobrevivir, y deben producir, asimismo, las nuevas relaciones sociales que hagan posible su liberación (García Canclini, 1977, pág. 48).

Los coleccionistas, al comprar arte, glorifican las cualidades de la obra para intentar legitimar su propia posición socioeconómica, debido a que el arte connota un hacer y quehacer prestigioso, honorable y digno de valorar, por ende, es un bien de lujo y de status socioartístico: no cualquiera lo puede producir, circular y consumir (Thornton, 2010). Al mismo tiempo, al justificar y legitimar su gusto y consumo artístico, intentan ocultar los privilegios de su status de clase, ya que se presentan y se les conoce como promotores de arte, los “mecenas de la cultura”. Al menos esa es la imagen que se vende de ellos, debido a que sin su inyección económica no podría funcionar de igual manera los procesos sociopictóricos. La crítica sociológica los ve como una red de agentes que dominan el campo de la pintura para sus intereses de clase, por lo que terminan siendo “árbitros inaceptables debido a que hay muchas pruebas concluyentes que indican que representan a los ricos y los poderosos de las comunidades a las que prestan sus servicios [...] y que, por lo tanto, sus decisiones suponen un sesgo de clase tanto como una lógica estética” (Becker, 2008, pág. 181).

a. Circuito medio del campo pictórico

Ahora pasaremos a caracterizar el circuito medio del campo de la pintura de Lima, el cual está compuesto principalmente por agentes pictóricos de las clases medias. Se dice que desde este ámbito existe una mayor tendencia a seguir las corrientes artísticas que se crean e introducen desde el circuito pictórico dominante:

A su turno, la sensibilidad de las clases medias, de un reducido número en nuestros países, aspira a los objetos de la clase alta y se reduce a las imitaciones cursis de los mismos. Entretanto, la sensibilidad hegemónica importa las últimas preferencias objetuales de los países desarrollados (Acha, 1988, pág. 42).

En el circuito medio del campo de la pintura, tanto los pintores como los intermediarios y el público tienden a reproducir o acomodar estos estilos y temáticas de acuerdo con sus

necesidades y las circunstancias artísticas y socioeconómicas en las que se encuentran.⁵⁴ Por ejemplo, desde la década de 1960 se introducen nuevas experimentaciones artísticas que solo fueron cultivadas y producidas en el campo de la pintura dominante, pero desde fines de 1990 hasta la actualidad esas nuevas formas de hacer arte se extendieron en los sectores medio y, en menor medida o casi nada, en el sector periférico del campo. Esto se debe a que los sujetos e instituciones de estos circuitos siguieron las nuevas tendencias. Se empezó a educar para producir, distribuir y consumir las modas pictóricas impuestas y difundidas por el circuito dominante; de esa manera, se siguió reproduciendo y ejerciendo un dominio sobre los otros circuitos para mantener su continuidad y existencia (Cruz *et al.*, 2014).

Se tiene el prejuicio de que en este ámbito se produce un arte tendiente a la masificación, porque los pintores prefieren producir gran cantidad de obras sin poner reparo en el componente individual y simbólico de su quehacer. Les domina el afán de producir obras fácilmente comercializables, se guían bajo la lógica de que a más obras habrá más dinero, ya que el costo de sus obras se cotiza en menor precio que las obras de los pintores del circuito dominante, cuyos trabajos pueden costar más del triple de lo que cuestan en el circuito medio. Esto último se debe a que una obra hegemónica se valoriza, predominantemente, en base a la imagen y prestigio del artista, y en base a la habilidad de negociación de las galerías con las que trabaja el pintor (Fleck, 2014). En el circuito medio, es el pintor quien comercia sus obras y se queda con el pago completo de las mismas, aunque generalmente lo vende a bajos precios debido a que no cuenta con compradores adinerados ni con contactos para colocarlos con los precios del mercado dominante. Evidentemente las obras con mayores ingresos se venden en las galerías, debido a que su valor mercantil esconde tras de sí las relaciones que se establecen entre intermediarios, compradores y coleccionistas pudientes.

Los materiales que utilizan los pintores del circuito pictórico medio para la producción de sus obras tienen variada calidad, desde una relativamente buena hasta una baja, por lo que pueden estar expuestos a dañar su salud, ya que estos materiales pictóricos suelen ser tóxicos. En otras palabras, los medios de producción pictóricos de este ámbito suelen ser desventajosos, los agentes del circuito pictórico medio no gozan de los

⁵⁴ Sin embargo, existe una fuerte presencia de pintores disidentes, quienes tratan de construir su propia originalidad al margen de los requerimientos mercantiles del campo, e incluso más allá de sus propias necesidades materiales. Aunque habría que decir que tampoco existe la autonomía artística intrínseca; las propuestas novedosas y renovadoras de arte toman elementos del pasado para construir, lo que se podría decir, un lenguaje artístico propio (Plazaola, 2007).

privilegios ni del mismo presupuesto para la producción de arte pictórico que poseen los pintores que circulan y venden a los agentes del ámbito dominante. Y a esto se le agrega que una gran parte de los pintores de este ámbito —por lo menos los que hemos encontrado en el trabajo de campo y en las entrevistas que realizamos— no trabajan mucho con galerías, no se relacionan con curadores, ni tampoco con críticos de arte. Es decir, en el proceso de circulación del ámbito medio del campo de la pintura no existe una red consolidada o por lo menos relaciones estables con los agentes pictóricos que dinamizan el campo más allá de la producción.

En cuanto al valor de las obras de arte de este circuito, podemos decir que es menor en comparación con el circuito pictórico dominante, porque sus distribuidores y consumidores generalmente provienen del mismo status socioartístico y socioeconómico. Los que compran las obras producidas en el circuito medio del campo de la pintura son personas de clase media alta o clase media, aunque en algunas ocasiones las obras pictóricas también pueden ser consumidas y compradas por agentes del circuito dominante. En cambio, es más difícil que personas de clase media puedan adquirir obras de pintores del circuito dominante porque su valor mercantil (y su agregado de valor simbólico, por ser arte legitimado) las hace demasiado costosas.

Lo que sí caracteriza a este ámbito es que tiene espacios donde se pueden exponer y exhibir sus obras. Por ejemplo, en Lima, los pintores del circuito pictórico medio tienen más acceso a exponer en centros culturales o en las denominadas casas de cultura, debido a que la mayoría de estos lugares se encuentran ubicados en las zonas de clase media de Lima. Más bien tienen un acceso, en apariencia, limitado a las galerías de arte que se encuentran en los distritos considerados estratégicos para la venta de arte como San Isidro, Miraflores y Barranco. Y se encuentran limitados, más aún, en acceder a las salas de exposiciones de los dos museos, y más importantes instituciones pictóricas, de la capital: el Museo de Arte de Lima y el Museo de Arte Contemporáneo.

b. Circuito periférico del campo pictórico

El tercer circuito del campo de la pintura de Lima es el periférico. Se encuentra compuesto principalmente por agentes pictóricos de una situación socioeconómica de clase media baja y baja. Estos agentes, por su condición subalterna, no tienen mucho acceso y participación en las dinámicas del campo pictórico de Lima; su actividad en algunos casos puede ser a tiempo parcial, debido a que se dedican a otras labores para obtener ingresos

extras y poder subsistir. En cambio, los agentes del circuito pictórico dominante viven de su actividad artística debido al capital socioeconómico de su familia, y al capital cultural, social y económico que van acumulando propiamente en su trayectoria, y sobre todo porque venden sus obras a los compradores más pudientes. En el caso del campo pictórico de Lima, se puede decir que los agentes del circuito periférico generalmente viven en los llamados conos o zonas periféricas de la capital. Las temáticas, estilos y técnicas de las obras pictóricas que se producen en este circuito, muchas veces, se encuentran más relacionados con la pintura figurativa, y no tanto con un arte abstracto y conceptual. Estos pueden ser signos de no asimilación o también desconocimiento de los estándares del circuito pictórico dominante; también puede ser visto como una muestra de resistencia respecto a los requerimientos pictóricos contemporáneos. Esto nos demuestra que el campo de la pintura es un espacio en conflicto, aunque tiene sus propias marcas y jerarquías:

La jerarquía de los géneros y, dentro de estos, la legitimidad relativa de los estilos y de los autores representa una dimensión fundamental del espacio de los posibles. A pesar de ser en cada momento objeto de disputa, se presenta como un dato con el que hay que contar, aunque sea solo para oponerse a él y transformarlo (Bourdieu, 1995, pág. 139).

Aunque algunos agentes del circuito periférico pueden seguir las modas artísticas y estilísticas establecidas por el circuito dominante y medio, un gran grupo produce arte bajo sus lógicas personales y circunstancias, e incluso los hay quienes realizan obras pictóricas de denuncia a la subordinación y como crítica a la concentración del poder artístico en pequeños grupos elitistas. Estas últimas críticas también pueden surgir en el circuito medio del campo de la pintura, mientras que en el circuito dominante no aparecen como iniciativas de denuncia social, sino con tintes de celebrar las diferencias (por ejemplo, el multiculturalismo), bajo un disfraz de reivindicación del arte popular.

En el circuito periférico, los pintores producen y venden sus obras de manera aislada, sin la necesidad de requerir otros sujetos e instituciones intermediarias. Las relaciones con otros agentes del campo no son frecuentes, ni duraderas, y tampoco tienen interacciones con los agentes de otros ámbitos.

En cuanto a las condiciones de producción de este circuito, los materiales pictóricos que se utilizan suelen ser de mala calidad y a veces tóxicos, debido a que para obtener estos productos en grandes cantidades los costos son elevados. Quiere decir que la economía no les permite adquirir materiales y herramientas especializados. Aunque

esto también se puede atribuir al desconocimiento de la existencia de otro tipo de materiales que faciliten su labor artística; lo que también puede ser resultado de su formación no especializada o autodidacta, debido a un acceso limitado al conocimiento de las diversas formas de hacer arte. La falta de formación especializada es un limitante en el campo, debido a que estudiar arte implica un gasto económico elevado, no solo por la obtención de materiales y herramientas, sino también porque las instituciones que la enseñan tienen altos costos, dirigidos a sectores medios y altos. Por ejemplo, la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima es una institución estatal que aparentemente es accesible para cualquier estudiante, sin embargo, no todos podrían costearse gastos de estudio, pasajes y materiales sin recibir apoyo de su familia o trabajar para tener ingresos extras. También existen escuelas altamente costosas que solo son accesibles a estudiantes de un sector socioeconómico alto y medio alto como Corriente Alterna, la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) o el Centro de la Imagen. En otras palabras, los agentes del circuito pictórico periférico no cuentan, generalmente, con una educación artística especializada o autodidacta a la altura y en sintonía con las exigencias artísticas y extraartísticas del medio pictórico; su formación escasa los incapacita en el establecimiento de un diálogo con agentes de los circuitos medio y sobre todo con agentes del circuito dominante del campo de la pintura.

Las limitaciones descritas también implican que los pintores del circuito periférico no puedan vender todas sus pinturas, o lo hacen a precios bajos, debido a que ellos mismos distribuyen sus obras entre sus círculos artísticos afines, o solo en sus círculos de amigos y familiares de igual condición socioeconómica. Es decir, en este circuito no hay una red de agentes que constantemente consume arte ya sea comprando, investigando o por disfrute. En el circuito pictórico periférico de Lima, se puede decir que el consumo suele ser casual, pero esto no se debe a que no tengan voluntad, gusto o sensibilidad por el arte pictórico, sino que su contexto no le ofrece espacios donde asistir a exposiciones de arte, pues en la mayoría de los conos o distritos periféricos de Lima casi no existen centros culturales, y mucho menos encontramos galerías de arte y museos.

La condición socioeconómica de estos artísticas se encuentra caracterizada por la escasez constante de medios básicos para subsistir, esto los lleva a vivir preocupados por buscar trabajo y estrategias para obtener los medios materiales e incluso recursos para sus consumos básicos. Las limitaciones para pensar el arte, tener tiempo libre y energías para destinarlas a su consumo —por ejemplo, asistir a exposiciones de arte, cuyas instituciones

de exhibición se encuentran también lejos de su alcance físico y económico—condicionan la creación artística, pero no necesariamente la limitan.

No deja de ser verdad que los agentes de este circuito no poseen suficiente de capital artístico, cultural, social y económico que les permitan ejercer sin dificultades ni trabas sus actividades sociopictóricas. Terminan finalmente por aceptar la dependencia y subordinación de los demás circuitos del campo de la pintura, es decir, las condiciones impuestas por el circuito dominante y medio, los cuales están legitimados mediante el título de convencional, oficial, estándar y aceptado por las mayorías. Esto no quiere decir que acepten pasivamente dichas imposiciones, sino que a la vez van generando estrategias de lucha para derribar las barreras que los limitan.

ΨΨΨ

Hemos mencionado que los agentes del campo de la pintura de Lima actual son los pintores, obras pictóricas, curadores, críticos, investigadores de arte, tiendas de materiales de arte, galerías, coleccionistas, subastas, ferias de arte, bienales, escuelas de arte pictórico, Estado, concursos de pintura, museos, centros culturales, medios de información y público de arte pictórico. Pero estos sujetos e instituciones no necesariamente se interrelacionan en todos los circuitos. Por ejemplo, en el circuito dominante todos los agentes tienen una participación activa y relativamente constante, y sus pintores tienen libertad para acceder a cualquier evento de exposiciones y formar parte de las instituciones más prestigiosas de arte. En cambio, en el circuito medio existen ciertos inconvenientes en las interrelaciones entre los diversos agentes, siendo así que los pintores de este circuito no pueden acceder a exponer en galerías de arte prestigiosas, participar en ferias ni bienales de arte. Peor aún, la participación de los agentes del circuito periférico es menor en comparación con los dos primeros circuitos; los pintores no se relacionan con los agentes artísticos mencionados arriba. Ante estas evidentes diferencias, Sarah Thornton nos dice que es “un error pensar que el mundo del arte es igualitario o democrático. El arte tiene que ver con la experimentación y las ideas, pero también con la excelencia y la exclusión. Es una sociedad en donde todos buscan una distinción individual, esto resulta una combinación embriagadora” (2010, pág. 10).

La descripción sobre los circuitos que existen en el campo de la pintura peruana nos permite afirmar que en el circuito dominante hallamos a los agentes, generalmente, con alto reconocimiento; en el circuito medio, a los agentes en vías de reconocimiento o

con reconocimiento medio; y en el circuito periférico, a los agentes no reconocidos. Cabe mencionar que las posiciones ocupadas por los integrantes de cada circuito no determinan su permanencia en la misma posición o en el mismo circuito de manera inamovible, sino que pueden ir cambiando de posición dentro del campo, aunque esto no ocurre frecuentemente. Claro que existen casos donde desde el circuito periférico o medio han logrado conquistar una posición legitimada. Por ejemplo, Gerardo Chávez López no proviene de una familia limeña adinerada o de una clase media alta, sino de una familia trujillana de condición humilde. Él estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y buscó oportunidades en Europa, en donde se relacionó con figuras artísticas importantes, como el chileno Roberto Matta y el cubano Wilfredo Lam (amigo de Picasso). Esto también le permitió insertarse dentro del medio pictórico, sumado a la figura de su hermano Ángel Chávez, uno de los pintores más importantes en la Lima de la década de 1950. Debido al prestigio que fue acumulando Gerardo Chávez, sus obras pictóricas fueron siendo adquiridas por agentes de una posición socioeconómica alta; recordemos que toda obra pictórica aumenta de valor, mientras el pintor obtenga mayor reconocimiento. Así, en la actualidad, él es considerado como un pintor consagrado, maestro de la pintura peruana. Al respecto, Bourdieu nos diría:

El origen social no es, como se cree a veces, el principio de una serie lineal de determinaciones mecánicas, al determinar la posición del padre, la posición ocupada, que determina a su vez las tomas de posición: no se pueden ignorar los efectos que se ejercen a través de la estructura del campo, y en particular a través del espacio de los posibles ofrecidos, y que dependen principalmente de la intensidad de la competencia, a su vez vinculada con las características cuantitativas y cualitativas del flujo de recién llegados (1995, págs. 381-382).

Otro caso es el de Bruno Portuguese, pintor que en primera instancia se encontraba en el circuito periférico del campo de la pintura, cuando no vendía sus cuadros y no contaba con muchos materiales especializados para la creación de sus obras, debido a que pertenecía a una condición socioeconómica humilde. Sin embargo, con el pasar del tiempo, mediante distintas estrategias pictóricas, fue ocupando una mejor posición y ahora se halla dentro del circuito pictórico medio. Si bien el porvenir de cada agente del campo de la pintura está condicionado por su estructura, esta no determina y somete a que un agente siempre ocupe la misma posición socioartística, puesto que cada agente construye su propio camino a través de estrategias que le permitan acumular los tipos de capital necesarios para ocupar una posición dominante y para legitimarse. Esta toma de

posiciones, decisiones y acciones son las que permiten que el campo de la pintura sea muy dinámico.

Hemos dividido jerárquicamente el campo de la pintura de Lima en tres circuitos semicerrados, pero dependientes entre sí. Esta división, de alguna manera, sigue la clasificación típica o tradicionalmente conocida de las clases sociales. Hemos propuesto esta división jerárquica porque en el campo pictórico, como en cualquier otro campo, también existe una participación desigual de los agentes, cuyas jerarquías se deben a la distribución desigual del capital cultural, social y económico de la sociedad en general, la que favorece finalmente a los sectores dominantes:

La distancia entre los patrones estéticos elitistas y la competencia artística de las clases media y baja, expresa —y reasegura— la separación entre las clases sociales. Las clases altas tienen el monopolio del “buen gusto” porque disponen del tiempo para cultivarlo, a su vez el dominio de los códigos estéticos consagrados por ellas mismas les sirve como signo de distinción frente a la masificación cultural y el avance sobre su territorio de sectores hasta ahora marginados (García Canclini, 1977, pág. 65).

Habíamos dicho que la división jerárquica que hicimos sobre el campo —circuitos dominante, medio y periférico— puede parecer teóricamente rígida, pero en la realidad se presenta con mayores matices, debido a que una clase social no participará de lleno en el sistema socioartístico, aunque sí dispondrá de mayores o menores recursos para que un grupo pueda adentrarse en el campo. Es el caso de la clase alta, consumidores de obras pictóricas, sin que todas las familias más pudientes de Lima sean compradores compulsivos o asiduos visitantes de galerías o eventos artísticos. Con que solo una parte de este sector se haga presente en el campo del arte puede legitimar el status de su clase. Lo mismo sucede con las clases medias, un sector social más heterogéneo, en su movilidad por su circuito pictórico. La clase media tradicional reside más cerca de los espacios de difusión artística, por lo que tienen mayores oportunidades para conocer el campo. En cambio, la clase media emergente —pongamos el caso de San Juan de Lurigancho, que tiene cuantitativamente la clase media más grande del Perú y también los sectores más empobrecidos— no necesariamente podrá movilizarse por el circuito medio del campo, o tendrá menos oportunidades para hacerlo (distancia física, carencia de instituciones culturales, déficit en la formación sociopictórica, etc.).⁵⁵ En cuanto al

⁵⁵ Esto no quiere decir que no se produzca arte pictórico en las clases medias emergentes, pero sí influye en la difusión y en el nivel de consumo artístico (ya sea comprando, investigando, por disfrute, etc.) que existe en sus espacios. Tampoco quiere decir que toda clase media tradicional consuma arte, pero evidentemente su nivel de consumo artístico tendrá mayores ventajas al tener acceso a los espacios de difusión artística de la ciudad. Estas

circuito periférico del campo de la pintura de Lima, tampoco participan de él todos los sectores populares, quienes no consideran al arte como un bien que permita una mejor posición socioeconómica ni simbólica. Esto tampoco quiere decir que no produzcan, circulen y consuman arte pictórico; sí lo hacen, pero bajo sus propias lógicas de funcionamiento que no guardan mucha relación con las del circuito pictórico dominante, el que busca invertir en arte porque lo ve como un bien cultural con el que se puede conseguir distinción de status y —por qué no— atesorar fortuna. El circuito periférico del campo pictórico, al estar movilizado por la clase baja, consume obras pictóricas que se producen en su medio y no necesariamente a través de la comercialización (el consumo puede ser por disfrute visual u obtenido por intercambios o dones).

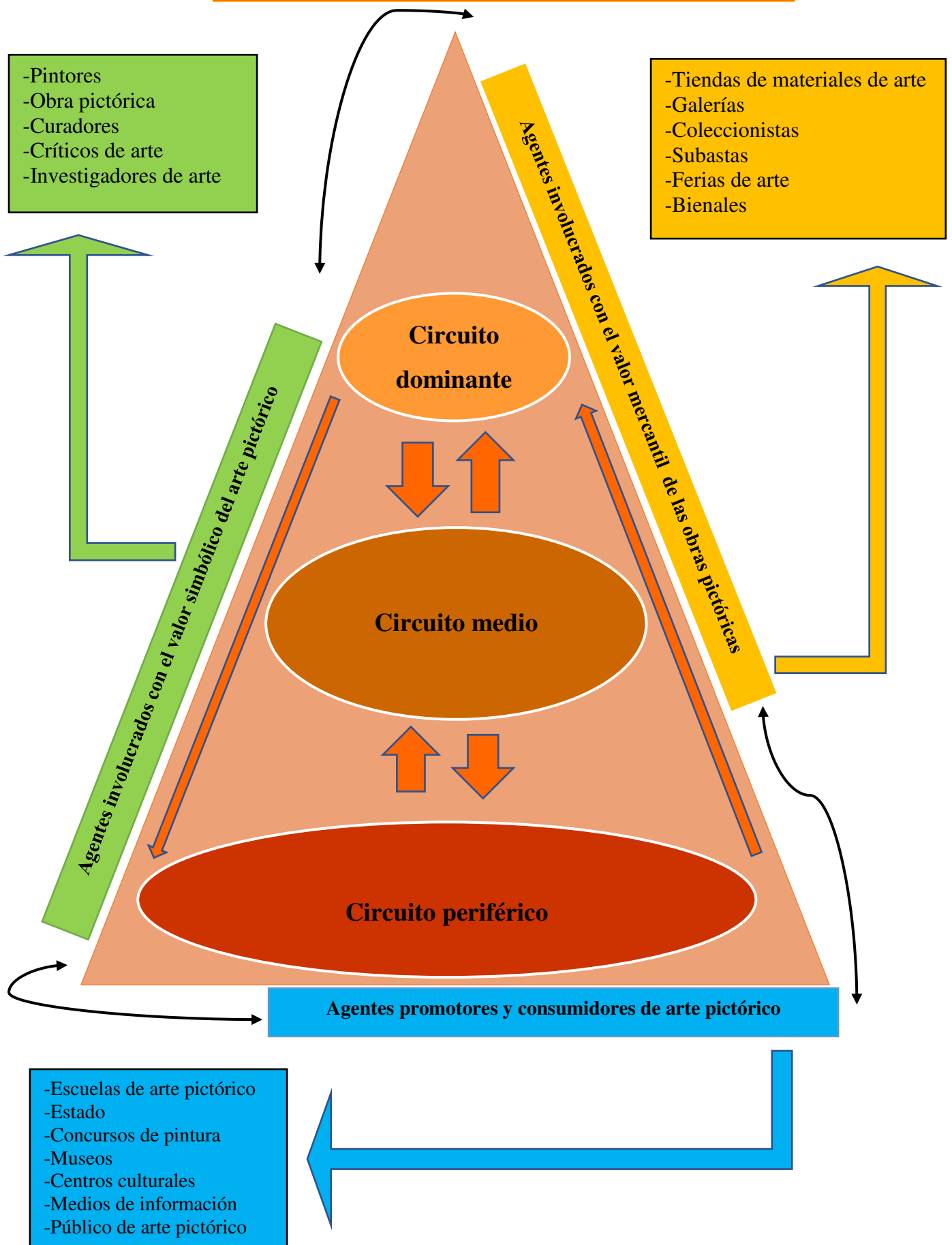
Desde esta perspectiva, podríamos decir que el campo de la pintura de Lima se maneja a través de un sistema clasista-geografizado de producción, circulación y consumo pictórico, porque “depende de la distribución del grupo en el espacio, y con mayor precisión, de su distribución con respecto al ‘centro de los valores’ económicos y culturales” (Bourdieu, 2002, pág. 121). Entonces, habría que pensar que las dinámicas socioeconómicas del arte, en una ciudad como Lima, son centralizadas y excluyentes. Y no en vano, puesto que en todo sistema de producción, circulación y consumo socioartístico existe un patrón de exclusión-distinción marcado: “De todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más *enclasantes* que las obras de arte” (Bourdieu, 2002, pág. 13). En términos coloquiales, el arte “blanquea”; esto porque se le considera símbolo de buen gusto y de un consumo que sensibiliza, humaniza y acerca más a Occidente. Este es un discurso sobre “alta” cultura similar al del premio Nobel Mario Vargas Llosa, quien nos dice que las personas que consumen obras pictóricas y literarias agudizan su sensibilidad y aumentan su nivel cultural. Bourdieu diría que el arte es el medio más fino si alguien quiere marcar su distinción de clase y buen gusto: “Apropiarse de una obra de arte es afirmarse como poseedor exclusivo del objeto y del gusto verdadero por ese objeto, convertido así en negación reificada de todos aquellos que son indignos de poseerlo” (Bourdieu, 2002, pág. 280).

diferencias se deben, antes que al gusto “refinado” o “culto” de estas clases medias, a la inyección de capital económico que solventa el arte y considera que es más atractivo invertir en la apertura de galerías en lugares estratégicos en donde se pueda circular y vender mejor. Por supuesto, esto acrecienta la desigualdad del sistema socioartístico, concentrado las dinámicas solo en un sector de la ciudad. Así entenderemos por qué, a pesar de que existen “clases medias” (en plural), la circulación y el consumo del arte solo se dirige a un segmento social de la misma. Un marcado prejuicio cultural se devela en las estrategias del mercado del arte.

Estos son solo algunos de los matices más importantes que configuran las dinámicas de las clases sociales en el campo pictórico. La división jerárquica del campo en un circuito dominante, medio y periférico nos permite, en cierta manera, ver la vinculación que existe entre el campo pictórico con la estructura de clases de Lima; la desigual participación de los sectores sociales en el sistema de producción, circulación y consumo del arte pictórico; así como su vinculación con los problemas de la distribución desigual de capitales. Por ello, se ha reconocido que una característica de la que goza el campo pictórico es su heteronomía relativa, debido a que los aspectos aparentemente externos al campo influyen y condicionan considerablemente su formación, transformación, reproducción y continuidad. No obstante, también reconocemos que hasta cierto punto el campo se encuentra organizado y regido por sus propias lógicas de funcionamiento.

Debido a su carácter relacional y a su vinculación con las dinámicas sociales, podemos decir que el arte pictórico no solo es un medio para conocer, aprehender, interpretar y producir conocimiento sobre la realidad mediante objetos plásticos y visuales, sino que sirve como un instrumento para constituir, consolidar y legitimar la hegemonía de las clases dominantes. Además, reproduce las desigualdades sociales y económicas de la sociedad, imprimiéndoles también las propias características del campo: “El mundo del arte contemporáneo [...] se estructura alrededor de nebulosas y hasta contradictorias jerarquías de fama, credibilidad, imaginada importancia histórica, afiliación institucional, educación, inteligencia percibida, riqueza y atributos tales como el tamaño de la colección que se posee” (Thornton, 2010, pág. 10). Esto se debe a que el arte considerado legítimo, en su proceso de circulación y sobre todo en su proceso de consumo, históricamente siempre ha estado relacionado con la elite, la clase hegemónica de una sociedad, la cual mediante mecanismos sutiles o explícitos constantemente ha buscado legitimar su opresión al circuito medio y periférico del campo de la pintura, y con ello a los sectores medios y pobres. Cuando describamos cómo se ha constituido históricamente el campo de la pintura de Lima, ahondaremos en el caso.

CAMPO DE LA PINTURA DE LIMA



5.3 Tipos de capital y especificidad del campo de la pintura

Hasta el momento hemos definido al campo de la pintura como un sistema de relaciones de producción, circulación y consumo de arte pictórico, cuya dinámica es puesta en movimiento por los agentes que lo componen. También hemos dividido al campo de la pintura jerárquicamente en un circuito pictórico dominante, medio y periférico, en los cuales participan sujetos e instituciones que poseen distintos tipos de capital. En esta sección pasaremos a explicar, justamente, de qué manera estos capitales rigen las prácticas sociopictóricas.

Los tipos de capital que poseen los agentes en el campo de la pintura son principalmente cuatro: pictórico (capital dominado solo por los pintores), cultural, social y económico. El capital pictórico es el capital específico que caracteriza al campo de la pintura, el cual consiste en la destreza y técnica para saber dibujar y pintar; es la condición primaria para pertenecer a este campo y es el capital que activa su funcionamiento. Todas las posiciones o relaciones de luchas pictóricas giran en torno a este capital específico; en cambio, los otros tipos de capital (cultural, social y económico) son los que se encuentran en cualquier otro campo (intelectual, literario, del derecho, etc.), donde son funcionales a las prácticas específicas que allí tienen los sujetos:

Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.), a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio* (Bourdieu, 1995, pág. 338).

El segundo capital es el cultural, el cual se presenta de tres formas: incorporado, objetivado e institucionalizado.⁵⁶ El capital cultural incorporado se refiere a que los agentes han pasado por un proceso de formación especializada o autodidacta relacionado con la pintura o el campo artístico en general:

Quien se esfuerza por adquirir cultura, trabaja sobre sí mismo, "se está formando". Esto implica un coste personal que se "paga con la propia persona". Lo cual quiere decir, ante

⁵⁶ Bourdieu define a estas tres formas de capital cultural —incorporado, objetivado e institucionalizado— de la siguiente manera: "El capital cultural puede existir en tres formas o estados: en estado interiorizado o *incorporado*, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado *objetivado*, en forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos o máquinas, que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y sus críticas; y finalmente, en estado *institucionalizado*, una forma de objetivación que debe considerarse aparte porque, como veremos en el caso de los títulos académicos, confiere propiedades enteramente originales al capital cultural que debe garantizar" (2000, pág. 136).

todo, que uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán (libido) socialmente constituido, el afán de saber (libido sciendi), con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar (Bourdieu, 2000, pág. 139).

La acumulación de este capital es individual. Las personas se esfuerzan e invierten tiempo para adquirir y acumular cultura. La incorporación de capital cultural se da en diferentes grados, según la clase social a la que se pertenezca; por ejemplo, el pintor incorpora, inconscientemente o conscientemente, las pautas del campo pictórico de la clase socioeconómica de la que forma parte y las combinará con las nuevas pautas pictóricas que adquiera en su formación especializada o autodidacta. Se dice que el capital cultural incorporado depende del capital previamente incorporado por la familia del pintor; esta es la forma más disimulada de transmisión hereditaria de un capital. Los pintores que han crecido en una familia de artistas, y han recibido instrucción continua en ella y en otras instituciones, se encuentran en ventaja frente a otros, ya que han obtenido una condición primaria para pertenecer al campo de la pintura, la que será la base para futuros beneficios simbólicos y materiales.

Los pintores que acumulan gran capital cultural serán vistos como personas “especiales”, dignos de admirar, dejarán discípulos e influirán en el ambiente y en el contexto en el que se desenvuelven. Además, venderán sus obras a altos precios por el gran valor que ha adquirido su prestigio. Ahí vemos la capacidad convertible del capital cultural incorporado en capital económico; es decir, a largo plazo la acumulación del capital cultural incorporado trae beneficios simbólicos y beneficios materiales.

Respecto al capital cultural objetivado, es la concreción o producción “física” del capital cultural incorporado. Se materializa en escritos, pinturas, máquinas, obras literarias, etc.:

Así, el capital cultural es materialmente transferible a través de su soporte físico (por ejemplo, escritos, pinturas, monumentos, instrumentos, etc.). Una colección de pinturas, pongo por caso, puede ser transferida tan bien como pueda serlo el capital económico —si no mejor, pues la transferencia es más sutil (Bourdieu, 2000, pág. 144).

En el caso de los pintores, su capital cultural incorporado se objetiva en la creación de obras pictóricas, acuarelas, murales, esculturas, escritos sobre arte, etc. Estas, al ser valoradas por los agentes e instituciones, permiten a los pintores obtener prestigio e ingresos económicos. El capital cultural objetivado es fácilmente convertible en capital económico: su carácter físico y externo hace que los creadores las puedan vender, aunque

solo se transfiere la propiedad legal mas no la autoría. La transferencia implica hablar de un proceso de circulación y consumo de obras culturales, en un espacio donde compiten entre pintores y también con artistas conceptuales, instaladores, etc. Así, en las galerías de arte o exposiciones continuas los pintores buscan que sus obras puedan ser adquiridas: el que vende más y a un precio elevado no solo acumula beneficios económicos, sino también prestigio artístico y la revalorización monetaria de sus próximas producciones.

Las obras culturales vienen a ser la principal arma de lucha que usan los agentes pictóricos para obtener becas, reconocimiento, menciones honrosas. Estos títulos simbólicos representan el capital cultural institucionalizado de los artistas. Este capital garantiza el grado de competencia pictórica que ha acumulado un pintor. Por ejemplo, al tener títulos de formación pictórica en instituciones especializadas tendrá más oportunidades que las que tienen los pintores con formación autodidacta. En esa misma línea, los pintores que hayan ganado varios concursos y becas también estarán en una mejor posición que aquellos que no los tienen. Los que posean constancias de haber participado en ferias y bienales también tienen bastante preponderancia en comparación con los que no han participado en este tipo de eventos. Así, pues, el capital cultural institucionalizado expresa la legalidad y oficialidad del grado de especialización que posee el pintor y el dinamismo que tiene sus obras en el proceso de circulación.

El capital cultural institucionalizado es primordial para establecer las diferencias entre los pintores que han recibido instrucción en instituciones especializadas y formación autodidacta, los pintores que han ganado premios y los que no, los que tienen más certificados de exposiciones en galerías y museos de arte y los que no los tienen. Así se expresa el valor legal y convencional de este capital, cuya posesión asegura beneficios simbólicos y materiales al pintor, al igual que el capital cultural incorporado y el objetivado. Los tres son convertibles entre ellos mismos y, por supuesto, también en capital económico. Por ejemplo, la acumulación de reconocimiento oficial e institucional es convertible en capital económico, ya que aquellos que tienen mayor especialización son mejor remunerados; en el caso de los pintores, pueden vender sus obras pictóricas a un precio más alto.

El tercer capital es el social, sobre el cual Bourdieu nos dice: “El capital social está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuo” (2000, pág. 148). Se refiere a lo que comúnmente nos referimos como contactos sociales, los que pueden ser directos e indirectos. Bourdieu

enfatisa la importancia de la red duradera de relaciones, porque no solo implica tener redes de manera individual y dispersa, sino también los contactos por ser parte de un grupo que puede formarse de acuerdo con un criterio familiar, amical, profesional, económico o político, o también por formar parte de instituciones. Si bien muchas de estas redes tienden a ser duraderas, otras son pasajeras. El nivel de redes sociales que posee un grupo también influirá sobre el individuo; por ejemplo, la pertenencia de un pintor a un grupo de pintores prestigiosos o a un movimiento artístico de moda puede brindarle múltiples beneficios simbólicos y materiales a cada integrante. Por ello, es de gran importancia la inversión de tiempo y solidaridad con los contactos sociales para mantener y conservar las redes sociales; esto se puede lograr mediante reuniones, visitas, obsequios, favores, etc.:

La reproducción del capital social exige el esfuerzo incesante de relacionarse en forma de actos permanentes de intercambio, a través de los cuales se reafirma, renovándose, el reconocimiento mutuo. Este trabajo de relacionarse implica un gasto de tiempo y energía, y, por tanto, directa o indirectamente, de capital económico (Bourdieu, 2000, pág. 153).

Ulf Hannerz enfatiza la importancia del análisis de redes para comprender la realidad social (en su caso, para el análisis de los estudios urbanos): “El pensamiento de red parece tener varios usos. Su potencial para poner de manifiesto cómo, en una población numerosa, la gente se puede combinar y recombinar de muchas maneras para diferentes fines y con diferentes consecuencias puede ser una gran ventaja en la antropología urbana” (1986, pág. 227). Este concepto de redes es útil porque el fenómeno que se investiga se desarrolla en Lima, área urbana donde se centran importantes actividades culturales, económicas y políticas. En este espacio los pintores se sitúan y actúan en un sistema más amplio de relaciones abiertas (redes de diversa índole) y relaciones cerradas que se construyen en torno a un tipo particular de contenido (por ejemplo, el tema de la pintura), los cuales pueden darse de manera directa o indirecta. Ambas relaciones son imprescindibles para alcanzar el éxito individual y grupal. Como se ve, para esta investigación es fundamental el análisis del nivel de contactos sociales que tienen los pintores para determinar cómo y qué tanto influyen en su consagración.

El capital social que manejan los agentes pictóricos consiste en el nivel o red de relaciones sociales en los que están inmersos. El nivel de contactos que poseen cada uno es fundamental en el proceso de circulación y consumo de las obras pictóricas, de lo contrario no podrían vender sus obras a los coleccionistas, exponer en instituciones

importantes (galerías, centros culturales y museos de arte), participar en eventos artísticos como bienales y ferias, los medios de información no publicarían sus quehaceres, etc. Por supuesto, tampoco podrían ocupar posiciones dominantes y no serían reconocidos, o quizá solo se les conocería en su unidad artística doméstica o local.

Dentro los tipos de capital mencionados siempre están implícitos los beneficios materiales que generalmente se traducen en beneficios económicos. Es decir, se hace evidente el dominio del capital económico en la vida social en general, porque es convertible en una multiplicidad de cosas y es rápido de transferir:

Así, el capital económico es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad; el capital cultural puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico y resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; el capital social, que es un capital de obligaciones y "relaciones" sociales, resulta igualmente convertible, bajo ciertas condiciones, en capital económico, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios (Bourdieu, 2000, págs. 135-136).

El capital económico que poseen los agentes pictóricos cumple un rol fundamental y condicionante en la estructura jerarquizada del campo de pintura. Con este capital los agentes pictóricos podrán satisfacer sus necesidades básicas, lo utilizarán para su instrucción, podrán comprar material para la producción de sus obras y escritos de arte, le permitirá movilizarse en distintos espacios del país y fuera del país para desenvolverse como agentes pictóricos, etc. El capital económico también tiene un papel condicionante en la acumulación de los demás tipos de capital; por ejemplo, en el caso de que las familias de los pintores tengan buena cantidad de ingresos, dará ventaja para que el pintor tenga más tiempo para cultivar su capital cultural específico y para que se dedique de lleno a su creación pictórica. El pintor de una familia de buena posición socioeconómica tendrá mayor contacto con los demás agentes pictóricos, gastará menos tiempo y esfuerzo en buscar oportunidades para circular sus obras o para venderlas.

El ver de qué manera se relacionan los tipos de capital en el campo pictórico nos ha permitido dar cuenta de la especificidad de este campo y cómo los pintores realizan sus prácticas sociopictóricas. Cuando dimos cuenta de cada uno de los circuitos del campo de la pintura de Lima (dominante, medio y periférico), se encuentra a agentes con similar capital pictórico, cultural, social y económico; a su vez, en cada circuito los agentes también ocupan posiciones jerárquicas de acuerdo con los capitales acumulados. Con estos capitales los agentes luchan, según sus intereses particulares, por la preservación u

obtención de una posición dominante dentro del campo. Esta lucha constante entre los agentes pictóricos es la que reproduce y posibilita la continuidad del funcionamiento del campo pictórico. En el caso de los pintores, al poseer los cuatro tipos de capital les permite legitimar su posición, lo que implica hablar de jerarquía, poder y dominación simbólica en el campo pictórico. Por ejemplo, al considerar que existen pintores legitimados, en camino de reconocimiento y no reconocidos, quiere decir que también existen jerarquías, luchas por el poder, dominación y legitimidad. Todos estos tipos de capital condicionan la estructura jerarquizada del campo de la pintura de Lima, puesto que "para construir el campo, uno debe identificar las formas de capital específico que operan en él, y para construir las formas de capital específico uno debe conocer el campo" (Bourdieu, 2000, pág. 15). Resultaría imposible dar una explicación coherente de la estructura y el funcionamiento de este campo sin que investiguemos a los agentes y los tipos de capital que manejan para desplazarse allí.

Es crucial referir brevemente a los tipos de capital que se desplazan en torno a las prácticas sociopictóricas de los pintores para más adelante hacer un análisis sobre cómo determinan sus oportunidades de éxito y cómo, mediante su acumulación, pueden ejercer dominio sobre el campo. Este es un paso importante para hacer un análisis sobre cómo los pintores se legitiman en el campo de la pintura. Por ello, esta investigación concluirá dando cuenta de las estrategias que manejan los pintores de un circuito dominante, medio y periférico en su proceso de legitimación en el campo pictórico. Sin embargo, para complementarlo, también es crucial explicar cuál es la utilidad de categorías como "legitimidad" y "dominación", las cuales pasaremos a detallar.

5.4 Sobre las categorías "legitimación" y "dominación" de los pintores

Hasta el momento hemos utilizado diversos aportes de diferentes antropólogos, sociólogos, filósofos e historiadores del arte que han investigado y teorizado sobre arte, lo cual nos ha permitido adentrarnos en el estudio del campo de la pintura de Lima. A esto le sumaremos los aportes del reconocido clásico de la teoría social Max Weber (1992), puesto que para hacer un análisis sobre el proceso de legitimación de los pintores resultan de crucial importancia recoger sus reflexiones sobre los tipos de acción social, legitimidad y dominación.

Weber considera que en todas las acciones con sentido existe una forma encubierta de dominación. Dominantes y dominados luchan por ocupar una posición privilegiada en

un determinado espacio social. La lucha y el conflicto están latentes en todo campo y son necesarios para el funcionamiento de la sociedad. Este planteamiento se extiende al campo artístico, donde Bourdieu (1995) ha descrito cómo existen jerarquías, luchas por el poder y dominación.⁵⁷ Para Weber la competencia artística es la más estrictamente regulada.

Weber (1992) considera como acción social a aquellas prácticas sociales que tienen un sentido y están orientadas por las acciones de otros; entonces no toda acción puede ser admitida como acción social. La acción social solo existe y puede existir de cuatro formas: i) acción racional con arreglo a fines, la cual está determinada por expectativas e intereses usados como condiciones o medios para el logro de fines individuales o colectivos racionalmente calculados y perseguidos; ii) acción racional con arreglo a valores, la cual está determinada por la creencia en valores religiosos, éticos y estéticos; iii) acción social afectiva, la cual está determinada por estados emotivos y sentimentales; iv) acción social tradicional, la cual está fijada por una costumbre naturalizada como tal.

Hacer una distinción entre los tipos de acción social nos induce a explorar de qué manera los pintores producen y reproducen sus acciones y prácticas con otros agentes en el campo artístico. Además, nos permiten comprender también qué fines persiguen con la producción de sus obras, ya que no solo se pinta “por amor al arte”, sino que también se busca beneficios económicos, prestigio artístico, entre otras cosas. Todas las acciones sociales con sentido implican que tienen un uso relativamente duradero, continuo, regulado y condicionado por intereses y expectativas de diversa índole. Pero las acciones y relaciones sociales no se dan de por sí; para que sean válidas —nos dice Weber— se deben basar en un orden legítimo. Este sociólogo alemán reduce el fundamento primario de la legitimidad a tres tipos: i) de carácter racional, ya que se basa en la legalidad de ordenaciones estatuidas, lo que permite el ejercicio de una autoridad legal; ii) de carácter tradicional, que se fija por la creencia en las tradiciones arraigadas desde tiempos pasados, ello permite ejercer una autoridad tradicional; iii) de carácter carismático, la que consiste en la creencia de que alguien puede poseer cualidades ejemplares o extraordinarias, y en base a esto se ejerce la autoridad carismática.

En el campo de la pintura, como también en otros campos, las prácticas de los diversos agentes se justifican mediante la recombinación de las tres formas de legitimidad

⁵⁷ En el caso del campo de la pintura se le llamará “dominación pictórica”.

referidas. Por medio de la legitimidad hacen valer sus prácticas subordinantes o subordinadas, y para ello deben creer en la legalidad “aparente” de sus acciones, así como seguir y cumplir las leyes, reglas, cánones y ordenaciones estatuidos en el propio campo. Esto quiere decir que los tipos ideales de legitimidad no aparecen en la realidad social tal como se conciben teóricamente: aislados y unívocos. Al igual que Weber, creemos que los tipos de acción social y los tipos de legitimidad y dominación en la realidad social e histórica no aparecen en su forma pura, sino mezclados y recombinados. Esto lo pasaremos a detallar con el siguiente estudio de caso.

Si un pintor quiere participar en la Bienal de Venecia —el evento artístico más antiguo y prestigioso del mundo, donde muchos de los pintores sueñan con exponer, circular, incluso vender sus obras—, primero tiene que pasar por un proceso de selección en su país. Perú tiene un pabellón en la Bienal de Venecia recién desde el 2015, espacio que se encargan de convocar a un concurso de proyectos curatoriales; allí los curadores deben elegir qué obras y qué pintores, u otro tipo de artistas, podrían tener una muestra para ser presentada al concurso. Pero los curadores no eligen a cualquier artista, sino a los que consideran que sus obras inéditas van a tener peso en la bienal, aunque al mismo tiempo tienen que seguir el eje temático que les exigen. Es decir, si un pintor quiere tentar suerte en la Bienal de Venecia debe haber tenido contacto previo con los curadores, y para ello tuvo que hacerse conocido exponiendo en espacios como las galerías o las ferias, siguiendo las tendencias artísticas o los requerimientos más buscados del ámbito. Así va acumulando capital cultural y, sobre todo, capital social, aquellos contactos que le facilitarían el ingreso a los espacios privilegiados del arte.

La experiencia del pintor Leonardo Mazzini podría servirnos de ejemplo para entender este caso. Él es un cirujano plástico que también se ha dedicado a producir obras que, desde ciertos cánones artísticos, pueden ser consideradas de muy buena calidad. Esto lo motivó a intentar participar en la Bienal de Venecia, como se puede apreciar en el siguiente diálogo.

- *Leonardo Mazzini*: Yo me inscribí en la bienal, mandé la foto de mi primer cuadro. Me dijeron que no era lo que estaban buscando, pero al menos me respondieron. Tienes que llenar una ficha, no mandas la foto del trabajo; mandas los datos de dónde has expuesto antes. Eso es lo que vale: no vale el trabajo, vale tu currículum... No importa tanto el trabajo que estás haciendo. No lo aceptan porque no tienes un currículum, no tienes una trayectoria artística, quieren saber dónde estudiaste, dónde has expuesto.

- *Erika Saavedra*: ¿Pero por qué otra cosa crees que no te aceptaron?

- *Leonardo Mazzini*: El problema es que, para los parámetros actuales, sin trayectoria, sin currículum, ni exposiciones previas, etc., mi trabajo no vale nada en el mercado del arte

actual. No puedo perderme en esos enredos; prefiero pintar corrido. Lo importante es pintar, al menos por ahora. No puedo perderme en eso; no puedo perder lo más valioso que es pintar para mí... Deberían ir a la Bienal de Venecia con los mejores, para orgullo del Perú, pero los peruanos encargados escogen a sus familiares.⁵⁸

En la entrevista con Leonardo Mazzini se observa que su participación en la Bienal de Venecia fue rechazada porque no tenía un currículum de artista que garantizara una larga trayectoria de exposiciones en diversas galerías, ferias, centros culturales, etc. Estos requisitos y reglas deben ser cumplidos por todos los artistas para que puedan exponer en este evento. A esto se le puede calificar como el ejercicio de un tipo de dominación cuya legitimidad es de carácter racional, porque se están siguiendo las reglas de selección. Habría que decir que estas han sido instituidas desde hace un buen tiempo,⁵⁹ por lo que el rechazo que pasó el artista no solo se basa en una legitimidad de carácter racional, sino también tiene un perfil tradicional. La Bienal de Venecia es un evento donde participan una gran cantidad de agentes del mundo del arte, pero también es un evento donde muchos pintores y artistas quedan excluidos, no solo porque no tienen una trayectoria artística reconocida en un capital cultural institucionalizado, sino también porque no tienen redes sociales que faciliten su ingreso en el evento o una posición económica que favorezca su desplazamiento en espacios que los conduzcan a tal objetivo. Esto nos lleva a pensar que aquellos artistas que participan en este tipo de bienales no necesariamente son los mejores en calidad ni los que producen las mejores obras.

Respecto a su labor como artista, Leonardo Mazzini mencionó que para él lo más valioso e importante es pintar; a esta acción se la puede calificar como afectiva, ya que está orientada por estados emotivos y afectivos hacia su actividad. A lo largo de la entrevista, también nos contó que su actividad artística está orientada por valores éticos y estéticos, porque le gusta producir obras con cierto contenido que le satisfaga; rechaza la idea de producir obras solo con fines comerciales, siguiendo las exigencias del mercado del arte. Indica que eso se debe a que tiene una gran valoración hacia un arte figurativo, hacia el arte tradicional, heredada de los grandes maestros de la pintura universal y peruana. Además de lo referido, existen otros motivos que llevaron al artista a intentar participar en la Bienal de Venecia: ha buscado que su trabajo sea reconocido y valorado en el campo artístico legitimado (a pesar de su rechazo hacia él), ha buscado contribuir a

⁵⁸ Entrevista personal, 03/08/2016.

⁵⁹ La Bienal de Venecia se viene realizando desde 1895. Esto es un indicador de que sus ordenamientos y reglas han sido instituidos desde hace un buen tiempo, incluyendo sus mecanismos no formales, aunque obviamente han variado con el correr de los años.

su país representándolo con sus obras de arte y, en cierta forma —de manera consciente o inconsciente— ha buscado obtener beneficios económicos, ya que en este evento acuden y abundan personas con un gran capital económico que coleccionan obras. Desde la teoría social del arte, se diría que ha sido una búsqueda de beneficios simbólicos, materiales y de reconocimiento.

A partir de este caso descrito, hemos tratado de demostrar que los tipos puros de legitimidad y acción social en la realidad compleja del campo de la pintura —así como también en otros campos— se contraponen, aparecen surtidos y mutuamente constituidos. Ahora nos adentraremos en examinar otro tema esencial que permitirá identificar las diversas jerarquías y posiciones privilegiadas que ocupan algunos pintores. Se trata de la teoría de la dominación, también de Max Weber (1992), que ayudará a comprender de qué manera los pintores ejercen dominación pictórica sobre otros mediante la legitimidad de su posición prestigiosa en el campo de la pintura.

La dominación —como bien han acotado Weber (1992) y Bourdieu (1995)— es uno de los elementos más importantes de la acción social, aunque muchas veces pase desapercibida. Esta es resultado de la interrelación entre poder y legitimidad, debido a que el ejercicio del poder siempre implica imponer un mandato y ejercer influencia sobre otros, no necesariamente mediante la violencia física, sino también por una violencia simbólica basada en diversas formas de legitimidad de las acciones. Como ya se ha dicho anteriormente, la legitimidad puede garantizarse por la legalidad del orden establecido, por la creencia en ella y por la situación de intereses de diversa índole; así se convierten en el fundamento primario de la dominación, como explica Weber:

Debe entenderse por “dominación”, de acuerdo con la definición ya dada, la probabilidad de encontrar obediencia dentro de un grupo determinado para mandatos específicos (o para toda clase de mandatos). No es, por tanto, toda especie de probabilidad de ejercer “poder” o “influjo” sobre otros hombres. En el caso concreto esta dominación (“autoridad”), en el sentido indicado, puede descansar en los más diversos motivos de sumisión: desde la habituación inconsciente hasta lo que son consideraciones puramente racionales con arreglo a fines. Un determinado mínimo de voluntad de obediencia, o sea de interés (externo o interno) en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad (1992, pág. 170).

Weber considera que existen tres tipos puros de dominación: legal, tradicional y carismática. Estas se pueden encontrar también en el campo de la pintura de formas recombinadas y contradictorias.

La dominación legal se basa en reglas abstractas y objetivadas, las que se instauran intencionalmente para cuidar y mantener los intereses del grupo, así como orientar la continuidad de las acciones y funciones en el espacio social. Nos referimos a un ejercicio de poder legal y a un ejercicio continuado de funciones dentro de una lucha o competencia racional. La calificación profesional es el principal impulso para conquistar el poderío en un campo. En el caso del campo pictórico, la destreza por el dibujo y la pintura serían su principal arma para entrar al campo pictórico, pero para posicionarse en el circuito pictórico dominante se vale de diversas estrategias en la producción, circulación y consumo pictórico, en donde participan diversos agentes. Sin ellos, los pintores no llegarían a ejercer dominación sobre otros, debido a que su reputación y el valor de sus obras se crean en colaboración con otros agentes como galeristas, críticos, curadores, museístas, medios de información, ferias, bienales, etc.

La dominación tradicional implica que su legitimidad descansa en la creencia de un orden y poder heredados de tiempos lejanos:

Debe entenderse que una dominación es tradicional cuando su legitimidad descansa en la santidad de ordenaciones y poderes de mando heredados de tiempos lejanos, “desde tiempo inmemorial”, creyéndose en ella en méritos de esa santidad. El señor o los señores están determinados en virtud de reglas tradicionalmente recibidas (Weber, 1992, pág. 180).

En pocas palabras, la legitimidad de este tipo de dominación reside en la fuerza de la tradición o costumbre.

El tercer tipo es la dominación carismática, su legitimidad descansa en la creencia y reconocimiento de las cualidades y dones que califican a alguien como extraordinario; esto le permite al líder, calificado como ejemplar, ejercer autoridad y representar a un grupo o colectivo de manera legítima. En este tipo de dominación, las cualidades carismáticas de un líder aseguran que sea visto como un modelo a seguir; por ello los dominados lo respetan y depositan su esperanza.

Se ha dicho anteriormente que los tipos ideales de la dominación nunca aparecen en su forma pura, al igual que los tipos de acción social y los tipos de legitimidad, sino que aparecen mezclados. Por más legítima que sea una forma de dominación, esta no asegura que todos los dominados y dominantes cumplan las reglas y preceptos. Por ejemplo, muchos agentes (ya sea dominantes o subordinados) pueden realizar acciones desobedientes, transgredir los ordenamientos, abusar de su autoridad, etc. Por estas acciones pueden ser sancionados, expulsados de sus cargos o perder poder; o, por el

contrario, pueden destituirse de su autoridad dominante al provocar una crisis política, o incluso desencadenar una transformación social.

En el caso del mundo del arte, un cambio radical ocurre cuando un movimiento artístico logra imponer una nueva moda artística desplazando así al movimiento vigente. Una muestra de ello, en el campo de la pintura peruana, se aprecia con lo que ocurrió con los indigenistas en el año 1937. Esta corriente fue desplazada por las vanguardias artísticas que en ese entonces aparecieron y se organizaron en colectivos con el objetivo de renovar y propagar nuevas propuestas artísticas, consideradas más cosmopolitas y modernas. Básicamente traían ideas de un arte moderno y abstracto que ya había sido tendencia artística en Estados Unidos y Europa. El desplazamiento generacional que sufrieron los indigenistas se dio con un hito histórico, como lo cuenta Natalia Majluf:

El I Salón de Independientes, organizado en 1937, buscó forjar un espacio alternativo al indigenismo promovido desde la ENBA. No fue la expresión ni de un grupo homogéneo ni de un movimiento programático, pero logró concretar la oposición y abrió las puertas a las primeras críticas al movimiento sabogalino. Fue precisamente la ocasión que permitió las expresiones contestatarias de un joven pintor y crítico en ciernes, Luis Fernández Prada, sin duda el más pugnaz opositor de José Sabogal y de la enseñanza oficial. El salón reunió a artistas que se sintieron desplazados por la ENBA (2004a, pág. 141).

Pero ese no fue el único suceso que determinó el declive del movimiento indigenista,⁶⁰ sino que desde 1930 el movimiento ya venía debilitándose debido a la caída del régimen de Leguía, principal promotor artístico estatal y mecenas oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que para ese entonces era una institución muy joven. Esta institución fue creada durante el gobierno de José Pardo, en 1918, y su primer director fue el pintor Daniel Hernández y el segundo fue José Sabogal, reconocido como la figura más importante del indigenismo (Majluf, 2004b). Se ha dicho que el indigenismo artístico decayó porque en sus discursos y en sus lienzos no se hacía presente la denuncia, el conflicto o la reivindicación social; solo representaban al indio idealizado, en un estado pasivo. Se señala que tampoco tuvo una amplia influencia y acogida, porque no fue un movimiento modernizador y movilizador que impulsara la reivindicación del indígena (Lauer, 1997).

⁶⁰ El indigenismo artístico no solo fue un movimiento pictórico, sino también literario y poético, como lo anota Mirko Lauer: “La propuesta cultural indigenista-2 empezó formalmente en 1919, con una exposición de José Sabogal en Cusco. El inicio de la parte narrativa puede establecerse en 1920, con *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar, como plantea Escajadillo (1972), y el de la poética puede ubicarse 1926 con la publicación de un conjunto de poemarios en el sur andino, entre los que destacan *Falo*, de Emilio Armaza, y *Ande* de Alejandro Peralta (1997, pág. 20)”.

Volvamos al tema de la legitimidad de la dominación. Podemos agregar que la dominación racional generalmente la tienen quienes se encuentran calificados profesionalmente, y esto se expresa mediante las pruebas de éxito. En el caso de los pintores se muestra a través de un buen currículum de exposiciones artísticas, mediante los títulos, certificados y premios que han obtenido; a esto se le suma, obviamente, el talento, dominio de técnica y estilo objetivado en sus producciones artísticas (es el capital propio del campo), aspectos que acrecientan su poder para dominar legítimamente.

Por su parte, la dominación tradicional se basa en la “herencia de sangre” de muchos pintores; por ejemplo, si un pintor pertenece a una familia reconocida por sus cualidades artísticas, de alguna manera ya tiene asegurado su prestigio y una posición ventajosa en el campo del arte. Los discursos de halago de los agentes dominantes del campo de la pintura también intervienen en el proceso de legitimación de un artista. Esto se debe a que los pintores, desde tiempos remotos, han sido calificados como seres extraordinarios o como genios por su arte de dibujar y pintar, mediante el cual expresan y representan sus sentimientos, emociones y su visión de la realidad. La imagen del ser sensible y extraordinario todavía ha quedado calada en el imaginario social. Sin embargo, necesita un conjunto de especialistas, cuyas críticas mitifiquen sus trabajos y lo eleven al reconocimiento público.

Otro ejemplo de dominación legítima por parte de algunos pintores de prestigio se muestra cuando estos integran un grupo o movimiento de moda. Esto les permite influir e inculcar un modo de hacer arte en otros pintores, principalmente en los jóvenes, porque están proclives a ser influenciados y a seguir las tendencias artísticas de su tiempo. A este tipo de dominación, probablemente Weber lo califique como carismática. Cuando un pintor integra un colectivo o sigue un movimiento a la moda, tiene más posibilidades de éxito, de integrarse al mercado del arte actual y sus obras pueden ser revalorizadas y recibir mayor cotización por ellas.

En el siguiente apartado, pasaremos a presentar algunas tipologías sobre jerarquías entre artistas que se ha encontrado en dos investigaciones. Estas tipologías nos permitirán tener siempre presente que los pintores, como otros profesionales, también están en constantes luchas para ejercer la dominación frente a otros, buscando ocupar posiciones de gran renombre para legitimarse dentro del campo de la pintura.

5.5 Discusiones sobre tipos de jerarquías entre artistas

En esta sección se presentarán dos investigaciones que describen los diferentes tipos de jerarquías entre artistas que se han encontrado en el campo del arte. Se tomará en cuenta los trabajos de Raymond Williams, sociólogo y crítico literario galés, con su texto *Sociología de la cultura* (1981), y también a Howard Becker, sociólogo estadounidense, con su trabajo *Los mundos del arte* (2008). A partir de ambas investigaciones nos atreveremos proponer una primera forma de tipología de pintores que se ha identificado en el campo de la pintura de Lima.

Raymond Williams, considerado el primer sociólogo de la cultura, propone distinguir las diferentes relaciones que se han dado entre los productores culturales⁶¹ (o artistas) y las instituciones sociales en algunas sociedades y periodos históricos. A partir de ello, desglosa una tipología de artistas. Primero, presenta al artista institucionalizado para referirse al que es oficialmente reconocido como parte de una organización social general. Señala que al identificar a los artistas que son reconocidos por el poder central se puede hacer evidente algunas diferencias entre sociedades y las diversas formas que adopta una sociedad en un periodo histórico determinado. Así, muestra los tipos de relaciones que se han dado entre los artistas y sus patrones en diferentes periodos de la historia hasta la era de la explosión de los medios de comunicación, en el contexto del desarrollo avanzado del capitalismo. De este proceso identifica una tipología: artista de la nobleza, artista retenido o de trabajo por encargo, y el artista del mercado. El artista de nobleza es el que estuvo vinculado específicamente con la casa familiar de los reyes, dependían del apoyo y hospitalidad de estos. El artista retenido fue el que quedaba comisionado como un trabajador profesional individual; esto se dio cuando los artistas ya habían creado una forma específica de organización social; por ejemplo, el gremio de pintores, aunque siempre ligados a la Iglesia, fue propio del contexto en donde esta última era la principal mecenas de los artistas. Finalmente se refiere al artista del mercado. Primero lo presenta en un contexto de desarrollo embrionario del mercado capitalista para luego establecer una diferenciación más amplia de los artistas en un contexto de desarrollo avanzado del mercado. Argumenta que la interacción entre los productores culturales y el mercado es crucial:

⁶¹ Entiendo que el autor utiliza esta categoría para referirse a los distintos sujetos que producen obras artísticas como pinturas, artesanías, grabados, literatura, poesía, teatro, etc.

El orden productivo general ha sido predominantemente definido por el mercado a lo largo de los siglos de desarrollo capitalista, mientras que la “producción cultural”, como hemos visto, se ha ido asimilando cada vez más a los términos de aquel, y sin embargo, se ha producido, en gran medida, una resistencia contra cualquier identidad plena de producción cultural y producción general, y una de las formas de resistencia ha sido la distinción entre “artesano”, “trabajador manual” y “artista” y una forma importante relacionada con ello ha sido la distinción entre “objetos útiles” y “objetos artísticos”. De modo que se podría decir con propiedad que la fuente de estas dificultades modernas es, en efecto, la economía de mercado, pero, por otra parte, ante la evidencia de los intentos de distinción, no sería cierto decir —y de hecho sería gravemente reductivo— que el orden general de mercado ha transformado toda la producción cultural en una producción de mercancías para el mercado (Williams, 1981, pág. 47).

Considera que el desarrollo del capitalismo ha influido en la diferenciación entre los tipos de productores de arte o productores culturales, como los suele llamar. Es decir, existe un alto grado de especialización donde ya no es posible combinar a los artistas, a los artesanos y a los trabajadores manuales; tampoco se incluyen en el mismo nivel a sus obras. Pero, sobre todo, resalta la idea de que la especialización ha sido producto de la aparición de las academias, ya que estas significaron el declive de la Iglesia como principal patrón del arte y generó la agudización de las diferencias entre artes y oficios.

Estas diferencias complejas entre artes y oficios también han sido analizadas por Howard Becker (2008), sociólogo norteamericano heredero de la Escuela de Chicago y del interaccionismo simbólico, para explicar cómo funcionan en el mundo del arte. Primero señala cómo la artesanía se transforma en arte para identificar la existencia de artesanos comunes y artesanos artistas; luego muestra cómo el arte se convierte en oficio para referirse a los contrastes entre el arte académico y el arte comercial. Indica que la artesanía u oficio “consiste en un cuerpo de conocimientos y habilidades que pueden usarse para producir objetos útiles” (2008, pág. 312). Nos dice que tienen un uso práctico y suelen formar parte de un mundo doméstico y artesanal, en el cual se hace una diferencia entre artesanos comunes y artesanos artistas. Según Becker, los primeros producen sus obras meramente para satisfacer las exigencias de sus clientes y no toman en cuenta el criterio de belleza porque suelen producir objetos útiles; mientras que los artesanos artistas son los que tienen:

ciertas aspiraciones a que los custodios del arte convencional [...] lo consideren arte, encuentran nuevas instancias organizacionales que en parte liberan al artesano artista de las limitaciones que supone empleador-empleado, característica del artesano común (Becker, 2008, pág. 316).

De esa manera argumenta que los artesanos artistas muchas veces suelen convertir sus artesanías en arte. Sin embargo, otros investigadores no están de acuerdo con la postura de no ver toda producción artesanal como una obra de arte propiamente. Por ejemplo, Humberto Rodríguez Pastor, antropólogo peruano, nos dice que “una artesanía bien hecha es una obra de arte que debe ser comprendida dentro de los criterios estéticos del lugar o la cultura donde se ha emanado” (2016, pág. 239).

Retornando a Becker, este sociólogo argumenta que un arte se convierte en oficio en el momento en que los estilos y los trabajos de los artistas con el tiempo se vuelven limitados y ritualizados, y cuando un artista empieza a producir sus obras en masa, sin ningún tipo de innovación, lo que conlleva a que sus actividades empiecen a parecerse a los mundos artesanales. Nos dice que este proceso de transformación adopta dos formas: el arte académico, catalogado así porque se produce siguiendo formatos convencionales y en espacios especializados; y el arte comercial, denominado así porque los artistas producen sus trabajos respondiendo a las exigencias específicas de los agentes compradores. Esta es la forma como Becker ha trazado las diferencias que existen entre las artes y los oficios, a pesar de que ambos términos “hacen referencia a conjuntos ambiguos de características organizacionales y estilísticas” (2008, pág. 312).

Por lo descrito, Raymond Williams toma distancia metodológica de estas propuestas: para él la descripción histórica sobre la formación de artistas es un elemento fundamental para hacer un análisis general de los diversos productores culturales en relación con las condiciones materiales y las distintas instituciones con las que se relacionan, sobre todo las instituciones culturales. En cambio, Howard Becker establece una tipología de artistas más delimitada y clara, situada en un tiempo sincrónico; para ello toma en cuenta el nivel de integración y colaboración de los artistas en el mundo del arte, además del espacio y el contexto social en el que se producen sus obras. Por ello señala:

Algunos hacen un trabajo que parece arte, pero lo hacen en el contexto de mundos por completo separados de un mundo de arte, tal vez en un mundo artesanal o de vida doméstica. Otros realizan sus actividades en soledad, sin el apoyo de un mundo de arte organizado, ni de ninguna otra área organizada de actividad social (2008, pág. 264).

Becker nos dice que existen formas estándar y no estándar de hacer arte. Los que hacen un arte estándar son los profesionales integrados al mundo del arte, porque poseen la capacidad técnica, habilidades sociales, un aparato teórico que facilita la producción de sus obras y, sobre todo, porque las producen siguiendo los cánones y las convenciones

propias del mundo del arte. Además, se les cataloga como artistas integrados porque producen sus trabajos en un contexto de cooperación con otros especialistas que integran el campo y están completamente adaptados al mundo del arte. Pero como en la realidad ningún ideal se cumple completamente, algunos de los integrantes del campo, particularmente los que son legitimados, no necesariamente tienen una gran capacidad técnica y artística.

A quienes hacen formas no estándar de hacer arte los llama “los rebeldes”. Estos son los que proponen innovaciones que muchas veces deslindan de los lineamientos estandarizados en el mundo del arte, y además suelen mostrarse hostiles frente a la cooperación de otros. Indica que la rebeldía radica, sobre todo, en la relación hostil que tienen con el mundo del arte convencional y no tanto por sus obras, ya que estas suelen tener las características de las obras convencionales. Se puede decir que las producciones de estos artistas aún pueden calificarse como una forma estándar de hacer arte, aunque diferenciados de las obras de los artistas integrados y sin que rompan los convencionalismos de los artistas *folk*, quienes vendrían a ser el tercer tipo.

Los artistas *folk* se caracterizan porque no han recibido una instrucción en instituciones especializadas, sino que han aprendido a hacer arte en su unidad familiar, doméstica o en su comunidad. Como ejemplo de este tipo presenta a las mujeres productoras de colchas; indica que sus trabajos son artísticos, pero que son producidos meramente para fines utilitarios y como medio de sobrevivencia. En el caso peruano (y latinoamericano), no se les llama artistas *folk* sino artesanos.

Y, finalmente, el cuarto tipo son los artistas ingenuos o también llamados artistas *naif*, nombrados así porque no pueden dar una explicación de sus obras mediante el lenguaje artístico y convencional del campo. Son quienes producen obras sin ninguna cooperación más que su propia ayuda, ya que no tienen una red amplia de colaboradores ni poseen vínculos con las organizaciones del ámbito. Tampoco tienen una formación profesional y sus trabajos son producto de un aprendizaje espontáneo. Como ejemplo se refiere a la artista *naif* Grandma Moses; en esta categoría también se encuentra el ya conocido artista Henri Rousseau.

Se había dicho que Williams, de manera general, brinda una clasificación sobre los artistas según la relación que han tenido con las instituciones que han promovido la producción de las obras de arte en distintos periodos. Pero Becker es quien muestra una clara tipología de artistas en el mundo del arte, acotando cómo se hace arte estándar o no estándar desde diversos contextos, ya sea académicos, antiacadémicos, domésticos,

artesanales y solitarios; lo que conlleva a que sus obras sean valoradas y tipologizadas según sus funciones artísticas, utilitario-artísticas o meramente utilitarias.

Las tipologías suelen ser muy útiles para una aproximación al campo artístico. De hecho, los tipos ideales son herramientas heurísticas sumamente valiosas —aunque metodológicamente presentan limitaciones—, porque permiten estructurar en un orden definido la compleja realidad social, o al menos aproximarnos a ella. Sin embargo, se limitan a ser categorías enmarcadas de una investigación en particular, que en la realidad no necesariamente se reflejan en un estado puro, sino de manera ambigua y a veces contradictoria.

Hechas estas advertencias, y en base a las referencias descritas, nos atreveremos a presentar una tipología de pintores que se puede hallar en el campo de la pintura peruana. Dicha tipología se ha construido en torno cuatro radios: según el grado de reconocimiento por espacios, en el cual se diferencia a pintores conocidos a nivel microlocal, local, nacional e internacional; según el grado de integración en el mercado del arte, donde hallamos a pintores del circuito comercial alto, medio, bajo y a los pintores aficionado o no integrados; según el nivel de formación artística, hallamos a pintores académicos, artesanos y autodidactas; y según el estilo de pintura que producen, se diferencia entre los que producen pintura figurativa y abstracta.

SEGUNDA PARTE

CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL CAMPO DE LA PINTURA DE LIMA

No se puede dar cuenta plena de ninguna formación o tipo de formación específicos sin ampliar la descripción y el análisis al contexto histórico general, en el cual todo el orden social y todas sus clases y formaciones pueden adecuadamente ser considerados. [...] No es posible dar plena cuenta de una formación sin considerar las diferencias individuales en el interior de la misma [...] los individuos que al mismo tiempo componen las formaciones y son conformados por ellas adoptan además una gama compleja de posiciones, intereses e influencias diversas (Williams, 1981, pág. 78).

CAPÍTULO VI

CAMPO PICTÓRICO DE LIMA EN LA COLONIA

Hemos definido, conceptualizado y descrito la estructura jerárquica, así como también hemos dado cuenta de los tipos de capital que constituyen la especificidad del campo de la pintura. Ahora podemos describir de lleno las características, luchas y agentes del campo pictórico de Lima actual. Sin embargo, consideramos que antes es necesario dar cuenta de cómo este se ha ido constituyendo históricamente. Abordar la historia del campo es importante porque representa “la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas, la propia lucha es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza” (Bourdieu, 1995, pág. 237). Y es que el devenir histórico nos ayuda a comprender el presente, cómo se ha ido formando y cuáles son sus signos permanentes, y probablemente perdurables.

La descripción que haremos sobre la constitución histórica del campo de la pintura de Lima desde sus orígenes, en la Colonia, hasta la actualidad, nos permitirá conocer cómo han ido cambiando las lógicas de funcionamiento de este ámbito, y cuáles han sido también sus permanencias hasta configurar el actual campo de la pintura. Podremos dar cuenta de qué tipo de sujetos e instituciones apoyaban, fomentaban e invertían en el campo del arte, así como también los tipos de pintores que se desenvolvían en diversos periodos históricos (colonial, republicano, moderno y contemporáneo), para así conocer las relaciones, desigualdades y jerarquías socioartísticas que se establecieron entre estos actores: “Por eso una sociología de las obras o de los artistas solo es posible si se cuenta primero con la caracterización del campo artístico, del conjunto de relaciones entre todos sus componentes” (García Canclini, 1979, pág. 91).

En este capítulo, empezaremos describiendo el proceso de conformación histórica del campo pictórico peruano en la Colonia. Se indicará quiénes fueron los agentes sociopictóricos en esa época y cómo se dieron sus dinámicas. Para ello, lo hemos dividido en cuatro periodos debido a la gran extensión de la etapa colonial.

6.1 Primer periodo (1532-1620)

Corresponde al inicio del periodo colonial, con la conquista de los españoles del mundo andino y la imposición de nuevas formas culturales, religiosas, económicas y políticas. Por ello, el campo de la pintura colonial empezó también a formarse según las nuevas

formas artísticas que iban introduciendo los españoles, dejando de lado bruscamente las expresiones incaicas y en general andinas. En este periodo, el arte se convierte en un vehículo fundamental para la aculturación y la evangelización de la población indígena, pues “la imagen penetraba en los ámbitos públicos condicionando la vida cotidiana y los valores morales de la sociedad virreinal” (Rojas, 2015, pág. 3). Francisco Stastny (2009), además de reconocer la importancia que tuvieron los pintores para la transmisión de las costumbres y creencias españolas, enfatiza la idea de que la práctica pictórica no solo se desarrolló en base a temas religiosos, sino también que hubo presencia de temas mitológicos y paganos de la historia europea que se entretajeron ocasionalmente con temas incaicos.

Los que se van encargar de la producción del arte en este periodo son los pintores traídos desde España, quienes estarán al servicio de los conquistadores y de las órdenes religiosas. El incipiente campo de la pintura en este periodo se empieza a organizar en base a un sistema de talleres, los cuales se establecen en las principales ciudades del virreinato para la enseñanza de la labor a los indígenas y para controlar la producción, distribución y consumo del arte religioso (Wuffarden, 2004a). También se caracterizó por la importación al Perú de muchas obras religiosas desde los talleres sevillanos, las cuales eran traídas por los navegantes. Además, servían de modelos para la producción de nuevas obras o para realizar copias, las cuales eran distribuidas en las principales iglesias, templos y conventos que se iban construyendo en las ciudades fundadas por los conquistadores.

Las órdenes religiosas fueron las principales promotoras de la pintura en este periodo, por lo cual “en la pintura y en la escultura virreinal peruana predominó la temática religiosa y su iconografía se ciñó a las pautas establecidas por el Concilio de Trento” (Mujica, 2009, pág. 132). Sobre todo, las obras de arte estuvieron ligadas al culto mariano, a la religiosidad sevillana y castellana. Se podría decir que se empezó a construir un mercado religioso del arte⁶² no solo por el contenido de las obras, sino también porque los artistas trabajaban decorando y haciendo frescos para las iglesias, pues los principales distribuidores y consumidores de arte fueron las órdenes religiosas. De hecho, muchos de los maestros pintores también pertenecían a dichas órdenes, como es el caso del hermano

⁶² Otro aspecto importante del campo de la pintura de este periodo es el desarrollo de la pintura mural andina desde aproximadamente 1571. Surgió por impulso de los administradores de las reducciones indígenas, quienes enviaban a los artífices a adornar sus templos con murales. Las reliquias más antiguas de este arte son los murales de Checacupe, en el sur andino (Wuffarden, 2004a).

Bernardo Bitti, artista italiano de la Compañía de Jesús que estuvo activo en el virreinato del Perú desde 1568.

Pero también ya se producían obras de contenido religioso para el culto privado de algunas familias establecidas en el virreinato. En este periodo se puede decir que los pintores y sus obras fueron fundamentales para legitimar el poder y dominio español. Hubo una lucha constante por construir un campo de la pintura colonial en base a los ideales y formas del arte occidental, erradicando así las formas artísticas autóctonas; pero las fuentes no solo fueron españolas, sino también se alimentaron de escuelas importantes como la italiana. Según Wuffarden, por ese entonces en España “no había una escuela nacional propiamente dicha, y los artistas de la península se vieron fuertemente influidos por las corrientes surgidas en Flandes e Italia” (2004a, pág. 10). Es decir, la influencia se dio de manera indirecta debido a que el estilo que cultivaban los pintores españoles provenientes de Sevilla, y en general de todo Andalucía, estuvo fuertemente influenciado por las formas clásicas del renacimiento italiano y de las corrientes artísticas surgidas en Flandes. Pero esa influencia no solo se dio de manera indirecta, sino también directa cuando llegaron los pintores italianos Bernardo de Bitti, Mateo Pérez Alesio y Angelino Medoro en el último tercio del siglo XVI. Los tres son cultivadores del estilo de contramaniera o antimanierismo; este estilo fue propugnado por la iglesia contrarreformista a partir del Concilio de Trento. Las imágenes de la piedad religiosa son características de la antimanieismo, por ello se desterró el desnudo en el arte. Estos tres italianos fueron los principales pintores que propagaron una pintura con ese estilo en todo el virreinato del Perú, dejando así una gran cantidad de aprendices y discípulos que continuarían con su tradición hasta buena parte del siglo XVII (Cabanillas, 2010; Rojas, 2015).

Producto de la ardua enseñanza que impartieron todos los pintores europeos a sus aprendices, después de un largo periodo, apareció la primera generación de pintores indígenas. Sin embargo, los aprendices indígenas en los primeros años aún no podían trabajar de manera independiente como pintores, sino que dependían totalmente de sus maestros. Las obras acabadas solo llevaban el nombre del maestro principal. Wuffarden (2004a) indica que recién a fines del siglo XVI los aprendices empiezan a trabajar de manera autónoma. Por ejemplo, el indígena Francisco Rincón, en 1598, aparece trabajando de manera independiente, pero realizando copias de cuadros romanos. Su maestro fue el pintor español Jordán Fernández Lobo. En cuanto al reconocimiento, el prestigio y la cantidad de encargos que recibían los pintores indígenas, se puede decir que

probablemente dependía de quién había sido su maestro y si eran descendientes directos de la nobleza incaica o no.

Durante este primer periodo del campo de la pintura colonial no solo se habló de manera general de la importancia de los “pintores europeos”, sino que los diferenciaban según el pueblo o país de procedencia y el estilo que cultivaban. Por ello, se habla de pintores sevillanos, andaluces o italianos. También se diferenciaba entre pintores que producían obras para otorgar relevancia al culto mariano, los afines al naturalismo sevillano, o quienes tenían predominio del estilo contramanierista de los maestros italianos, etc. Otra diferenciación notable entre pintores se basó en su origen sociorracial. En efecto, producto del sistema de talleres hubo una gran jerarquía entre maestros y aprendices, donde los maestros obviamente fueron de origen europeo y los aprendices indígenas.

En la siguiente tabla señalamos algunos de los principales agentes que componían el campo de la pintura durante este periodo:

Tabla 1
Agentes del campo de la pintura colonial: primer periodo (1532-1620)

Sujetos	Instituciones	Tipología de pintores
Pintores Navegantes Imagineros Muralistas Escultores Arquitectos Ensambladores de retablos	Talleres de arte de maestros españoles Talleres de maestros italianos Compañía de Jesús Orden de los dominicos Orden de los agustinos Reducciones indígenas (1572)	Pintores-maestros españoles Pintores-maestros italianos Pintores jesuitas Aprendices indígenas

6.2 Segundo periodo (1620-1680)

En el campo de la pintura de este periodo se consolida el sistema de talleres de formación, producción, propagación y consumo de arte. Esto ocurrió porque los pintores europeos establecieron más talleres u obradores para enseñar el oficio artístico a sus aprendices, mestizos y criollos, de manera más formal y no solo como medio para cristianizar a los indígenas. En este periodo ya se habla de una generación de pintores indígenas, quienes trabajaron como ayudantes en la realización de las grandes obras encargadas por los virreyes, las familias cortesanias, etc.

Por estos años, ocurre la introducción del naturalismo⁶³ como una nueva corriente que guiaría las producciones artísticas del virreinato, en la primera mitad del siglo XVII. Las armas de lucha que utilizaron las autoridades eclesiásticas y administrativas del virreinato del Perú para imponer este nuevo estilo artístico fue nuevamente el traslado de una nueva generación de maestros españoles, quienes se desplazaban por todo el territorio dejando discípulos; los historiadores los han denominado maestros o pintores itinerantes. Además, introdujeron estampas y libros ilustrados, así como la importación masiva de lienzos de las escuelas de Sevilla y Castilla; sobre todo, obras del taller de Zurbarán, pues su figura fue clave en el triunfo del naturalismo en España. La actividad de importación tuvo grandes satisfacciones lucrativas en el comercio trasatlántico (Wuffarden, 2004b).

La inserción del naturalismo no solo se dio en el campo de la pintura, sino también tuvo una función ideológica importante:

La función pragmática de este primer naturalismo no fue solo justificar el dominio colonial español sobre el territorio americano y su población indígena, sino también — y aquí la clave de su posterior perpetuación— constituir la estructura jerárquica que diera estabilidad al nuevo régimen social, a partir de dos mecanismos básicos de enraizamiento: las relaciones de parentesco por consanguinidad y las relaciones de propiedad patrimonial sobre la tierra y los hombres (servidumbre indígena) (Ballón, 2009, pág. 212).

Las obras fueron traídas con el afán de continuar con el proceso de cristianización a la población indígena y, sobre todo, como arma ideológica para justificar la dominación, servidumbre y esclavitud de esta población, no solo por parte de los españoles, sino también de sus descendientes. Así no solo tendrían que ampararse en una justificación legal y “natural”, sino que también había una justificación artística-ideológica para ejercer su poder y dominio.⁶⁴ Frente a este contexto también aparece una forma de relación entre el dibujo y la denuncia social; un claro ejemplo de ello fue la producción de crónicas visuales, cuyo representante fue Felipe Guamán Poma de Ayala o llamado también fray

⁶³ Esta corriente nació en Italia (su apogeo se dio entre 1573 y 1610) y se propagó a España, sobre todo Sevilla, ciudad que se convirtió en el foco del naturalismo, y tuvo bastante importancia en el desarrollo del arte español: “La corriente naturalista fue un elemento fundamental para el surgimiento definitivo de una escuela española, y por ello su aparición marca el inicio del llamado Siglo de Oro del arte hispánico” (Wuffarden, 2004b, pág. 19).

⁶⁴ “Si en el naturalismo del siglo XVI, el indio había ocupado el lugar protagónico de la reflexión, sea para ensalzarlo o para denigrarlo, en la literatura del siglo XVII la percepción y la historia cambian de sujeto. Aparece el criollo urbano. Los indios pertenecen al pasado incaico. El naturalismo criollo busca reivindicar su propia dignidad reivindicando su espacio, percibido en comparación con el europeo. Su discurso va por ello dirigido no a la comunicación con su propia comunidad lingüística y cultural, sino a lectores europeos, ante los que querían presentarse como los nuevos interlocutores válidos” (Ballón, 2009, pág. 215).

Martín Murúa. Él no fue un artista propiamente, pero se valió del dibujo para registrar los quehaceres y maltratos que sufría la población indígena.

Ya para 1630, en pleno auge del naturalismo con la figura de Zurbarán, se empezó a introducir en los virreinos de América el barroco como otro ideal artístico y estilístico. En el Perú, el barroco se inició con la realización de la sillería de la catedral de Lima, la cual fue llevada a cabo por Martín Alonso de Mesa y Pedro de Noguera (1626-1632). El barroco tuvo amplia repercusión en la escultura, los retablos, las artes decorativas y sobre todo en la arquitectura. Tuvo bastante acogida, tanto en la costa como los Andes del virreinato del Perú, por lo que su influencia duró aproximadamente dos siglos (Miró Quesada, 2013).

Otra característica importante del campo de la pintura, durante este periodo, fue la consolidación de la escuela limeña y la escuela cusqueña de arte. La escuela limeña tuvo su apogeo en la mitad del siglo XVII, gracias al gran financiamiento y patronazgo que proporcionaron los gobernantes eclesiásticos y políticos a los artistas para que realicen obras sobre la vida de santa Rosa de Lima, santo Toribio de Mogrovejo, y san Francisco Solano en 1675, santos canonizados en 1671, 1680 y 1675, respectivamente. Esto permitió que se contratara a muchos artistas para que renueven los claustros de los dominicos, franciscanos, etc. Por ejemplo, en 1661 la congregación de los franciscanos convocó a los más renombrados pintores de la ciudad para la renovación y restauración de su claustro. Fue en ese contexto que la escuela limeña de pintura alcanzó un alto protagonismo en el ámbito artístico, como lo afirma Wuffarden: “Al poco tiempo de concluirse, la serie franciscana era reconocida como prueba irrefutable del surgimiento de una escuela propia, que permitía colocar a Lima en pie de igualdad respecto de las grandes urbes europeas” (2004b, pág. 30).

Pero este privilegio favoreció principalmente a los maestros oficiales y a los que dirigían los talleres artísticos. Aunque también favoreció, en cierta forma, a los pintores criollos, mestizos, indios y negros, como lo corrobora Francisco Stastny:

Es bien sabido que una parte muy significativa de los artistas activos durante la Colonia eran de extracción francamente popular. Indios, mestizos e incluso negros esclavos encontraban en el desempeño eficiente de un oficio artístico o artesanal una forma de mejorar considerablemente una posición en la sociedad (1981, pág. 14).

Como ejemplo de pintores de origen africano menciona a Andrés Liévana, uno de los cuatro pintores que decoraron el claustro de la iglesia de San Francisco en Lima, quien

fue un “negro liberado” gracias a su habilidad artística. Y como ejemplo de pintores indígenas menciona a Basilio de Santa Cruz Pumacallao y a Diego Quispe Tito. A pesar de la gran importancia que tuvo la labor artística de estos pintores de “segunda categoría”, como se les solía llamar en el campo artístico colonial, se observa que muchos de ellos no firmaban las obras terminadas; algunos ponían un seudónimo, y otros pintores —sobre todo del Cusco— solo “firmaban con la palabra *inga* después de sus nombres, no por pertenecer a la nobleza prehispánica, sino por ser de extracción india” (Stastny, 1981, pág. 14). Estos hombres no eran reconocidos como pintores oficiales, pero sus obras sí pertenecían a un arte oficial porque eran creadas para la Iglesia y para los altos sectores sociales del virreinato, ya que estos eran los agentes que determinaban el tipo de obras que se tenían que producir y eran los principales consumidores de arte en la época colonial.

Las condiciones sociales descritas no solo generaron un esplendor artístico en la capital, sino también en los Andes del virreinato. Esto favoreció la consolidación de la escuela cusqueña, en donde gracias al gran mecenazgo artístico de Manuel Mollinedo y Angulo⁶⁵ —quien se asentó en dicha región desde 1673 hasta 1699— tendrían un esplendor artístico que se prolongaría hasta la primera mitad del siglo XVIII. El gran interés de este obispo por el arte hizo que invirtiera y patrocinara las actividades artísticas de los pintores cusqueños; esto influyó en el surgimiento definitivo de la escuela cusqueña de pintura, en donde los maestros nativos empezaron a tener preponderancia, aunque la mayoría de estos eran miembros secundones de la aristocracia incaica. A su vez, la consolidación de la escuela cusqueña y el dominio de los maestros indígenas en el campo artístico del virreinato conllevó a que se empiece a utilizar la categoría “arte mestizo” para referirse al arte donde se combinaban elementos hispanos e indígenas en las obras de arte, en la arquitectura y en otras artes decorativas.

La consolidación de ambas escuelas agrandó la división y rivalidad entre sus agentes. Se dieron luchas por adquirir la mayor cantidad de encargos artísticos por parte de las autoridades eclesiásticas y administrativas, y de la elite criolla e indígena; es decir, para obtener la hegemonía en el campo del arte colonial. Lima representó a las escuelas

⁶⁵ “El célebre mecenas del arte cuzqueño, el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, trajo desde Madrid una nutrida biblioteca entre cuyas piezas no faltaron Ovidio, Séneca, Tácito y Plinio el Joven (16). En las artes sucedió algo similar. Series ornamentales grabadas con los dioses de la Antigüedad como las de Leonard Thiery (17), o de las sibilas y de emperadores romanos según las invenciones de Giovanni Stradano (18), llegaron a América desde fecha temprana. Tapices y pinturas con escenas de la guerra de Troya (19), de los dioses en el Parnaso, de los trabajos de Hércules, de Orfeo, sibilas y filósofos están documentados en los inventarios coloniales” (Stastny, 2009, pág. 149).

de la costa y Cusco representó a las escuelas de la sierra. Ambas escuelas se desarrollaron paulatinamente como dos centros de producción artística dominante en todo el virreinato del Perú. Aunque Lima, desde la Colonia, y hasta la actualidad, siempre ha gozado de mayores privilegios en el ámbito cultural —entre otras cosas—, gracias a su relación privilegiada con las corrientes artísticas de Europa. En la capital, llegaban primero los maestros y las modas artísticas, y se importaban lienzos de los cuales se realizaban copias para ser distribuidas en los Andes. En cambio, Cusco era visto como una ciudad periférica, aunque eso no fue menoscabo para ser el segundo centro artístico más importante de la época. La escuela cusqueña no solo fue percibida como receptora, sino que los estilos importados se adecuaban a su contexto; además, se caracteriza porque tendían a incluir y resaltar el componente indígena, lo que le daba una característica más original (Wuffarden, 2004c; San Cristóbal, 2011). En la actualidad, muchos artistas cusqueños se caracterizan todavía por una ideología de reivindicación a su pasado incaico.

Como vemos, en este periodo colonial se acrecentó y complejizó una gran diferenciación artística entre maestros españoles, criollos e indígenas, así como también entre aprendices criollos e indígenas. La diferencia tenía una clara base racial. Los maestros españoles habían tenido mayor preponderancia porque ellos habrían impartido el oficio artístico por todo el virreinato, como medio para cristianizar a las poblaciones indígenas; además producían obras para las familias cortesanas asentadas en Lima. Sin embargo, su presencia en la segunda mitad del siglo XVII ya había disminuido.⁶⁶ Los que pasaron a tener mayor preponderancia en el ámbito artístico fueron los maestros criollos o limeños, quienes eran descendientes directos de los pintores españoles o italianos y seguían los modelos europeos, a diferencia de los maestros indígenas quienes buscaban resaltar el componente indígena e incorporar elementos incaicos en sus obras. Wuffarden (2004c) señala que los maestros nativos de alguna manera lograron dominar el panorama artístico en los últimos quince años del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, gracias al patronazgo e impulso que recibieron del obispo Mollinedo —como ya se ha referido anteriormente—, a cuya época los historiadores denominan la “era Mollinedo”.⁶⁷

⁶⁶ No solo había cesado la presencia de los maestros españoles, sino que también se dejó de importar lienzos procedentes de Europa. Se recuerda que en la década de 1610 y 1620 hubo una importación masiva de lienzos sevillanos, lo que propició la propagación de la corriente naturalista, como lo afirma Wuffarden: “Una de las primeras remesas de importancia fue la serie sobre la vida de santo Domingo, que pintaron en Sevilla Miguel Güelles y Domingo Carro (1608), por encargo de los dominicos, con destino a su claustro mayor de su convento limeño. Han llegado hasta nosotros veintidós de los cuarenta y un lienzos que aparecen en el contrato” (2004b, pág. 19).

⁶⁷ “Los magníficos monumentos de la época del obispo Mollinedo, en el Cuzco, conservan todavía intacta su faz patinada por el sol y el frío de la zona quechua; mientras que los de Lima, o se han destruido o su cronología

La diferenciación socioartística tenían un claro origen étnico-racial. De hecho, así estaban organizados los estamentos de la estructura social del virreinato del Perú, criterio importante para establecer también las diferencias entre los pintores. A partir de estas referencias, en la siguiente tabla mostraremos a los agentes que se ha identificado en el campo de la pintura de este periodo:

Tabla 2
Agentes del campo de la pintura colonial: segundo periodo (1620-1680)

Sujetos	Instituciones	Tipología de pintores
Pintores Cronistas dibujantes Obispos Curacas Ensambladores de retablos Grabadores Imagineros Muralistas Arquitectos Escultores	Iglesias Conventos Órdenes religiosos: franciscanos y dominicos Aristocracia limeña Aristocracia indígena Escuela limeña de pintura Escuela cusqueña Reducciones indígenas Universidad San Marcos	Maestros españoles Maestros criollos Maestros indígenas Aprendices criollos Aprendices indígenas Maestros itinerantes

6.3 Tercer periodo (1680-1750)

Al campo de la pintura de este periodo, que va desde 1680 hasta 1750, se le denomina la plenitud barroca, corriente artística que repercutió en el arte pictórico, la escultura y tuvo mayor auge en la arquitectura.⁶⁸ El estilo barroco tuvo gran acogida en la costa y en las provincias andinas del virreinato del Perú. En este periodo la actividad de los maestros españoles y la importación de obras hispánicas se redujo enormemente; los talleres generalmente estaban dirigidos por maestros criollos formados en la escuela limeña, muchos de ellos discípulos o seguidores de los maestros españoles, pero también hubo

quedó trastocada en el sucederse de las nieblas costeñas. Inducidos sin duda por el contraste entre la diafanidad cuzqueña y las brumas históricas de Lima, Kubler y Gasparini optaron por atribuir al barroco del Cuzco una influencia rectora sobre el —hasta ahora difuso— barroco limeño. Pero a medida que se hace luz sobre la cronología y los caracteres estilísticos de los monumentos limeños, se va diluyendo esa presunta corriente de influencias desde el Cuzco hacia Lima, hasta invertir su curso en dirección opuesta” (Sebastián, 2011, págs. 57-58).

⁶⁸ “Otra de las características del barroco es su exagerada ornamentación, que si en los tiempos se debió a la tendencia de expresar plásticamente el arrebatado sentido católico, en la arquitectura civil representó la representación el absolutismo imperante en aquel entonces. [...] caracteriza singularmente al barroco su magnífica adaptación al medio que le confiere aquel sello propio con que surge en cada país” (Miró Quesada, 2013, pág. 16).

talleres dirigidos por maestros indígenas o mestizos formados en el Cusco (Miró Quesada, 2013; Stastny, 1964).

Otro aspecto importante de este periodo es que empiezan a surgir los conflictos gremiales. Una lucha por el campo que no solo ocurría en Lima, sino también en el Cusco:

El origen de este fenómeno podría remontarse a 1688, año en el que se produjeron grandes conflictos entre los gremios cusqueños que agrupaban a pintores españoles e indígenas. Con ocasión de las fiestas del Corpus Christi, un grupo de maestros españoles habían presentado un memorial ante el corregidor del Cusco, a fin de levantar ellos solos el arco efímero correspondiente a su gremio, excluyendo de hecho a los indígenas (Wuffarden, 2004c, pág. 45).

En este contexto ya era claro e innegable el apogeo de los maestros indígenas en el ámbito artístico del virreinato y, por ende, el decaimiento de la pintura en Lima (donde ya se habían asentado algunos pintores indígenas), hasta el punto de que se enviaban grandes cantidades de lienzos desde el Cusco hacia la capital para decorar las casas de las familias de la elite limeña, pero también se exportaron pinturas hacia Argentina, Chile, el Alto Perú y hacia otras zonas de la región andina. En ese contexto también surgieron los denominados “pintores-empresarios”: muchos maestros indígenas abrieron grandes talleres para la producción masiva de lienzos, como se ha registrado en “aquel conocido contrato suscrito en 1754 por el cual García, junto con Pedro Nolasco Lara, se comprometían a entregar doscientas treinta y cinco pinturas en el increíble plazo de solo siete meses” (Wuffarden, 2004d, págs. 53-54). Como representantes de la producción masiva de lienzos se encuentran los maestros Pedro Nolasco, Basilio Pacheco, Mauricio García y Marcos Zapata. Además, en dichos talleres seguía persistiendo la gran diferencia entre los maestros oficiales y los aprendices. Los primeros eran, obviamente, los más beneficiados, disfrutaban de los beneficios económicos y acumulaban prestigio, ya que generalmente su nombre era el que aparecía en la obra final, lo que no ocurría con los aprendices. Además, se dice que la producción masiva de lienzos influyó a que se haya encontrado una buena cantidad de obras anónimas fechadas en esa época, ya que eran producto de un trabajo colectivo.

En este contexto, el estilo artístico que predominaba fue el barroco, cuyo periodo fue clave para el desarrollo de un arte propio, ya que se empezaron a incluir elementos indígenas, lo cual fue bastante consumido por los virreyes y las familias cortesanas de

Lima (Stastny, 1981). Además, en este periodo nace el denominado “arte mestizo”⁶⁹ propiamente dicho, debido a que los artistas paulatinamente mezclaron los ideales artísticos barrocos con las formas y materiales autóctonos. Es decir, se empezó a producir un arte más acorde con el contexto social y la cultura local:

Estos factores, materiales y espirituales, contribuyeron así a la paulatina formación de un arte con características propias y que hemos llamado hispano-peruano. Arte que ha tenido su origen en el español; tan distinto al incásico y tan superior en su expresión espiritual, solo pudo adaptarse y adoptarse definitivamente cuando el espíritu del país se identificó con el inconmensurable mensaje que traía consigo. Y ello fue en luminosa y pujante era durante el barroco (Miró Quesada, 2013, pág. 12).

Un factor más importante para el surgimiento de un arte mestizo fue la gran importancia que empezaron a adquirir los maestros indígenas o mestizos, provenientes sobre todo de la escuela cusqueña consolidada en el último tercio del siglo XVII, cuyo predominio continuó hasta la primera mitad del siglo XVIII. Como vemos, este periodo se caracteriza fundamentalmente por el predominio de los talleres y maestros indígenas o mestizos cusqueños en el campo de la pintura.

En este contexto, el patronazgo artístico de la aristocracia indígena también se incrementó y tuvo bastante importancia para la producción, distribución y consumo de pintura mestiza. Un claro ejemplo es la serie de pinturas iconográficas del Corpus Christi de Santa Ana, cuyas pinturas representaban los vínculos entre la aristocracia cusqueña y los españoles.⁷⁰ Otro ejemplo son los encargos que le hicieron los curacas cusqueños a Agustín de Navamuel para pintar veinticuatro lienzos de efigies y de doce incas con sus esposas (Wuffarden, 2004d). En este periodo también hubo una gran propagación de artes decorativas, las cuales se producían con técnicas, materiales y temáticas de carácter localista, pero bajo los ideales del barroco. Por ejemplo, se dio una gran proliferación de la platería para la producción de queros, sahumadores, tupus, estribos, etc. Estas artes sirvieron para recrear y representar el pasado incaico: “La elite indígena empezaba a promover un verdadero ‘renacimiento inca’ que tenía como vehículos principales a la plástica, a las artes decorativas y el teatro” (Wuffarden, 2004c, pág. 47). Este

⁶⁹ El arte mestizo, según Wuffarden, sirvió para “designar un tipo de arquitectura surgido en el sur andino desde fines del siglo XVII, que constituye una de las expresiones más culminantes del arte virreinal” (2004c, pág. 41).

⁷⁰ Mientras que desde los Andes, sobre todo en el Cusco, siguen proliferando las producciones de obras de culto local, donde representaban a vírgenes-mamachas como la virgen de Copacabana, la virgen de Cocharcas, etc. Del lado más conservador se producían obras que representaban la unión de lo autóctono con lo español, aduciendo así que la salida a los conflictos ideológicos y sociales se halla en el reconocimiento del mestizaje. Un ejemplo de ello es la obra *Matrimonio de Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz*, fechada en 1680. También cuenta la obra en serie iconográfica denominada *Sucesión de los incas y los reyes españoles del Perú*, fechada en 1725.

“renacimiento” fue parte de lo que el mismo Wuffarden denomina “movimiento nacional inca”,⁷¹ el cual se caracteriza por la búsqueda de revalorar el pasado imperial andino.

A partir de estas referencias, pasaremos a mostrar una tabla con los agentes del campo de la pintura de este periodo:

Tabla 3
Agentes del campo de la pintura colonial: tercer periodo (1680-1750)

Sujetos	Instituciones	Tipología de pintores
Pintores	Escuelas regionales de pintura	Pintores criollos
Arquitectos	Escuelas regionales de retablos	Pintores indígenas o mestizos
Escultores	Escuelas escultóricas	Pintores empresarios
Ensambladores de retablos	Talleres de arte decorativo	Pintores extranjeros
Artistas decorativos	Gremios de pintores indígenas	Aprendices criollos
Plateros	Gremios de pintores españoles	Aprendices indígenas
Obispos y clérigos	Aristocracia indígena	Aprendices de arte comercial
Virreyes	Aristocracia criolla	Pintores anónimos
Curacas	Conventos religiosos	

6.4 Cuarto periodo (1750-1800)

El campo de la pintura colonial del cuarto periodo, que va desde 1750 a 1800, se caracteriza porque se agudiza y complejiza más la polarización entre Lima y las provincias, sobre todo entre la capital y el Cusco. Esto no solo en lo que concierne al campo artístico, sino también social, político y económico. El conflicto llegó a su punto más alto con las sublevaciones indígena que ocurrieron desde mediados del siglo XVIII. El movimiento fue dirigido por la nobleza inca frente a las autoridades virreinales españolas en reclamo por mayores espacios de privilegio en la sociedad colonial. Frente al peligro que empezaba a representar la población indígena para el mantenimiento de la estabilidad del sistema virreinal, los gobernantes y la elite criolla buscaron salidas para reducir la preponderancia que había adquirido la nobleza indígena mediante un control coercitivo y la imposición de nuevas ideologías en diversos campos.

En el campo artístico, los pintores limeños nuevamente fijaron su mirada hacia las modelos artísticas peninsulares, los cuales se introdujeron con la llegada de inmigrantes vascos y navarros a la capital (Barriga *et al.*, 2016). Se dejó de consumir el arte

⁷¹ “El ‘movimiento nacional inca’ del siglo XVIII, se vio favorecido por la publicación en 1725 de la edición de los “Comentarios reales” del Inca Garcilaso, obra que circuló intensamente en la elite nativa” (Wuffarden, 2004d, pág. 53).

proveniente de los talleres cusqueños y andinos en general: “A partir de 1750, tras debelarse una sublevación indígena en Lima, estos motivos artísticos [indígenas] empezarían a ser desplazados en el ámbito capitalino, por temas tradicionales del arte hispánico” (Wuffarden, 2004d, pág. 53). Los grupos criollos, mestizos, la Iglesia y la administración virreinal buscaron difundir iconografías para combatir a los ideales artísticos de los mestizos indígenas.⁷² Otro factor que influyó en el resurgimiento de la pintura limeña fue el proceso de reconstrucción urbana que empezó en Lima tras los desastres que dejó el terremoto de 1746, y además porque creció el patronazgo⁷³ de la elite criolla, los que empezaron a consumir obras de arte con temas hispanos.

En este contexto, el periodo referido se va a caracterizar por el resurgimiento de la pintura limeña y su lucha por el dominio e imposición de ideales artísticos hispanos en el campo de la pintura. Se buscaba contraponerse y erradicar las influencias del arte andino que predominó en dicho campo en la primera mitad del siglo XVIII. Es decir, el renacimiento de la pintura limeña se dio en un contexto de fraccionamiento interno en el virreinato.

Un aspecto importante en el último tercio del siglo XVIII es la aparición de la pintura e imagen etnográfica, las cuales sirvieron para el registro de paisajes, hierbas medicinales, productos naturales, registro de mezclas y tipologías raciales, así como para la elaboración de láminas que describan costumbres, trajes, danzas, edificios u otras construcciones. Según Juan Rojas (2015), la aparición de la pintura etnográfica se debió al interés ilustrado de los monarcas españoles por conocer las riquezas naturales, paisajísticas y raciales del virreinato del Perú:

El virrey del Perú, don Manuel Amat y Junyet envió al príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, un total de veinte lienzos en los que se representaban las distintas mezclas entre los habitantes de la Colonia. La serie debía satisfacer el interés y curiosidad del rey, que la incluiría en su Gabinete de Historia Natural (Rojas, 2015, pág. 10).

Nuevamente la pintura sería un instrumento fundamental para mostrar los resultados y la evolución del mestizaje racial y cultural entre los españoles e indígenas. Los pintores recibían encargos para representar a miembros de las familias nobles (papá, mamá e hijo),

⁷² Se empieza a producir pinturas con la figura de Santiago “Mataindios” (versión de Santiago “Matamoros”), alusión a la “ayuda” que recibieron los españoles por parte del apóstol para conquistar América y cristianizar a su población.

⁷³ Su patronazgo artístico fue promovido por el gobierno del virrey Manso de Velasco, pero el patrocinio de la elite criolla también fue importante, cuyo máximo representante fue el abogado y escritor Pedro Bravo de Lagunas y Castilla (Barriga *et al.*, 2016).

con sus respectivas características físicas, raciales y sociales. Así paulatinamente los temas religiosos ya no serían la temática central de las pinturas, ya que hasta este entonces no era oficial y tampoco se habían producido muchas obras con temas profanos y civiles. Gracias a la influencia del pensamiento y gusto ilustrado de las autoridades políticas y la elite criolla, también se empezó a consumir una pintura de retrato. Se puede apreciar el poder que tuvieron las clases gobernantes para dirigir y promover cierto estilo y contenido de las obras de arte, pues en toda la época del virreinato los pintores no tenían libertad para producir obras con temáticas personales.

Otra característica del último tercio del siglo XVIII fue el intento de introducir el rococó como nuevo ideal y estilo artístico formal en el virreinato del Perú, en reemplazo del estilo brusco y desordenado del barroco. Según Wuffarden, fue el criollo ilustrado Ruiz Cano quien “se propuso cuestionar la tradición barroca que había caracterizado el arte del virreinato argumentando a favor de un gusto ‘moderno’, representativo de la era ilustrada” (2004e, pág. 65). Eran tiempos de progresivos cambios ideológicos en Europa con la llegada de la Ilustración, y el Perú no quedó a la zaga. El rococó fue mejor acogido por la escuela limeña y los virreyes ilustrados, pero no tuvo igual impacto en las escuelas del interior del país. En vez de ello resurgió la pintura mural, sobre todo en el Cusco con el pintor Tadeo Escalante. Esta pintura tuvo gran acogida en las demás provincias andinas.

En este periodo aparecen también los primeros intentos de erradicar el sistema de talleres y gremios en el campo de la pintura, y se empieza a crear academias de arte para así formalizar su enseñanza. Uno de los primeros intentos data en 1791, cuando el pintor sevillano José del Pozo creó una academia privada para la enseñanza de dibujo y pintura, cuya noticia aparece en el *Mercurio Peruano*, en su primer número que se publicó justamente ese mismo año (Cruz *et al.*, 2015).

A partir de las referencias descritas sobre este periodo, pasaremos a mostrar en la siguiente tabla los agentes que integraron el campo de la pintura:

Tabla 4
Agentes del campo de la pintura colonial: tercer periodo (1750-1800)

Sujetos	Instituciones	Tipología de pintores
Pintores Científicos Empresarios Virreyes Obispos Arquitectos Imagineros Ensamblares Muralistas	Talleres criollos Talleres cusqueños Aristocracia de Lima, Cusco, Trujillo, etc. Aristocracia indígena Monarcas españoles Iglesias Órdenes religiosas Universidad San Marcos Universidad San Antonio del Cusco Universidad San Ignacio de Loyola Academia Privada de Dibujo y Pintura <i>El Diario de Lima</i> (1790) <i>Mercurio Peruano</i> (1791) <i>La Gazeta de Lima</i> (1793)	Pintores criollos Pintores mestizos indígenas Pintores etnográficos Pintores muralistas Pintores extranjeros

CAPÍTULO VII

CAMPO PICTÓRICO DE LIMA EN EL SIGLO XIX

Para describir el campo de la pintura del Perú del siglo XIX, principalmente a lo largo de la etapa republicana de nuestra historia, vamos a indicar sus características, luchas, qué tipos de agentes lo integraban y cuáles eran sus dinámicas. Hemos considerado dividir esta etapa en dos periodos. Veamos cada uno de ellos.

7.1 Primer periodo (1800-1850)

En el campo de la pintura, al inicio de este siglo, se van a dar varios intentos de crear academias de dibujo y pintura con el objetivo de formalizar la enseñanza de las artes. Este afán de institucionalización fue influencia del neoclasicismo y academicismo europeo. A fines del siglo anterior, habíamos mencionado que la primera academia de dibujo y pintura la creó José del Pozo en 1791; la segunda, fue la creación de la cátedra de Dibujo en la Escuela de Medicina de San Fernando, en 1810; y el tercer intento consistió en crear una academia de arte en 1812, pero no prosperó por la crisis económica en la que se encontraba el virreinato. Estos intentos de academizar formalmente la pintura provocaron el paulatino quiebre de la estructura del campo de la pintura que hasta ese momento estaba organizado en base al sistema de talleres y gremios de arte (Majluf, 2004c).

Al inicio de este siglo cada vez hubo mayores esfuerzos por imponer los ideales de la Ilustración y los estilos neoclásicos en el campo de la pintura. Se agudizaron las preocupaciones por desterrar el barroco como ideal artístico, lo cual resultó complicado por la importante repercusión que tuvo en el virreinato:

Ya entrado el siglo XIX, dentro del proceso de modernización impulsado por Abascal (1806-1816), se buscará en arquitectura la homogenización estilística según los órdenes clásicos y en la pintura el uso de un vocabulario formal académico, todo dirigido a la formación de un gusto oficial y a la desaparición de las manifestaciones artísticas populares (Kusunoki, 2006, pág. 186).

Ricardo Kusunoki también nos dice que estos intentos por desterrar las formas barrocas populares no solo tuvieron intereses artísticos, sino también sociales y políticos. Un ejemplo de ello fue que el pintor José del Pozo y el sacerdote Matías Maestro, figuras claves para la imposición del neoclasicismo, realizaron muchas obras pictóricas y arquitectónicas valiéndose de las formas clásicas vinculadas con una defensa por

mantener el orden colonial. Hicieron alusiones críticas contra las insurrecciones en Buenos Aires (virreinato de La Plata), e incluso contra la invasión francesa a España.

El campo de pintura de este primer periodo del siglo XIX se caracteriza porque la producción de obras ya no está plenamente relacionada con temas religiosos, sino más bien da un giro por temas costumbristas difundidas por Francisco Javier Cortés, en 1818. Esto tiene sus antecedentes en el último tercio del siglo XVIII, cuando se empezó a representar en lienzos, láminas y libros ilustrados temas de la flora y fauna americana, trajes y danzas típicas de sus habitantes, tipos de grupos raciales, etc. Entonces ya estaríamos hablando de una paulatina secularización del arte, que se evidencia también en otros aspectos de la sociedad peruana en general. Esto también implica que las órdenes eclesiásticas ya no serían los máximos mecenas de las artes, sino que se acrecienta el patronazgo privado y estatal.

La declaración de la Independencia condujo a que se dejara de mirar las fuentes hispanas y se volcara hacia las formas artísticas de Francia e Italia. Este cambio de gustos artísticos se acrecentó gracias a la importación masiva de copias de arte europeo y tuvo mayor apego en Lima y en sectores de la costa, mas no en las provincias andinas que continuaban con las formas artísticas tradicionales de la Colonia. Esto fue acentuando cada vez más las diferencias entre el tipo de pintura y arte que se producía en Lima y el que se producía en las regiones periféricas:

En este periodo se ensancha así el abismo que separa a las artes “cultas”, ligadas a las formas académicas dominantes en los escenarios internacionales, de las artes “populares”, asociadas a las manufacturas locales heredadas del virreinato. Incluso se puede afirmar que la noción misma del “arte popular” surge como concepto diferenciado precisamente en este periodo (Cruz *et al.*, 2015, págs. 4-5).

A esto se le suma que la producción de pintura en las provincias deja de estar dirigida por autoridades oficiales. Ya no se encuentra controlada por el sistema de gremios y talleres, sino que pasa a estar dirigida por pequeños delegados, ferias y mercados de arte regionales.

Tras la instauración de la República, se empieza hablar de un arte de la Independencia, el cual se caracteriza por la propagación de imágenes patrióticas, ya sea en lienzos, objetos cotidianos, medallas, monedas, esculturas, monumentos, queros, grabados y alfombras. Es decir, hubo una gran lucha por eliminar las formas e imágenes que recuerden el pasado colonial para imponer un arte que hiciera honor a la emancipación. Por ejemplo, se difundían pinturas y diversas imágenes con retratos de

Simón Bolívar y de otros héroes patrióticos en las plazas de las principales ciudades del Perú. La clase dirigente y política ahora estaba integrada por militares, abogados, letrados, etc., quienes se establecieron como los nuevos consumidores de arte en el campo de la pintura.

Otra característica de este periodo es el auge del costumbrismo con la figura de Francisco Fierro (conocido como “Pancho” Fierro), un mulato del sector popular que produjo arquetipos criollos, mediante la representación de tradiciones que se encontraban desapareciendo. La producción de sus obras se dio en base a acuarelas y litografías, mas no tanto en pintura al óleo. Su costumbrismo estuvo primordialmente relacionado con la Lima criolla, y no tuvo trascendencia en las demás provincias. Esto fue “un reflejo de la separación creciente entre la capital y el resto del país, este costumbrismo también terminó por definir una forma de identidad excluyente y parcial, centrada en lo criollo” (Cruz *et al.*, 2015, pág. 20).

Este periodo también se caracteriza por la introducción a Lima del daguerrotipo, en 1842, a cargo de Maximiliano Danti. Esta técnica de retrato significó un duro golpe para los pintores miniaturistas, quienes tuvieron ardua competencia. Sin embargo, con la introducción paulatina de la moderna fotografía, la pintura encontró también una herramienta de renovación en sus técnicas de representación.

A partir de las referencias descritas durante este periodo, pasaremos a mostrar una tabla con los agentes del campo de la pintura que allí participaban:

Tabla 5
Agentes del campo de la pintura del siglo XIX: primer periodo (1800-1850)

Sujetos	Instituciones	Diarios y revistas	Tipología de pintores
Pintores Miniaturistas Retratisas Escultores Científicos Diplomáticos Comerciantes Líderes de la Independencia Oficiales militares Daguerrotiperos	Cátedra de dibujo del Colegio Médico de San Fernando. Colegio de Ciencias y Artes del Cusco Academia de Dibujo de la Biblioteca Nacional. Colegio General de Ciencias y Artes de la Independencia Americana, Arequipa. Taller litográfico Instituto Nacional (dirigió la Academia de Dibujo, la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional) Colegio Beausejour (creó un aula de dibujo) Sociedad Amigos de las Letras Tiendas de arte Librerías	<i>La Minerva</i> <i>Peruana</i> <i>El Satélite Peruano</i> <i>El Verdadero Peruano</i> <i>El Mercurio Peruano</i> <i>El Investigador</i> <i>El Peruano</i> <i>El Republicano</i> (de Arequipa) <i>El Comercio</i> <i>La Revista de Lima</i>	Pintores académicos Pintores etnográficos Pintores costumbristas Pintores acuarelista costumbrista Pintores retratisas de héroes Pintores de cámara Pintores itinerantes

7.2 Segundo periodo (1850-1900)

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el campo de la pintura sufrió muchos cambios tras la expansión del procedimiento de revelado sobre papel. En este contexto, la fotografía no solo sirvió para capturar imágenes de paisajes, sino también para capturar imágenes de las nuevas construcciones de ferrocarriles, la extracción de oro y guano, barcos a vapor, etc. Los fotógrafos eran sujetos indispensables en las expediciones de exploradores, viajeros y científicos, como lo habían sido los pintores y dibujantes a fines del siglo XVIII. Esta técnica también fue muy bien utilizada para el retrato de la elite criolla y su afán de perdurar iconográficamente.

Paralelo al auge de la fotografía, en las demás provincias del Perú de todos modos se fue desarrollando una pintura de costumbres y paisajismos, aunque ya no fueron promovidos y consumidos por las esferas oficiales del campo de la pintura de Lima. Entre las formas de arte que se impulsó desde las provincias se señala a la pintura sobre yeso, los murales portátiles, la piedra de Huamanga, los mates burilados, entre otros, mediante los cuales se representaban escenas de la vida religiosa, procesiones, danzas y fiestas típicas. En cambio, en las esferas oficiales del campo de la pintura surgió la primera generación de pintores académicos, quienes se habían formado en Europa, ya que en Lima

aún no había una institución oficial donde se enseñase arte. Debido a su formación fuera del país y por la mirada de la sociedad limeña hacia Europa, el campo de la pintura oficial va estar influido por las corrientes y estilos artísticos de Francia e Italia, focos del mundo del arte por ese entonces (Majluf, 2004c).

A partir de 1860, en el panorama del campo de la pintura se encuentra intentos de organizarlo por medio de exposiciones de arte. Un claro ejemplo son las exposiciones que realizó el italiano Leonardo Barbieri en el claustro jesuita de San Pedro, entre 1860 y 1861. Fue la primera vez que se realizaron exposiciones artísticas en el Perú. No se logró continuar con esta actividad en el claustro, por lo cual algunos pintores exponían en tiendas comerciales y estudios de fotografía. Otro intento se realizó en 1872, en el recién inaugurado Palacio de la Exposición, cuyo evento fue llamado “Exposición Mundial de Lima”. Si bien fue una exhibición de temas industriales y naturales, también se hicieron presentes las artes plásticas. En el mismo Palacio de la Exposición, también se realizó una presentación meramente artística en 1877, por iniciativa de Federico Torrico. Estos intentos de movilizar el campo artístico tuvieron vida por un corto periodo, debido a la precariedad del mismo, ya que solo estaba regido por escasas academias privadas de dibujo y pintura. Un freno enorme fue el estallido de la Guerra del Pacífico (1879-1883), así como también la muerte prematura de muchos pintores académicos de la primera generación. La guerra significó un gran golpe y atraso para el país en sus dimensiones social, económica, política y artística. Esto no solo porque se estancó la creación de obras, sino también porque se saquearon las instituciones artísticas y culturales. Por ejemplo, los soldados chilenos robaron y tomaron la obra *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero como trofeo de guerra. Esta pintura representa un ícono muy importante para el Perú,⁷⁴ además de que con ella se empieza a producir la pintura histórica.

Después de la guerra se inició un proceso de reconstrucción total del país. Aquí la plástica nuevamente jugaría un rol muy importante, sobre todo la pintura y escultura histórica, las cuales sirvieron para representar a los héroes de la guerra. Una de las figuras artísticas más representativas en este contexto fue Juan Lepiani:

Si se recuerda que la pintura histórica nacional es tomada como un elemento iconográfico difusor de identidad, Juan Lepiani se convierte por excelencia en el pintor más divulgado; así el pueblo peruano conoce e identifica el acontecimiento grabado en su imaginario colectivo visual gracias a las obras de arte producidas mayoritariamente durante este periodo histórico (Leonardini, 2009, pág. 1263).

⁷⁴ Incluso se reprodujo la obra en billetes de quinientos soles (Cruz *et al.*, 2015).

Estas iniciativas por la reconstrucción de la memoria e identidad a través de las artes visuales no se dieron tanto por voluntad del Estado, sino con “fondos obtenidos a través de colectas populares a nivel nacional, obras elaboradas por encargo en Europa” (Leonardini, 2009, pág. 1263). Esto nos permite entender por qué se encuentra registros de pinturas sobre la guerra realizadas por pintores europeos. Por esa época, quienes jugaron un rol importante para la difusión de las artes plásticas y literarias fueron los diarios y revistas; daban la oportunidad a los artistas y literatos para ilustrar, comentar, criticar e incentivar al pueblo para reconstruir y reafirmar la identidad peruana dañada por la guerra del Pacífico. Un buen ejemplo fue la creación, en 1887, de la revista visual *El Perú Ilustrado* para la difusión exclusiva de arte, literatura y la vida de las personalidades que lucharon en la Guerra del Pacífico.

Para 1885 se reactiva el Palacio de la Exposición y se crea la Sociedad de Bellas Artes del Perú, que tiene como fin impulsar el desarrollo de la pintura. Así se da la oportunidad a la segunda generación de pintores académicos formados en Europa, y a muchos pintores aficionados, de exhibir sus obras en exposiciones municipales y nacionales. También se crearon otras academias, círculos artísticos y literarios con el afán de movilizar y agilizar el desarrollo productivo, circulatorio y consumidor del campo artístico e intelectual.

Habiendo descrito este periodo, y detallando cuáles han sido sus dinámicas y procesos, pasaremos a mostrar una tabla con los agentes que componían el campo de la pintura por aquel periodo:

Tabla 6
 Agentes del campo de la pintura del siglo XIX: segundo periodo (1850-1900)

Sujetos	Instituciones	Diarios y revistas	Tipología de pintores
Pintores Daguerrotíperos Escultores Arquitectos Artistas decorativos Artistas populares	Pinacoteca y Museo de José Dávila Condemarin. Escuela de Artes y Oficios Club Literario de Lima (sucesor de la Sociedad Amigos de las Letras) Palacio de la Exposición El Círculo Artístico Escuela Municipal de Dibujo (Lima) El Ateneo de Lima (sucesor del Club Literario de Lima) Sociedad de Bellas Artes Los premios Concha Nueva Escuela de Dibujo de la Biblioteca Nacional. Academia de Dibujo Concha. Institución Concha (rigió los concursos y la academia)	<i>La América</i> <i>El Correo</i> <i>La Revista Peruana</i> <i>El Perú Ilustrado</i> <i>La Ilustración Americana</i> Semanario de caricaturas <i>Ño</i> <i>Bracamonte de la Torre.</i> <i>La Casa de Correos</i>	Pintores académicos Pintores retratistas Pintores de temas históricos Pintores costumbristas Pintores aficionados Fotopintores

CAPÍTULO VIII

CAMPO PICTÓRICO DE LIMA EN EL SIGLO XX

En este capítulo se describirá el campo pictórico peruano en el siglo XX, cuando alcanzó un mayor grado de diversificación, institucionalización y una estructura de relaciones permanente (y conflictiva). A fin de describir su dinámica y los agentes que lo componen, hemos dividido este siglo en dos periodos. Veamos cada caso.

8.1 Primer periodo (1900-1950)

Hasta el primer cuarto del siglo XX aún no se creaba una escuela de bellas artes en el Perú,⁷⁵ por eso desde mediados del siglo anterior muchos jóvenes pintores viajaban a Europa en busca de oportunidades y espacios para sobresalir con su labor artística. Entre ellos encontramos a Ignacio Merino, Francisco Laso, Carlos Baca-Flor, Daniel Hernández, entre otros. Sus actividades artísticas sobresalieron y se encontraban vinculadas con la burguesía y con los sistemas culturales europeos, aunque siempre mantenían relación con las familias notables del Perú. Un aspecto resaltante de este periodo es el auge de la prensa ilustrada, la que informaba de los quehaceres de sus artistas favoritos mediante los diarios y revistas, donde se difundían las actividades de los pintores residentes en el extranjero. Esto sirvió para que muchos pintores aficionados en el Perú se guiaran de los modelos artísticos europeos (Lauer, 2007).

La prensa ilustrada también jugó un rol importante en el ámbito de la pintura, ya que daba a conocer los reclamos y pedidos de algunos pintores para que se establezca una academia oficial de bellas artes en Lima. Esta serviría para que se regule el funcionamiento formal y legal del ámbito artístico y así se oficialice un tipo de arte académico que se diferenciase de los pintores aficionados, pintores comerciales y de los pintores de provincias que cultivaban una pintura “popular”, mural y también de retrato. Este afán por marcar las diferencias no nació solo del interés de los artistas académicos y formales, sino que estuvo fuertemente condicionada por la cultura hegemónica y por las exigencias de la elite limeña de identificarse y consumir el arte de los pintores formados en academias europeas (sobre todo en Francia, foco del arte occidental por ese entonces),

⁷⁵ Una de las pocas instituciones formativas de arte que funcionaba fue la Escuela de Artes y Oficios, reabierta por José Pardo en 1905. Por esta misma fecha, Teófilo Castillo creó una academia de pintura en la Quinta Heeren (Barrios Altos). Ya en 1913, Arias Solís abrió otra academia de pintura y escultura llamada León Bonnat (Cruz *et al.*, 2015).

en detrimento y claro rechazo del llamado arte popular o el arte que se producía en las capitales de las provincias.

El personaje clave que luchó por la institucionalización del arte fue el crítico y pintor Teófilo Castillo, quien se formó en Europa. Su lucha se inició con las arduas críticas que realizaba en los diarios y revistas contra el desinterés del Estado por fomentar la cultura, hasta que luego de tantas batallas, el 28 de setiembre del 1918 se firmó el decreto para la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes por parte del gobierno de José Pardo y Barreda. La escuela abrió sus puertas el 15 de abril de 1919 bajo la dirección del pintor y maestro Daniel Hernández, quien se formó y estuvo activo en Europa. Esta institución artística nació en un contexto de luchas por imponer una visión política del arte, enfrentamiento librado entre los civilistas y los liberales:

Cada bando artístico y político tenía su propia idea de lo que dicha escuela debía ser, de quién debía dirigirla, de cuál debía ser su objetivo final. El gobierno, es decir el gobierno civilista de José Pardo, recogió las presiones de los críticos, artistas y la burguesía, y asumió la iniciativa de fundar dicha institución, pero al mismo tiempo buscó —con el nombramiento de Daniel Hernández para dirigirla— imprimirle un sello conservador, colocar al naciente mercado artístico bajo la tutela de la ideología de los emigrados del siglo XX, que todavía representaban la excelencia en materia del arte (Lauer, 2007, pág. 73).

Por cuestiones claramente políticas, teñidas del sesgo cultural de la oligarquía limeña, se había preferido darle la batuta a Daniel Hernández, representante de un academicismo conservador que se guiaba por los ideales artísticos europeos: “Tanto en Hernández como en el presidente, como en los diarios, los objetivos son bastante claros y coincidentes: enseñanza académica, relación del Estado con el medio pictórico, reproducción local del arte europeo oficial de entonces” (Lauer, 2007, pág. 76). Se había dejado de lado la figura de Teófilo Castillo porque representaba un academicismo crítico: si bien se había formado en academias europeas, apostaba por un arte local, una pintura adecuada con el contexto peruano. El conflicto se hizo evidente cuando Teófilo Castillo fue excluido del cuerpo docente, a pesar de haber sido un personaje clave que luchó por la fundación de una escuela superior de arte.

A partir de este periodo empezó una lucha por imponer una mirada universal (cosmopolita)⁷⁶ o una mirada local de la pintura peruana. En primer momento triunfó la mirada localista, ya que justamente en el mismo año que se fundó la escuela (1919) nació

⁷⁶ Refiera a que se busca mirar, dejarse influir e imponer en Perú los modelos artísticos de los países hegemónicos. Implica seguir las tendencias dominantes del mundo del arte.

el movimiento plástico indigenista, con la exposición de una serie de obras llamada “Impresiones del Ccoscco” de José Sabogal.⁷⁷ Sabogal fue el primer pintor propiamente nacional: “Antes de él habíamos tenido algunos pintores, pero no habíamos tenido, propiamente, ningún pintor ‘pintor peruano’. Sabogal reivindicará probablemente este título para algunos de los indios que, anónima, pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra” (Mariátegui, 1973, pág. 92).

Tengamos presente que el movimiento indigenista fue un hito en la plástica y en los movimientos intelectuales y culturales peruanos de la primera mitad del siglo XX. El indigenismo pictórico tuvo como tema central al sujeto andino y su entorno. Sus principales representantes fueron José Sabogal, Julia Codecido, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Enrique Camino Brent, Raúl Pro, Ricardo Flores, entre otros. Algunos de ellos eran de las capas medias provincianas radicados en Lima. Así el indigenismo es visto e interpretado también como una respuesta de las elites provincianas hacia el academicismo pictórico limeño, como lo indica Mirko Lauer: “Probablemente fue vivido también como una resistencia al centralismo, pero con pocas excepciones, entre las que destaca la del Cusco, una resistencia desde el centro” (1997, pág. 24).

Los representantes del indigenismo pictórico, además de producir cuadros, también se dedicaron a la enseñanza y administración en la Escuela Nacional de Bellas Artes y otras entidades artísticas y culturales, lo cual les permitió difundir y atraer a una gran cantidad de seguidores. Muchos pintores recibieron apoyo e impulso del Estado, especialmente por el gobierno de Augusto B. Leguía. En cierta manera, esto influyó a que los pintores indigenistas no produjeran pinturas en donde hicieran denuncias y críticas a las condiciones socioeconómicas del sujeto andino, sino que se limitaron a representarlo de manera idealizada (Lauer, 1997). Por ello, se puede decir que existen críticas al indigenismo, no solo por sus ataduras telúricas y su falta de universalismo, sino también porque se le considera una visión maniatada de lo autóctono. En otros términos, la construcción de un sujeto rural ficticio, desde una mirada urbana de la elite provinciana (Kristal, 1991), donde no se reflexionaba sobre su condición social.

⁷⁷ El término indigenista en el debate intelectual hacía referencia a aquellos sujetos que valoraban el pasado incaico, las costumbres anteriores a la colonización como base para la reconstrucción de la identidad y nación peruana. En cambio, en el campo pictórico, fue usado de manera peyorativa para calificar la producción pictórica de José Sabogal, quien terminaría aceptando esta denominación, pero acentuando que él era un “indigenista cultural”, porque pintaba a diversos sujetos como indios, blancos, negros, mestizos, etc. (El Comercio, 2010a).

El predominio del indigenismo como corriente artística se extendió hasta 1943, año en el que Sabogal fue apartado de la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes por las fuertes críticas que se empezó a lanzar contra su movimiento, ya desde la década de 1930, por parte de algunos pintores que reclamaban un arte peruano cosmopolita. En este contexto, en 1937, se funda el Salón de los Independientes, con la figura de Ricardo Grau a la cabeza de un grupo de artistas que representarían la mirada universalista. Se buscaba aplicar o inspirarse en modelos de arte abstracto europeo para el Perú, mientras que los indigenistas reclamaban un arte construido en torno a temas autóctonos, indígenas. El movimiento cosmopolita se logró imponer oficialmente cuando Grau asume la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1945, dos años después de que Sabogal fuera apartado de la misma. Otro factor que influyó en la caída del indigenismo fue la propagación de críticas en su contra, a través de la prensa, por parte de la narrativa literaria y la poética. En esta línea, uno de los escritos resaltantes fue *La pintura contemporánea* de Juan Ríos (1946). Allí hace una tipología de pintores peruanos que han dominado el campo artístico en la primera mitad del siglo XX, y lo divide en cinco tipos: pintores románticos, posrománticos, indigenistas, indigenistas independientes y los independientes.⁷⁸ En base a esta tipología termina legitimando a determinados artistas y destruyendo la reputación de otros; esto último lo hace evidente con sus críticas a los pintores indigenistas a quienes califica como faltos de “talento creador, más al campo folklórico o costumbrista que al específicamente estético” (Ríos, 1946, pág. 37). Este crítico demuestra su predilección por los pintores independientes, porque considera que su pintura oscila entre lo nacional y lo universal, además que —pequeño detalle— dentro de estos círculos mantenía vínculos de amistad y afinidad intelectual con ciertos pintores. Este texto tiene un balance desfavorable hacia el indigenismo, y más bien presenta al grupo de pintores seguidores de Grau como el camino hacia la “puesta al día” en el arte.

Afines de este periodo del campo de la pintura de Lima, en 1947, se funda la agrupación Espacio que también representaría un camino hacia la cultivación de un arte que siguiera las corrientes europeas. Y también se fue abriendo un mercado artístico para

⁷⁸ Entre los pintores románticos señala a Carlos Baca-Flor, Daniel Hernández y Teófilo Castillo. Dentro de la tipología de los pintores posrománticos incluye a Francisco Gonzáles Gamarra y a Enrique Domingo Barreda. Entre los representantes del indigenismo señala a José Sabogal, Julia Codecido, Camilo Blas, Teresa Carvalho, Enrique Camino Brent y Ricardo Flores. Dentro de la tipología de los pintores indigenistas independientes incluye a Jorge Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, Alejandro González, Teodoro Nuñez Ureta, Juan Manuel Ugarte Eléspuru y Sérvulo Gutierrez. Finalmente, entre los pintores independientes menciona a Ricardo Grau, Carlos Quípez Asín, Macedonio de la Torre, Federico Reinoso, Sabino Springett, Juan Manuel de la Colina y Fernando de Szyszlo Valdelomar.

estas nuevas formas de expresión. Así, se dio la fundación de la Galería de Lima, en 1947, por iniciativa de Francisco Moncloa⁷⁹ y Jorge Remy, el cual sería el primer espacio privado de exhibición artística en Lima. Esta galería, en 1955, se convertiría en el Instituto de Arte Contemporáneo (Szyszlo, 2012).

Haciendo un balance sobre el periodo que hemos descrito, podríamos decir que se caracteriza por una lucha entre el localismo y el universalismo. Desde el localismo se buscó construir el campo de la pintura en base a las formas artísticas nacionales, mirar hacia el interior del país, hacia lo autóctono, aunque desde una visión urbana y occidental, al fin y al cabo. Mientras que desde las vanguardias independientes y abstractas dirigidas por Grau y sus seguidores se buscó impulsar obras que tuvieran una mirada hacia el exterior del país, con mayor cosmopolitismo. Significo seguir y dejarse influir por las vanguardias artísticas europeas para estar al día con el mundo del arte dominante.

Habiendo descrito la primera parte de este proceso de consolidación e institucionalidad del campo de la pintura peruana, en la primera mitad del siglo XX, en la siguiente tabla se presentará a los agentes que dinamizaban su estructura:

⁷⁹ Es necesario conocer el importante papel que ocupó Francisco Moncloa en el campo de la pintura, en la década de 1950, tal como lo cuenta Fernando de Szyszlo: “A Francisco Moncloa la pintura peruana le era familiar, su padre, don Manuel Moncloa y Ordóñez [...] fue un coleccionista zahorí de pintura peruana. Sin duda tenía la mejor y la más completa colección de obras de Vinatea Reinoso y todos los indigenistas estaban representados en la casa de la calle República en Miraflores [...] Él y sus hermanos crearon el premio Manuel Moncloa y Ordóñez, que mientras existió fue el más importante premio de pintura que se otorgaba en el Perú” (2012, pág. 266).

Tabla 7
Agentes del campo de la pintura del siglo XX: primer periodo (1900-1950)

Sujetos	Instituciones	Diarios y revistas	Tipología de pintores
Pintores Escultores Arquitectos Fotógrafos Fotograbadores Investigadores Críticos de arte y literatura	Escuela de Artes y Oficios Museo de Historia Nacional Sociedad Estímulo de Bellas Artes Academia de pintura y escultura “León Bonnat” Nueva Sociedad de Bellas Artes del Perú (SBAP). Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima Museo de Arte Italiano El cenáculo <i>Los Duendes</i> Taller Nacional de Artes Gráficas y Aplicadas Casa Brandes Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) Academia de Arte de la Universidad Católica Talleres Artesanales Escuela Regional de Bellas Artes del Cusco I Salón de Artistas Independientes (1937) II Salón de Artistas Independiente (1940) Instituto de Arte Peruano Agrupación Espacio (1947) Casa-taller de Víctor Delfín Sindicatos de Artistas Plásticos y Afines Galería de Lima (1947) Museo Nacional de Cultura Peruana	Diario <i>La Prensa</i> Revista <i>Prisma</i> Revista <i>Actualidades</i> Revista ilustrada <i>Varietades</i> <i>Ilustración Peruana</i> Revista literaria <i>Colónida</i> <i>El Mercurio Peruano</i> <i>El Comercio</i> <i>El Amauta</i> Revista de <i>Bellas</i> <i>Artes de SBAP</i> Revista <i>El Arquitecto</i> <i>Peruano</i> <i>La Prensa</i> La revista <i>Espacio</i>	Pintores itinerantes Pintores románticos Pintores posrománticos Pintores indigenistas Pintores indigenistas independientes Pintores independientes Pintores autodidactas Pintores <i>naif</i>

8.2 Segundo periodo (1950-2000)

Desde la creación de la Galería de Lima, en 1947, en el campo de la pintura proliferaron las exposiciones de pintura abstracta de pintores nacionales como Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau y sus seguidores, entre otros, pero también dio lugar a una gran circulación de obras y artistas extranjeros:

Gracias a la labor de Moncloa fueron conocidas en Lima las obras de pintores españoles como Parra, Palmeiro, Clave, Cossío y más tarde Viola, y de otro lado fue en la misma galería en donde se expuso una muestra individual de Jean Dewasne, que en ese momento era uno de los artistas más importantes de París (como dijo Octavio Paz

refiriéndose a América Latina en general, “por primera vez éramos contemporáneos de todos los hombres”) (Szyszlo, 2012, pág. 267).

Para 1955, la Galería de Lima se convirtió en el Instituto de Arte Contemporáneo por iniciativa de Francisco Moncloa y varios empresarios aficionados al arte contemporáneo. Esta fundación favoreció a una mayor circulación de arte extranjero en Lima. Por ejemplo, llegaron a exponer artistas como Roberto Matta, Arcangelo Gianelli, Adja Yunkers, Jack Squier, José Luis Cuevas, Armando Morales, Alejandro Obregón, etc.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la mirada universalista del arte predominaría en el campo de la pintura. Nuevamente los sectores de clases acomodadas empezarían a imponer su gusto artístico y a dirigir el campo de la pintura peruana legitiado, a diferencia de la primera mitad de este siglo que estaba regido por el gusto de las capas medias, con apoyo del Estado, cuando los pintores eran generalmente de origen provinciano, mucho de ellos indigenistas. Son dos eventos importantes los que consolidan la mirada universalista del arte: la primera exposición de arte abstracto de Fernando de Szyszlo en la Galería de Lima, en 1951, y el otorgamiento del premio Manuel Moncloa y Ordóñez, en 1955, al mismo Szyszlo, lo cual significó un golpe para los indigenistas sobrevivientes y el decaimiento del prestigio que aún gozaba la pintura figurativa en general. La consolidación y el triunfo de la abstracción se evidenció con la apertura del I Salón de Arte Abstracto en el Museo de Arte de Lima, en 1958.

Para la década de 1960, desde *El Comercio* se empieza a propagar un arte experimental y una pintura abstracta de influencia norteamericana en el Perú, mediante la publicación de artículos del crítico y teórico de arte Juan Acha, así como del artista y poeta Carlos Rodríguez Saavedra. En Latinoamérica, críticos de arte como Marta Traba⁸⁰ y Jorge Romero Brest también defendieron y ayudaron a consolidar a los artistas que cultivaban una pintura abstracta de corte ancestralista. Con estos aportes discursivos, “podría concluirse sin dificultad que nunca antes en el Perú la teoría y el pensamiento crítico habían ejercido tanta influencia sobre el rumbo de la producción artística contemporánea” (Cruz *et al.*, 2014, pág. 31). De hecho, Marta Traba contribuyó a consolidar la trayectoria artística de Fernando de Szyszlo catalogándolo como máximo representante de un “arte de resistencia” que permite comunicar lo arcaico y lo moderno, un puente que conecta el arte nacional y el arte universal. Esto se debe a que en las obras

⁸⁰ Intelectual argentina, fue una crítica, docente y organizadora de cursos, conferencias y exposiciones de arte muy importantes de América Latina en el siglo XX, especialmente en Colombia, Argentina y México.

de Szyszlo, desde 1960, existe una combinación entre un expresionismo abstracto de influencia europea con temas de la historia peruana y el arte precolombino.⁸¹

Justamente, en la década de 1960, en el Perú aparecen una serie de artistas y colectivos que exhiben distintas formas de exploración artística. Así empieza a producirse *pop art*, arte y pintura conceptual, arte cinético, *op-art*, *happenings*, acciones, ambientaciones, etc. Estas formas artísticas tienen influencia del arte norteamericano, difundidas sobre todo por Juan Acha, y se vuelven tendencia en el campo del arte dominante. Sin embargo, no tuvo propagación en el campo artístico del Perú en general y tampoco tuvo larga duración, debido a las transformaciones en el ámbito cultural que trajo la dictadura militar de 1968 (Lerner *et al.*, 2013, pág. 5).

A fines de la década de 1960, aparecen en el campo de la pintura agentes que intentan recuperar y promover una pintura figurativa por influencia tardía del surrealismo europeo. Al respecto, vale rescatar el gran aporte de pintores jóvenes como Gerardo Chávez y Tilsa Tsuchiya, a esta última se le otorgó el primer premio de la Bienal de Teknoquímica,⁸² desplazando así a Adolfo Winternitz,⁸³ en ese entonces patriarca de las tendencias abstractas nacionales. Este hecho tuvo bastante trascendencia para que varios pintores jóvenes de arte abstracto volcaran su mirada hacia el surrealismo o también hacia una pintura *pop* difundida, sobre todo, en forma de afiches publicitarios (Cruz *et al.*, 2014).

Los nuevos rumbos en el arte y el regreso a la figuración también fueron impulsados por el cambio de rumbo político que generó el golpe militar de 1968. El gobierno de las Fuerzas Armadas, encabezado por Juan Velasco Alvarado, emprendió un camino de reformas sociales, económicas y políticas en nuestro país que tuvieron gran impacto en la cultura. En el campo artístico se empieza a utilizar las artes visuales como un medio para hacer propaganda a las reformas emprendidas por el Gobierno. A fin de llegar a sectores sociales más amplio, se rescató e incluyó elementos de las artes populares para la producción de pinturas, artes gráficas y afiches que dieran cuenta de la nueva cultura que se había formado en Lima, producto de las migraciones:

⁸¹ Aunque Szyszlo no plasmaba estos temas de manera figurativa en sus obras, sino que hacía alusión a ellas mediante títulos y juego de colores en la pintura, es decir, su “pintura no está vinculada necesariamente con los temas que usa” (Szyszlo, 2012, pág. 114).

⁸² Fue una bienal de arte que se realizaba cada año en Latinoamérica, en la cual se otorgaba premios a los pintores más representativos, con gran trayectoria artística y con propuestas renovadoras.

⁸³ Este pintor fundó, en 1939, la Academia de Arte con apoyo de la Universidad Católica, academia que luego se convirtió en la Escuela de Artes Plásticas de esa casa de estudios.

Se generaron diversos intercambios de ida y vuelta entre la plástica culta urbana y las artes populares. Por un lado, estaba la asimilación de elementos artesanales al trabajo de artistas cultos, como se constata en los mates abstractos de Carlos González o en la pintura “naif” de José Carlos Ramos; por otro, la incorporación de géneros y artistas de origen popular, como el ceramista Edilberto (Cruz *et al.*, 2014, pág. 37).

Como muestra de la importancia que ejercieron las artes populares en el campo de la pintura limeña y en el mundo del arte peruano en general, se le otorgó el Premio Nacional de Arte al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, en 1975. Esto generó indignación y fuertes críticas por parte de muchos artistas convencionales, quienes no consideraban viable otorgar este premio a quien solo veían como un “artesano”.

En la década de 1980,⁸⁴ las nuevas combinaciones entre el arte oficial, el arte popular y el arte masivo van a dirigir muchas producciones pictóricas de grupos artísticos y de pintores individuales. Por ejemplo, hallamos a Jesús Ruiz Durand quien acuñó el término “pop ahorado”⁸⁵ para denominar a los diseños artísticos que producía para la propaganda de la Reforma Agraria. También encontramos las intervenciones artísticas que realizó el Taller Huayco E.P.S., fundado en 1979, donde se cultivaba un arte que daba cuenta de la nueva cultura popular urbana; allí se elaboraron íconos “chichas”. Otra obra representativa es *Algo va’ pasar* (1980) de Juan Javier Salazar, una serigrafía que recrea una escena cotidiana de ese entonces, tomando como elementos a la caja de fósforo de marca La Llama, un bus provinciano, cerros y un sujeto andino. Y el trabajo de la artista Charo Noriega, quien representa la imagen del sujeto migrante, figura de la cultura popular que surgió producto de los cambios sociales en Lima y en las ciudades peruanas. Una de sus obras más emblemáticas fue *Charito* (1982).

Paralelo al contexto referido, durante estos años se encontraban activos pintores no ligados al gobierno militar como Fernando de Szyszlo, Ramiro Llona, José Tola, Venancio Shinki, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Jorge Eduardo Eielson, David Herskovitz, Jorge Vigil, entre otros, cuyas obras continúan vigentes y reconocidas por la crítica hegemónica en el siglo XXI. Además, hubo un crecimiento del mercado artístico, seguían vigentes varios concursos de pintura, se empieza a realizar bienales de arte en el Perú y en Latinoamérica, y aparecen más galerías que promocionan a los pintores:

⁸⁴ A principios de esta década, el 17 de mayo de 1980, el grupo subversivo Sendero Luminoso quemó las ánforas electorales en Chuschi (Ayacucho), y le declaró la guerra al Estado peruano. El conflicto armado que se desencadenaría, desde ese entonces, también dejó un claro influjo en el mundo visual artístico de nuestro país.

⁸⁵ El “pop ahorado” alude a un arte con contenido social y revolucionario. Es la versión peruana del *pop art* cultivado por el norteamericano Andy Warhol en la década de 1960.

Es en estos últimos tres decenios, 1970-2000, que se da el crecimiento explosivo de la profesión del artista, la expansión de su público y de su mercado, la multiplicación de las publicaciones y los centros de formación, la aparición de las grandes retrospectivas y muestras enciclopédicas que permitieron al gran público limeño entrar en contacto con la obra de muchos creadores, realmente por primera vez (Lauer, 2007, pág. 11).

Para Natalia Majluf el gran auge del mercado del arte empezó en la década de 1970, porque se fundaron una serie de galerías como Carlos Rodríguez Saavedra (1969), Trapecio (1973), Galería 9 (1973), Fórum (1974), Ivonne Briceño (1975), Enrique Camino Brent (1975) y La Artística. Estas galerías conformaron un circuito sólido en el comercio de arte pictórico, como una respuesta a “las restricciones económicas que impuso el gobierno de Velasco a la clase empresarial, y a la consiguiente necesidad de identificar alternativas de inversión” (Majluf, 2004a, pág. 152).

Jorge Villacorta y Carlo Trivelli (2004) nos dicen que desde 1985, año en que empezó el gobierno de Alán García, empezó a declinar el auspicio, la promoción y el comercio de las artes visuales. La crisis en el campo del arte se extendió hasta inicios de la década 1990, de la mano con una crisis generalizada de la sociedad peruana a nivel político y económico. Para 1993, con la introducción de nuevas políticas económicas y culturales, en el campo artístico nacional aparecen nuevos actores —como los curadores— que empiezan a impulsar con más fuerza una serie de propuestas y proyectos innovadores, como las instalaciones, *happenings*, ambientaciones, performances, vídeo-arte, arte con el cuerpo, hiperrealismo, etc., las cuales ya habían tenido lugar en la década de 1960, pero no lograron proliferar y asentarse en el campo:

El medio artístico comenzó a aprovechar y dejar florecer propuestas artísticas enmarcadas en los lenguajes contemporáneos manejados en el resto del mundo, y con ello aumentaron las opciones expresivas [...]. Nuevos lenguajes como la fotografía, la instalación, el video-arte comenzaron a desarrollarse con mayor vigor (Villacorta y Trivelli, 2004a, pág. 175).

Frente a estas nuevas formas de expresión, en el campo artístico escaseó la promoción de la pintura figurativa y, de alguna manera, también de la pintura abstracta. El arte pictórico ya no tuvo el predominio que había tenido desde la época colonial porque los intereses estarán puestos en promover las nuevas formas de hacer arte. Esto se hará evidente con la aparición de la I Bienal Iberoamericana, a finales de 1997, evento que significaría la integración plena del campo artístico local al mundo artístico cosmopolita. Las repercusiones que tuvo marcaron el camino del campo artístico en el Perú, entrando al nuevo milenio (Villacorta y Trivelli, 2004a).

Sin duda, los cambios en el campo de la pintura, en las últimas décadas, pudieron consolidar su estructura, las relaciones que allí se daban, así como la institucionalización y profesionalización de sus principales agentes. En la siguiente tabla, podremos ver quiénes son los que participaron en la dinámica del campo durante el periodo descrito:

Tabla 8
Agentes del campo de la pintura del siglo XX: segundo periodo (1950-2000)

Sujetos	Instituciones	Diarios y revistas	Tipología de pintores
Pintores Escultores Arquitectos Fotógrafos Investigadores Críticos de arte Curadores Artistas visuales vanguardistas	I Salón de Artes Plásticas de UNMSM Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) La Galería de San Marcos (1952) Art Center (enseñanza de dibujo y pintura) (1954) Instituto Cultural Peruano Argentino. Facultad de Arquitectura en la Escuela de Ingenieros (luego UNI) Patronato de las Artes Galería de Lima (1947) (luego se convierte en el Instituto de Arte Contemporáneo, 1955) I Salón de Arte Abstracto (1958) Museo de Arte de Lima (1961) La galería Cultura y Libertad (1965) La Casa de la Cultura (1962) (luego se convirtió en el Instituto Nacional de Cultura, 1972) II Salón de Artes Plásticas de UNMSM II Salón de Verano de Ancón Sociedad de Arquitectos Concurso ESSO de Artistas Jóvenes en el Perú (organizado por la Internacional Petroleum Company) III Salón de Artes Plásticas de la UNMSM IV Salón de Artes Plásticas de la UNMSM Agrupación “Arte Nuevo” I Bienal de Artesanía Museo de Arte e Historia de San Marcos, luego pasaría a llamarse solo “Museo de Arte de San Marcos” (1970) Sala de Arte PetroPerú (1971) I Festival de Arte Total Contacta (1971) II Festival de Arte Total Contacta (1972) Galería Carlos Rodríguez Saavedra Galería 9 (1973) Galería Trapecio Galería Enrique Camino Brent Galería Fórum (1974) Galería Ivonne Briceño (1975) Galería Astrolabio	Siguen siendo los mismos medios de información del periodo anterior, hasta 1973. En 1974 son expropiados los grandes diarios de Lima, y luego de la transición democrática, devueltos a sus dueños. Revista <i>Marka</i> Revista <i>Secuencia</i> Revista cultural <i>Cielo Abierto</i> Revista <i>U-tópicos</i>	Pintores surrealistas Pintores abstractos Pintores de arte chicha Pintores artesanos Pintores de galerías Pintores instaladores

	<p>Galería Arts Concentra Miraflores Secuencia Foto-Galería Festival Contacta 79 Galería “La Araña” Galería Lucía de la Puente (1995) Galería Parafernalia (1993-1997) I Bienal de Arte de Trujillo (1983) Artistas Visuales Asociados (AVA) II Bienal de Trujillo Taller NN Galería Centro Cultural de la Municipalidad Miraflores (1984) Centro de Artes Visuales de la Municipalidad de Lima I Bienal Iberoamericana de Lima</p>		
--	---	--	--

CAPÍTULO IX

CAMPO PICTÓRICO DE LIMA EN EL SIGLO XXI

En este capítulo, en primer lugar, se va a dar cuenta sobre el panorama del mundo artístico visual de Lima en el siglo XXI, con la intención de mostrar con qué tipos de arte convive la pintura, a fin de señalar qué lugar ocupa allí. Luego, haremos una referencia de lleno al campo de la pintura de Lima y describiremos las luchas y el rol que cumplen los agentes artísticos que lo integran, desde el 2000 hasta la actualidad.

9.1 Panorama del mundo artístico visual de Lima en el siglo XXI

Antes de describir las características, luchas y agentes del campo de la pintura del siglo XXI, consideramos importante referir brevemente algunas características sobre el panorama general del mundo del arte visual de Lima en estas casi últimas dos décadas. Cabe aclarar que utilizaremos la categoría “mundo artístico visual” para incluir a todas las formas de arte visual vigentes en Lima; en cambio, la categoría “campo de la pintura” recordemos que se está utilizando específicamente para referir a la dinámica de los pintores, obras pictóricas y agentes con los que se interrelacionan.

Según las indagaciones que hicimos sobre el mundo del arte visual de Lima, estuvo conformado tradicionalmente por la pintura, la escultura y la arquitectura.⁸⁶ A mediados del siglo XX, aparecen nuevas formas de experimentación artística que oscilan entre el *pop art*, el expresionismo abstracto, las instalaciones, los *ready mades* y las acciones en vivo impulsadas desde Nueva York, el nuevo foco del arte mundial,⁸⁷ desplazando así a París:

Todo arte de la segunda mitad del siglo XX está permeado por obras mezcladas, híbridas, instalaciones, performance, conceptual, minimalismo, intervenciones espaciales de sitio específico, de tal manera que la noción de arte visual puro fue solamente un momento, un paréntesis impulsado por Greenberg al final de la modernidad. Un medio visual puro como la pintura, aparece ahora en un contexto espacial como parte de todo un conjunto heterogéneo (Arango, Domínguez y Fernández, 2008, pág. 39).

⁸⁶ Desde la segunda mitad del siglo XIX se incluye la fotografía.

⁸⁷ Estados Unidos no solo se convirtió en el eje cultural y artístico, sino también en potencia socioeconómica dominante en el mundo.

Sin embargo, estas experimentaciones no llegan a conformar y a cultivarse completamente porque la coyuntura socioartística, económica y política del Perú no lo permitió (con excepción del *pop art*, a través de su formar peruana: el arte chicha o achorado, el cual sirvió como propaganda del gobierno de Juan Velasco Alvarado), y también porque gran parte la sociedad no estuvo preparada ni educada para producir, circular y consumir este tipo de experimentaciones artísticas. Recién en la década de 1990 regresan con fuerza para conformar, dinamizar y transformar nuestro mundo artístico visual. Por ello, se podría decir que desde el 2000 hasta la actualidad no solo se incluye a las artes visuales tradicionales, sino también a las acciones efímeras en vivo, ambientaciones, instalaciones, *happenings*, intervenciones, vídeo-arte, arte conceptual, etc., en el mundo del arte visual de Lima.

Estas nuevas formas de prácticas artísticas, cuando recién se empezó a cultivar y a difundir en la década de 1960, las producían, circulaban y consumían los agentes artísticos de la clase acomodada y la clase media alta de la ciudad. Coincidentemente, los agentes de estas clases sociales son los que dominan el mundo del arte y el campo de la pintura, ya que su posición aventajada les permite informarse y conectarse con las nuevas modas artísticas que surgen en Norteamérica y Europa. Estas prácticas generalmente son consumidas y aceptadas por un público afín a sus círculos y a las clases sociales a las que pertenece el artista, y son quienes comprenden las nuevas experimentaciones artísticas porque están informados, conectados y han sido educados para producir, circular y consumir estos tipos de arte. Por ello, en la década de 1960, estas artes fueron difundidas solo en un pequeño sector del campo dominante, pero no lograron triunfar ni imponerse en el mundo artístico visual general. Habíamos dicho que a finales del siglo XX vuelve con fuerza, a través de las nuevas formas de comunicación y tecnologías que fueron apareciendo por esos años. Esto ayudó a su proliferación, gracias a la educación que se impartió sobre las nuevas formas de representación artística a un público más amplio, acostumbrado a las artes tradicionales y de corte figurativo:

Del 25 al 30 por ciento que en América Latina recibe educación secundaria, quizás surjan algunos consumidores de obras contemporáneas. Su mayor parte se orienta hacia las obras del pasado, cuyas preferencias se quedan en el Renacimiento o, a lo sumo, avanzan hacia el impresionismo. Sus prejuicios motivan el repudio a las nuevas tendencias, cuyas obras podrían ser consumidas estéticamente si, en lugar de prejuicios, hubiese una buena educación sensitiva (Acha, 1988, pág. 37).

Estas formas de representación artística tardaron en llegar a las clases menos acomodadas, porque son los que poseen menores vínculos con el campo artístico dominante, tanto dentro como fuera del país. Es decir, no se encuentran conectados con las modas artísticas dominantes, ni conocen los nuevos lenguajes artísticos que se implantan.

En el siglo XXI, los agentes del arte que han aprendido, se han educado y se han desarrollado en base a las nuevas formas de exploración artística empiezan a reflexionar sobre diversos temas relacionados con problemáticas sociales: memoria y conflicto armado interno, movimientos sociales, procesos de urbanización, migración del campo a la ciudad, identidades cambiantes, violencia de género, etc. Las nuevas experimentaciones artísticas también serán utilizadas para realizar críticas hacia las instituciones culturales, el poder político que no promociona las artes, la falta de coleccionistas y mecenas del arte, etc. Así, por ejemplo, surgen obras o intervenciones artísticas que evocan museos ficticios como *Museo Neo-Inka (1999-2011)* de Susana Torres o *Laberintos (2003-2009)* de William Córdova; obras como *Mecenas* del Colectivo Paréntesis, la cual consiste en una publicación que hacen en *El Comercio* en busca de mecenas para el arte; u obras-instalación como *El último cartucho 2005-2011* de Juan Javier Salazar. Estas nuevas formas de hacer arte buscan conectar las tecnologías contemporáneas con motivos incaicos y precolombinos, y reflexionan sobre las marcas que ha dejado nuestra historia reciente (el conflicto armado interno, la dictadura del gobierno fujimorista, etc.). Un ejemplo de ello, es el performance *Lava la bandera* que realizaron un grupo de artistas en la Plaza de Armas en el 2000. Esta acción en vivo consistió en que los artistas animaban a los transeúntes a lavar la bandera peruana como símbolo de que su ciudadanía debía borrar las manchas que dejó la dictadura de Fujimori (Lerner *et al.*, 2013).

He referido a estos tipos de arte para dar cuenta del predominio que tienen en la actualidad en el mundo artístico visual de nuestro país, y en cierta forma alrededor del mundo. En Lima, paulatinamente han proliferado y cada vez hay más agentes artísticos que las producen, circulan y consumen. Esto se debe también a que existen más instituciones especializadas que forman creadores en este tipo de artes. Por ejemplo, hallamos a la escuela de arte y diseño Corriente Alternativa, e incluso en la tradicional Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, en su plan de estudios, se incluye la enseñanza de estas artes. En los colegios estatales y privados también se están empezando a dar a conocer las nuevas formas de expresión artística, y ya no se limitan solamente a la pintura, escultura, arquitectura y fotografía, generalmente figurativas. Además, no solo han

aumentado las instituciones de formación, sino también las instituciones difusoras como las galerías de arte e incluso se ha creado a su máximo impulsor, el Museo de Arte Contemporáneo de Barranco. En este panorama del mundo artístico de la plástica, vemos que los agentes y sujetos que han aparecido están relacionados directamente con estas nuevas formas de arte, así como también han tenido incidencia específicamente en el campo de la pintura.

Frente a la proliferación de las vanguardias artísticas encontramos posturas donde se hacen un balance positivo sobre las nuevas formas de arte que priman en el mundo artístico visual desde la década de 1970, así como también hallamos su contraparte, balances duramente críticos sobre este nuevo contexto artístico. Veamos cada caso.

Respecto al primer caso, en *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977), Néstor García Canclini nos dice que las nuevas tendencias artísticas experimentales empezaron a propagarse en la región desde la década de 1960 y 1970, dentro de un contexto de transformaciones socioeconómicas. Estas nuevas formas artísticas buscaron promover creaciones colectivas y canales alternativos para la difusión de las obras en espacios públicos, calles, plazas, etc. Así, proponen que el arte no solo pueda consumirse en sitios propiamente artísticos, como el museo y la galería, sino también en espacios públicos, lo que implica tomar en cuenta al público como parte necesaria de la creación artística (incluso, en algunos casos, se los invita a participar en dicha creación). Estas vanguardias, según García Canclini, supuso que el arte llegara a distintos públicos que por ciertas limitaciones económicas y de clase no podían acceder al consumo del arte; se buscaba desechar la idea de que solo las clases dominantes consumen arte, y también fue una forma de promover ampliamente la idea de que una obra no es “fruto excepcional de un genio sino como producto de las condiciones materiales y culturales de cada sociedad” (1977, pág. 10). Pero no niega que las nuevas vanguardias artísticas también se vieron absorbidas por el aparato comercial del arte, aunque nos dice que “hubo quienes trataron de evitar la mercantilización produciendo obras cuyas grandes dimensiones (solo aptas para una plaza o calle) o cuyo carácter efímero (el *happening*) impedían su secuestro en una mansión o un museo” (1977, pág. 266).

En *La sociedad sin relato* (2010), García Canclini nos dice que aquellas tendencias artísticas innovadoras que se introdujeron en la región ya no pueden ser investigadas bajo las categorías de “mundo del arte” y “campo del arte”, porque las obras se producen, circulan y consumen en condiciones variables y los agentes artísticos actúan dentro y fuera del ámbito del arte. Es decir, dichas categorías no pueden abarcar la

diversidad de experimentaciones artísticas que existe en la actualidad (García Canclini, 2010, pág. 10). Además, crítica a quienes se han resistido a aceptar el nuevo contexto del arte y lo han catalogado con un proceso de descomposición, contradicción y decadencia del mismo.

García Canclini se ha mostrado bastante optimista con el aparente rol expansivo de las vanguardias artísticas en la sociedad, pero en la práctica sabemos que no han tenido un papel necesariamente democratizador. De hecho, quienes se apropian, difunden y consumen estas experimentaciones artísticas primero han sido los agentes de una clase acomodada y de una clase media alta; en cambio, tardíamente llega a conocerse en la clase media baja y en la clase baja, siendo escasa su práctica, debido a que el sistema limita su acceso a un tipo de educación artística y cultural no actualizada. Tan solo veamos dónde se concentra la casi totalidad de galerías de arte de vanguardia en las ciudades más importantes de Latinoamérica.

Entre los críticos del nuevo contexto del arte contemporáneo se encuentra el reconocido escritor Mario Vargas Llosa, quien en *La civilización del espectáculo* (2013) presenta un balance severo y negativo sobre las vanguardias. Indica que nos encontramos en un tiempo de banalización de las artes plásticas no solo en Lima, sino también en Latinoamérica y a nivel mundial, el cual empezó desde que Marcel Duchamp presentó a un urinario como obra de arte, lo cual revolucionó los patrones artísticos de Occidente y desde entonces cualquier cosa puede ser posible en el campo de la pintura y la escultura. Para él, las artes plásticas sentaron “las bases de la cultura del espectáculo, estableciendo que el arte podía ser juego y farsa y nada más que eso” (2013, pág. 48).

El premio Nobel de Literatura considera que algunos agentes del campo — galerías, ferias, curadores y críticos— fueron quienes contribuyeron y condujeron al arte a su estado actual. Son agentes con mucho poder, sobre todo a través del mercado del arte, quienes influyen y determinan qué tipo de arte debe promoverse, y juegan un papel importante en el proceso de legitimación de los artistas y sus obras:

En nuestros días, en lo que se espera de los artistas no es talento, ni la destreza, sino la pose y el escándalo, sus atrevimientos no son más que las máscaras de un nuevo conformismo. Lo que era antes revolucionario se ha vuelto moda, pasatiempo, juego, un ácido sutil que desnaturaliza el quehacer artístico y lo vuelve función de Gran Guñol. En las artes plásticas la frivolización ha llegado a extremos alarmantes (2013, pág. 49).

Otro factor que, según Vargas Llosa, ha llevado la banalización de las artes plásticas es que ya no existen cánones artísticos universales mediante los cuales controlar y en cierta

manera frenar la producción, circulación y consumo de las experimentaciones artísticas que hoy dominan el mundo del arte visual. Por lo tanto, se presenta cualquier objeto que, sin cumplir con los valores clásicos, se le considera como obra de arte, valiendo solamente el criterio subjetivo: “En el dominio de la pintura, por ejemplo, como hemos visto, ha llevado a que las obras de verdaderos embaucadores, gracias a las modas y manipulación del gusto de los coleccionistas por obra de galeristas y críticos, alcancen precios vertiginosos” (2013, pág. 181).

Desde esta postura, en el mundo artístico visual ha desaparecido los consensos sobre los “verdaderos” y “más altos valores” artísticos que tradicionalmente hemos conocido, por eso ahora ya no es posible evaluar limpiamente qué tipo de obras son bellas, innovadoras, interesantes, dignas de valorar: “No es posible discernir con cierta objetividad qué es tener talento o carecer de él, qué es bello y qué es feo, qué obra representa algo nuevo y durable y cuál no es más que un fuego fatuo” (2013, pág. 49). Nos dice que, en la actualidad, no es de ningún asombro encontrar en los museos, centros culturales y galerías obras de arte de creadores embusteros que dicen llamarse artistas.

Algo parecido señala Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1977), cuando refiere que la cultura, el orden político y la estructura económica ya no se encuentran unidos por hilos, y que su separación ha sido provocada por la acelerada expansión del sistema capitalista. Indica que frente a este contexto la cultura, de ser concebida en el pasado como fuente de creatividad, guía de la sensibilidad y la que “establece una norma y afirma una tradición filosófica-moral con relación a las cuales lo nuevo puede ser medido y censurado” (1977, pág. 45), pasó a ser “la expresión y la remodelación del ‘yo’ para lograr la autorrealización” (1977, pág. 26), lo cual fue promovido, sobre todo, por el movimiento de contracultura de la década de 1960. La primera concepción de cultura, como lo da a entender Bell, es la que ha intentado cultivar la sociedad burguesa, mientras que la segunda es la que ha caracterizado a la cultura de masas, que mediante las reproducciones mecánicas de los productos artístico-culturales ha desnaturalizado la cultura

Una parte de las afirmaciones de Vargas Llosa y Bell pueden ser consideradas parcialmente ciertas, ya que en la actualidad muchos artistas no necesitan elaborar obras mediante técnicas de representación complejas, o con precisiones técnicas consideradas destacables, para que se le pueda dar un alto grado de legitimidad. Su prestigio y el reconocimiento vienen más por otra parte; se debe a la acumulación de otros tipos de capital, como su posición socioeconómica o las redes institucionales, y no la destreza

netamente artística. Aunque habría que preguntarse si alguna vez el llamado talento, verdaderamente, ha sido reconocido por sus características intrínsecas, y si el reconocimiento institucional alguna vez dejó de tener peso en determinar qué es arte o no. Lo cierto es que en la actualidad pesa menos el conocimiento y la destreza de la técnica que la capacidad para moverse y promoverse dentro del campo.

Por otro lado, habría que cuestionar algunas afirmaciones del literato, como cuando nos dice que en estos tiempos ya no se producen obras de arte de gran estilo o contenido artístico. Considero que también se debe comprender las formas artísticas dentro de su propio contexto y universo estético. El arte no puede juzgarse mediante patrones universales y clásicos, por ser un producto social e histórico que cambia progresivamente. El contexto artístico actual amerita otro tipo de esquemas de percepción y valoración artística que necesita repensarse no solo desde las humanidades, sino también con contribución de las ciencias sociales.

Una vez hechas las precisiones sobre el panorama del mundo artístico contemporáneo, pasaremos a describir el campo de la pintura de Lima, desde que se inició en este nuevo siglo hasta la actualidad.

9.2 Campo pictórico de Lima en siglo XXI

Si bien frente a la gran diversidad de formas de hacer arte que componen el mundo artístico visual del Perú actual, su centro ya no es el arte pictórico, esto no quiere decir que haya quedado inmovilizado totalmente. Desde la década de 1990, paralelo al surgimiento de las nuevas formas artísticas, se siguió desarrollando activamente en su campo. Así, en el circuito dominante del arte se siguió cultivando una pintura abstracta; muestra de ello son las “retrospectivas de Carlos Revilla y Ramiro Llona, presentadas por el Museo de Arte de Lima en el transcurso de 1998, [que] dieron renovada visibilidad a dos de las tendencias más importantes de la pintura en el país” (2014, pág. 39). En el circuito pictórico dominante también se siguió cultivando una pintura figurativa, aunque en menor medida en comparación con los pintores que pertenecen a la clase media y clase media baja. Por ello, en este acápite se hará una descripción sobre las luchas y el rol que cumplen los agentes en el campo de la pintura de Lima desde el 2000 hasta el 2017. Para dar cuenta de ello, agrupamos a los agentes en una tipología realizada de acuerdo con el grado de incidencia, directa o indirecta, que tienen en el valor y circulación de las obras. Así tenemos: a) agentes involucrados con el valor simbólico del arte pictórico; b) agentes involucrados con el valor mercantil de las obras pictóricas; c) y agentes promotores y

consumidores de arte pictórico. Esto nos servirá de base para que en los siguientes capítulos analicemos cómo estos agentes influyen en el proceso de legitimación de los pintores.⁸⁸

a. Agentes involucrados con el valor simbólico del arte pictórico

Se había dicho que los agentes involucrados con el valor simbólico del arte pictórico son los pintores, la obra pictórica, curadores, críticos de arte y los investigadores. Sus actividades de interés se caracterizan porque giran en torno a la creación, a la investigación y reflexión pictórica. Se dirigen, sobre todo, a producir el valor simbólico y cultural del arte pictórico, y su participación en la comercialización del mismo es indirecta. Pasaremos a describir en ese orden su rol y dinámicas en el campo de la pintura de Lima del siglo XXI.

Pintores

Antes de empezar a describir las dinámicas de las actividades de algunos pintores legitimados por estos años, recordemos que “pintor” es el sujeto que se dedica al oficio de pintar y dibujar logrando así, mediante un proceso de formación autodidacta o especializada, crear obras pictóricas ya sea figurativas, abstractas o una combinación de las dos.⁸⁹ El pintor es un “una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte” (Dickie, 2005, pág. 114). Es el agente primario quien crea y produce las obras de arte, manipula los materiales y otorga cierto contenido a sus obras utilizando lienzos, pinceles, óleos, aceites, colores, líneas, formas, etc. Consideramos que tanto los pintores y sus pinturas son agentes primarios del campo. El pintor porque de él nace el interés de entrar en un proceso de aprendizaje para desarrollar su habilidad de dibujo y pintura (capital pictórico), condiciones primarias para entrar en el proceso de producción.

⁸⁸ Tengamos presente que los agentes que pasaremos a referir dinamizan el mundo del arte visual de Lima en general, pero en esta ocasión nos enfocaremos especialmente en explicar cómo indican en el campo de la pintura, tema general de esta investigación.

⁸⁹ Se entiende por pintura figurativa a la representación y recreación de elementos de la naturaleza y la realidad en las obras de arte de manera semejante; se representa formas y temas fácilmente reconocibles o discernibles para el ojo humano. En cambio, la pintura abstracta no representa elementos concretos de la realidad; más bien, deforma y distorsiona los elementos que se hallan en la naturaleza, lo cual hace que no resulten fácilmente comprensibles para el ojo humano, pero sí se puede disfrutar fácilmente las formas logradas a través del color. Y la pintura conceptual es la que no alude a formas ni elementos visibles ni tangibles, solo se base en el color o en la nada del color, lo que hace que sea indispensable que vaya acompañada de una explicación verbal.

Sus creaciones pictóricas son un agente primario, porque son el motor del proceso sociopictórico, trasladando la imagen del pintor tanto en la circulación como en el consumo de las obras.

Teniendo en cuenta estas aclaraciones, pasaremos a describir el trabajo de algunos pintores reconocidos en nuestro medio. No tenemos apuro en detallar sus actividades y controversias, porque eso se hará en el siguiente capítulo, dedicado solo al análisis del proceso de legitimación de los pintores en el campo pictórico de Lima. En primer lugar, señalamos a aquellos pintores que vienen trabajando desde la segunda mitad del siglo XX, y han continuado activos en el campo de la pintura del siglo XXI, en su condición de artistas consagrados o maestros de la pintura peruana. Entre los nombres más destacados encontramos a Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez, Víctor Delfín, Jorge Eduardo Eielson, David Herskovitz, Venancio Shinki, Ramiro Llona, Emilio Rodríguez-Larraín Balta, José Tola, Julia Navarrete y Carlos Enrique Polanco.

La figura del pintor Fernando de Szyszlo fue central en la pintura peruana y Latinoamérica desde la segunda mitad del siglo XX, porque introdujo un tipo de pintura abstracta, en la cual se combinan formas míticas y actuales, que giraban “entre la profunda huella espiritual del mundo precolombino y la audacia y el rigor de lo contemporáneo” (El Comercio, 2010b, pág. 21). En el caso de Gerardo Chávez, su estilo influyó a que en la década de 1960 la pintura peruana nuevamente se vuelque hacia la figuración surrealista; pero no solo fue un productor del arte, sino también un agente promotor a través de la creación de sus museos de arte en Trujillo. Por su parte, el escultor y pintor Víctor Delfín es reconocido por su exploración constante en el uso de distintos materiales y en la aplicación de diversas técnicas en la producción de sus obras. Además, ha sido promotor de arte mediante su actividad de director de escuelas de arte en el Perú y como presidente de la Comisión Nacional de la Cultura. En el caso de Jorge Eduardo Eielson, estuvo activo hasta el 2006 y, además de destacar como pintor, también fue un reconocido e influyente poeta de la generación del 50. Sobre David Herskovitz, fue un pintor estadounidense que propagó el expresionismo abstracto al Perú y, en 1984, inauguró el Centro Cultural de Miraflores (hoy, sala Luis Miró Quesada Garland). Estuvo activo hasta el 2006, año que partió del Perú hacia Estados Unidos y desde entonces no se conoce nada más de su vida y quehaceres artísticos.⁹⁰ Otro pintor consagrado que estuvo vivo y activo en el medio pictórico, hasta el 17 de noviembre del 2016, fue Venancio Shinki,

⁹⁰ Al respecto, el pintor Bruno Portuguesez, en la entrevista que se le realizó en agosto del 2017, nos informó que David Herskovits se encuentra en Lima, pero ya no está en actividad porque perdió la vista.

una figura clave para el retorno de la figuración en la década de 1960 y 1970, quien además cultivó una pintura de “atmósferas etéreas, paisajes desérticos y simbólicas presencias” (El Comercio, 2010c, pág. 17). Tenemos también a Ramiro Llona, una figura importante en el campo de la pintura de Lima desde la década del 1980, quien promovió un tipo de pintura basada en el color que deposita de manera lírica, y a la vez explosiva e inconsciente, en los grandes formatos de sus lienzos; él ve a la pintura como un “ámbito propicio para que el ser humano plantee una serie de dudas existenciales, vivenciales y psíquicas, asociadas a la condición contemporánea” (El Comercio, 2010d, pág. 17). Otra figura clave, activo desde el siglo XX, fue el arquitecto, artista plástico e instalacionista Emilio Rodríguez-Larraín Balta, quien perteneció a la Agrupación Espacio.⁹¹ Él cultivó y difundió en nuestro país una pintura abstracto-geométrica, que adoptó durante su periodo de estadía en Europa. Este artista se instaló definitivamente en nuestro país desde 1998 hasta el 2015, año de su fallecimiento; en este periodo, a su pintura abstracto-geométrica le añadió temáticas literales o ideales de las culturas del antiguo Perú. Por su parte, el pintor José Tola de Habich, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, tiene una pintura que se caracteriza por evocar y representar temas fantasmales, de horror y extravío, vacíos y tropiezos existenciales. Desde la década de 1980, es considerado como uno de los máximos exponentes del arte peruano contemporáneo. En Julia Navarrete encontramos a una de las pocas figuras femeninas que se le otorga alta relevancia en la historia del campo de la pintura; se le considera una de las máximas representantes de la abstracción en el Perú. Otra figura pictórica importante es Carlos Enrique Polanco, quien está activo desde el último tercio del siglo XX. Este pintor introduce el tema urbano limeño en sus pinturas —como las calles, edificios destruidos, carteles, etc.— por influencia del estilo pictórico de Víctor Humareda.

Los pintores descritos no cultivan una pintura netamente figurativa; algunos de ellos producen pinturas abstractas, otros oscilan en el expresionismo abstracto, entre lo figurativo y lo abstracto, o entre lo abstracto, figurativo y la instalación. La gran mayoría de ellos tienen lugares en común por donde han transitado y exhibido sus obras de arte desde el 2000, principalmente galerías como Fórum, Lucía de la Puente, Trapecio, entre otras. También han circulado por centros culturales de Miraflores, Barranco y San Isidro;

⁹¹ Dicha agrupación nació en 1947, el mismo año en el que se creó la revista *Las Moradas* y La Galería de Lima. Estas tres instituciones contribuyeron a la consolidación de la opción cosmopolita en el arte y la arquitectura de Lima, así como a consolidar las carreras de jóvenes pintores, escultores y arquitectos que empezaban a cultivar el arte abstracto en el Perú.

sobre todo por la Sala Miró Quesada Garland, el centro cultural del Instituto Cultural Peruano Norteamericano y la galería de la Alianza Francesa. Algunos de estos pintores han recibido diversos premios que reconocen su trayectoria pictórica como la Orden del Sol de Perú, Premio Teknoquímica, etc. Han participado en bienales de arte, tanto en nuestro país como en el extranjero (Bienal de Venecia, Bienal de São Paulo, etc.). Se han realizado retrospectivas de sus obras en el Museo de Arte de Lima, en el Museo de Arte Contemporáneo y en las salas del Ministerio de Cultura. Y, por último, curadores e investigadores de arte han escrito sobre sus exhibiciones, producido catálogos sobre sus muestras y escrito biografías de sus trayectorias.

Sin duda, lo común en todos los pintores mencionados es que son considerados maestros de la pintura peruana por el legado que han dejado en el siglo anterior y en este siglo, y por la gran influencia que han ejercido en las generaciones de pintores que se han desarrollado durante esos años. Por ejemplo, para el pintor del circuito medio César Yauri, los pintores consagrados en la actualidad son Gerardo Chávez, Venancio Shinki, Fernando de Szyszlo, junto con otros que también gozan de reconocimiento como Enrique Galdós, Milner Cajahuaringa y Andrés Molina. Nos dice que tienen gran reconocimiento porque han recibido instrucción profesional, y también porque: “Han salido casi todos premiados y son los más conocidos. Ellos han marcado una época como pintores, han dejado una constancia, han estado en determinado movimiento y como profesores”.⁹² Además, indica que muchos de estos pintores están muy bien ubicados dentro del arte moderno porque han cogido elementos de las culturas precolombinas para llevarlos de lo figurativo a lo abstracto. Estas características los han vuelto “diferentes” y con reconocimiento en el mundo del arte fuera de nuestro país.

Pero estos no son los únicos pintores que existen en el campo de la pintura de Lima actual. También existe una gran diversidad de pintores, con la misma edad que estos artistas consagrados, que no figuran como maestros de la pintura peruana ni están legitimados, a pesar de haberse dedicado también al oficio por años. Además, encontramos pintores relativamente más jóvenes que los descritos, quienes gozan de gran reconocimiento y prestigio. Y existen muchos otros jóvenes pintores que están en camino y buscando reconocimiento, bajo los requerimientos de legitimación contemporáneos.⁹³

⁹² Entrevista personal, 07/08/2016.

⁹³ En el capítulo V de esta tesis, habíamos dicho que se puede hacer una tipología de pintores utilizando varios criterios. según el grado de reconocimiento (microlocal, local, nacional e internacional), según al grado de integración al mercado del arte (del circuito comercial alto, medio, bajo y no integrados), según el grado de especialización (académicos, artesanos y autodidactas) y según el estilo artístico (figurativo y abstracto).

Por otro lado, ya habíamos referido que, desde fines de 1990 hasta la actualidad, se utiliza el arte pictórico y también otras artes para reflexionar y cuestionar sobre la realidad social evocando términos y temáticas ancestrales, así como pasajes de la historia de nuestro país. Este tipo de conexiones entre lo actual y lo ancestral en el campo de la pintura fueron desarrolladas en las obras pictóricas de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez-Larraín y José Tola desde la década de 1960; sus obras influyeron en muchos pintores, e incluso en las experimentaciones artísticas del siglo XXI. Por ejemplo, en el 2005 encontramos dos pinturas de Mariella Agois, una titulada *Circuito frío* y la otra *Circuito caliente*, las cuales hacen referencia a la conexión entre la textilera andina y las redes de comunicación. Otro ejemplo es la obra en acrílico sobre triplay *50 grandes no éxitos* de Juan Javier Salazar, compuesta por imágenes que aluden a comentarios ácidos sobre la peruanidad (Lerner *et al.*, 2013, pág. 5). También desde el arte pictórico, algunos artistas buscaron reflexionar, criticar y denunciar los abusos, atrocidades y violación de derechos humanos que se dieron durante el conflicto armado interno de nuestro país, desde 1980 hasta el 2000. Una de las muestras en acrílico que alude a este tipo de críticas, en este caso contra la dictadura de Fujimori, es *Cronologías* (1998) de Fernando Bryce. El artista representa, en quince acrílicos sobre papel, ciertos hechos ocurridos como el secuestro de la embajada de Japón, la cobertura noticiosa, la figura de los militares, el status de los sectores privilegiados, la figura de la empleada doméstica, etc. (Lerner *et al.*, 2013).

Se puede rescatar que las actividades artísticas descritas, al menos, son muestras de que en el siglo XXI el arte pictórico sigue vigente, a pesar del predominio de las experimentaciones artísticas en el mundo del arte visual del Perú y a pesar de haber sido una época de crisis del movimiento social y de represión política y cultural.

Respecto al contexto del campo de la pintura en estos primeros años del siglo XXI, presentamos las opiniones que nos han brindado algunos pintores en las entrevistas realizadas para esta investigación. En primer lugar, sus reflexiones se enfocan en torno a la dinámica comercial de la pintura en el Perú. Sobre esto, el pintor José Luis Carranza indica que el mercado del arte vive una bonanza en comparación con lo que fue hace dos décadas, en donde no existían tantos coleccionistas como en la actualidad, pues era incipiente:

Es una burbuja muy extraña, porque cuando el Perú se ha estado desmoronando, el mercado del arte ha estado bueno. Ha estado bien, ha estado estable. Cuando el Perú

floreció, el mercado del arte también seguía estable. Pero hoy por hoy, el nuevo coleccionismo está floreciendo. Ya no son estas vacas sagradas que se embuten con estas grandes obras, sino los jóvenes coleccionistas. Jóvenes empresarios, profesionales que provienen de diversas canteras que se empiezan a inquietar por el mundo del arte y adquirir obras. Entonces tú te sorprenderías con las canteras de personas que de pronto se acerca a las galerías, se acercan a uno para adquirir obras. Puede haber abogados, empresarios, historiadores, filósofos, cosas así. Incluso gente contemporánea, o menor que yo, jovencitos, que empiezan a forjar una colección de arte.⁹⁴

Sin embargo, a pesar de que en los últimos existen mejores oportunidades para los pintores en el mercado pictórico de Lima, su dinamismo es menor en comparación con otros países de Latinoamérica —Brasil, Argentina y Chile, por poner ejemplos—, y mucho menor comparándolo con el nivel de ciudades como Nueva York y Londres, centros hegemónicos del mundo del arte en donde existe un coleccionismo de arte bastante desarrollado. Si un pintor peruano quiere alcanzar reconocimiento internacional, necesariamente tiene que relacionarse, exponer y participar en el ámbito pictórico de estos países. Además, en Perú es un grupo minoritario el que compra arte para coleccionar, a pesar de que pintores como José Luis Carranza aseguren que “comprar arte no es imposible para toda la población, porque si les da la gana podrían coleccionar, porque hay arte para todos los bolsillos, para todos los gustos. Con esto no quiero hablar solamente del arte oficial; hablemos del arte popular”.⁹⁵

Tan solo reflexionando sobre el coleccionismo en el Perú, está enfocado en atesorar obras de los pintores del circuito pictórico dominante, mas no de los pintores del circuito medio o periférico. Esto no niega la importancia que ha ido adquiriendo, por ejemplo, el llamado arte popular en el mundo del arte visual de Lima, pero no tiene la misma legitimidad ni adquieren el mismo valor mercantil que el producido en el circuito dominante. La figura de sus creadores es enmarcada dentro de la categoría de artesanos o artistas populares y no gozan del reconocimiento artístico que cualquier otro artista plástico legitimado tendría.⁹⁶

Algunos pintores no son tan optimistas sobre el desarrollo del mercado pictórico en el Perú. Es el caso de Moiko Yaker, quien mira con menos optimismo el panorama:

El mercado de la pintura es pésimo, en épocas de dificultad, es un mercado prácticamente inexistente. ¿Quién compra arte en el Perú? Hay cinco coleccionistas, seis coleccionistas serios acá. En Estados Unidos, en Argentina, en lugares donde el

⁹⁴ Entrevista personal, 12/01/18.

⁹⁵ Entrevista personal, 12/01/18.

⁹⁶ Lo paradójico es que un artista del circuito dominante puede adquirir, al por mayor, producciones de artesanos, las retoca y expone como creaciones propias, por supuesto ganando más dinero que el invertido.

coleccionismo está mucho más desarrollado, es mucho más serio... Un galerista va a negar la venta de un cuadro porque no le interesa el comprador, porque prefiere negarse con el cuadro para ubicarlo en una colección interesante, importante, porque no le interesa tanto el dinero, sino ubicar la obra en un lugar que corresponde, de prestigio.⁹⁷

Esta opinión marca distancia con la del pintor anterior, en cuanto todavía ve un desarrollo incipiente del mercado del arte si se lo compara con otros países. Además, relaciona el dinamismo de este mercado con el coleccionismo profesional, aunque en el Perú también se halla muy difundido un coleccionismo temporal, tendiente a la decoración y la ostentación de clase. Como otros pintores dominantes del campo, Moiko Yayer se siente disgusto con el papel que cumplen las galerías, pues solo buscan vender y están a la espera de que lleguen los compradores. Considera que no hacen un trabajo serio por ubicar las obras en buenas colecciones.⁹⁸

Por otro lado, también rescatamos las opiniones que nos brindan algunos pintores sobre la situación del campo pictórico en un contexto que estuvo marcado por la crisis del Estado peruano. Empezamos con César Yauri, quien nos describe cómo era el campo de la pintura en el Lima hace unos años:

- *César Yauri*: Cuando estuve aquí, hasta el 2003, el mercado del arte estuvo muy mal. Aparte que es muy elitista, la situación de la crisis afectó mucho y ya no se vendía. Había exposiciones que vendías un cuadro y ya era un éxito total, estaban felices de la vida. Vendías dos, tres, imagínate, pues. En cambio, antes había gente que ha tenido esa suerte de exponer y vendía toda su exposición, la mitad o por lo menos algunos de sus cuadros. Pero cuando nosotros hemos salido, hemos vivido un poco de eso todavía, pero ya no tanto. Después ha sido peor, ya no se vendía nada. Para los artistas era negro.

- *Erika Saavedra*: Por la crisis que estuvo pasando el país.

- *César Yauri*: Yo creo que empezó la crisis con Alan García [su primer mandato], que ha sido un gobierno muy malo para todo. Aunque para el arte ha sido un poco relativo. Por ahí empieza, pues, después va cayendo. Cuando estaba Fujimori se ha mantenido un poco. Pero luego, cuando entró Toledo, para los artistas, por lo menos para mí ha sido fatal. En la época de Toledo empezaron a cerrar las galerías como Vargas, luego Trapecio, La Praxis, La Doble S... la galería Riasol.

- *Erika Saavedra*: ¿Todas esas galerías estaban por el Centro de Lima?

- *César Yauri*: Estaban por San Isidro, Miraflores (la Doble S estaba por Chacarilla) ... casi todas esas galerías, que en esas épocas eran las más prestigiosas. Y ahora han aparecido otras, pero para otra realidad, para el arte contemporáneo. Entonces eso ha hecho que afecte a todos los pintores.⁹⁹

Frente a ese contexto, César Yauri, en el 2003, decidió viajar a España y quedarse a vivir por allá. Pero solo vivió por un tiempo parte de la estabilidad social, económica, política

⁹⁷ Entrevista personal, 11/01/2018.

⁹⁸ Aunque sí resalta la labor que cumple la galería Enlace Arte Contemporáneo de Lima.

⁹⁹ Entrevista personal, 07/08/2016.

y cultural de este país, porque también ha sido testigo de la crisis económica que lo afectó desde el 2008. Cuenta que un aspecto que hizo evidente la crisis generalizada de España, y cómo afectó a su campo pictórico, fue cuando las entidades que organizaban los concursos de pintura solo difundían las obras de los artistas seleccionados en folletos, mientras que “cuando hay dinero, hacen una buena inversión para sacar un libro con buenas láminas”.¹⁰⁰ Además, nos relata otra experiencia al respecto:

Había una entidad que daba buena cantidad de dinero en los certámenes, hacían del concurso un evento grande. Pero te estoy hablando de las provincias de España, no de la capital. En las provincias hasta se promueve más todavía, lo que no pasa aquí. En Lima se hace todo; en las provincias también hacen, pero muy poco; en cambio allá en las mismas provincias hay más actividades culturales, certámenes, porque son más independientes. Después de la crisis dejaron el certamen; después ha vuelto a convocar... Si antes te ponían una cantidad de dinero como primer premio, que era una regular cantidad, ahora te ponen primer premio una medalla de oro y un diploma, nada más. Si gana tu cuadro, ya sabes, tienes tu medalla, pero nada de dinero. Ja, ja, ja... Yo digo: ha cambiado. Como tres años que veo y me invitan. Yo digo: para qué participo si lo que te motiva es que pueda haber un incentivo económico.¹⁰¹

Se aprecia que en tiempos de crisis existe menor inversión del Estado o los gobiernos locales para promover las actividades artísticas: se dejan de lado los concursos; se cierran las galerías de arte; los bancos, los centros culturales y los museos ya no organizan exposiciones ni concursos; se cierran los centros culturales, porque no hay dinero para invertir y promover el arte, etc. Sabemos que estos agentes juegan un papel importante en la motivación de los artistas para que puedan obtener alguna ganancia económica y también acumular prestigio. En cambio, cuando una situación socioeconómica es estable, se destina una buena cantidad de recursos, en países como España, para incentivar y promover el desarrollo de las artes plásticas.

Si bien en momentos de crisis no existe mayor circulación de obras en instituciones de exhibición, esto no quiere decir que vayan a escasear los pintores. Al contrario, es en los peores momentos en donde proliferan los creadores artísticos y culturales como refugio de evasión sobre las problemáticas. De hecho, algunos pueden representar la realidad de la crisis en sus cuadros, otros pueden aprovechar su talento para producir obras con alternativas ideales; y los hay quienes crean con un tinte crítico, etc. Es el caso de Víctor Delfín, quien nos comentó “A pesar de que hubo crisis en Perú por las tiranías que dejó Fujimori, la creatividad no murió ni morirá; a veces se agudiza en las

¹⁰⁰ Entrevista personal, 07/08/2016.

¹⁰¹ Entrevista personal, 07/08/2016.

crisis. En esos años aparecieron muchas obras de pintura, teatro, música de corte contestatario. Yo he pintado montones de cuadros contra la opresión”.¹⁰² Asimismo, indica que como artista e intelectual tuvo un compromiso político muy fuerte, tanto así que a veces dejaba retrasadas sus obligaciones contractuales, como ocurrió con algunas obras que le encargaron en Quito (Ecuador): “Tenía que hacer una gran escultura para la capilla del hombre, otro sobre Túpac Amaru, gigantesca; allá están. En ese entonces la había dejado un poco de lado por meterme a la lucha fujimorista para que caiga y cayó”.¹⁰³

Con la caída de Fujimori, cuenta que surgió muchas esperanzas de que se cambiara el rostro del Perú. En ese contexto, Delfín fue nombrado presidente de la Comisión de la Cultura, en el 2001, durante el gobierno de Alejandro Toledo. Informa que con él nace la idea de crear una institución destinada propiamente a la cultura y el arte, la propuesta para que se formalice un Ministerio de Cultura. Se empezó a concebir la idea de tener un respaldo institucional, desde el Estado, para promover el campo cultural. Así, nos comenta:

No se ha hecho nada y ya han pasado tantos años. Lo recuerdo como si fuera ayer, porque estaba trabajando en Quito de lo más feliz, porque creí que todo se había arreglado. De repente me llama Gustavo Gorriti y me dice: “El presidente quiere hablar contigo”. “¿De qué se trata?”, le dije. Era Alejandro Toledo. Él me conocía porque habíamos salido a la calle juntos, no solo con él, sino también con el alcalde de Miraflores que eran muy amigos míos. Entonces Gustavo Mohme, director y dueño de *La República*, venían acá todo el tiempo a hablar sobre el tema de Fujimori. Esta es la casa donde nos reuníamos, era el centro de la rebeldía, venían los muchachos de esa época... Creamos todas las artes, ahora están cincuentones.¹⁰⁴

Afirma que los esfuerzos por limpiar al Perú de la corrupción y recuperar la democracia no han sido suficientes: nos contentamos con un sistema político donde se reemplaza un presidente por otro. Sin embargo, hasta el presente, considera que no hubo un avance significativo por transformar la política, donde siguen presentes las denuncias de corrupción, autoritarismo y crisis de gobernabilidad: “Ahora estamos igual, con los Fujimori encima. Es un país raro, ¿no?”.¹⁰⁵ Aunque vale decir que, en el campo de la cultura, finalmente se creó el ministerio, en el 2010, con todas y sus limitaciones presupuestales y con las incidencias políticas que atraviesa por ser una entidad del Estado.

¹⁰² Entrevista personal, 26/07/2017.

¹⁰³ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹⁰⁴ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹⁰⁵ Entrevista personal, 26/07/2017.

Si Víctor Delfín tiene una opinión entusiasta sobre el rol positivo que han jugado los pintores en la sociedad, otros pintores como Bruno Portuguese no se encuentran de acuerdo. De hecho, consideran que el sistema sociopolítico afecta negativamente al campo pictórico: “Es el reflejo del sistema. El sistema está podrido corrompido, el arte es el reflejo de eso. La cultura es el reflejo del sistema en el que estamos pobres y deshumanizados”.¹⁰⁶ No se ha mostrado muy entusiasta por el papel que ha cumplido el arte con la sociedad —particularmente el arte dominante— ni el compromiso político que asumieron algunos artistas, porque considera que exista una limitación marcada para que verdaderamente tengan incidencia. En realidad, han sido pocos los pintores que han tenido peso como actores políticos relevantes —ni siquiera el mismo Fernando de Szyszlo—. Claro está, no han dejado de tener un rol activo en opiniones políticas, participando de organizaciones, o firmando cartas de condena al autoritarismo. Y, por supuesto, tampoco han prescindido de las redes políticas para tener una mejor posición en el campo.

Obras pictóricas

Considerar que el pintor es un agente del campo de la pintura es más que obvio, pero algunos pueden dudar respecto al status de agente que poseen las obras de arte. En esta investigación, consideramos que es un agente porque es el producto que da crédito y objetiviza la actividad de un pintor; certifica su talento y es el resultado del proceso de aprendizaje por el que ha pasado. Es la principal arma para generar diversas prácticas socioartísticas entre los diversos agentes del campo pictórico, “una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, 2005, pág. 115). Alfred Gell la denominaría “índice”, al que define como “entidades materiales que propician abducciones, interpretaciones cognitivas, etc.” (2016, pág. 59). Este autor considera a todas las cosas, incluyendo a las obras de arte, como índices que propician agencias sociales, económicas, políticas, así como también intelectuales. Una obra pictórica sería un índice en el sentido de que las obras generan diversos tipos de agencias; por ejemplo, con ellas un pintor participa en concursos de pintura, obtiene prestigio al ganarlos, beneficios económicos, recibe títulos de reconocimiento, etc. La obra pictórica es la que se pone en circulación, distribución, venta y conservación en las

¹⁰⁶ Entrevista personal, 24/07/2017.

galerías, ferias, bienales y museos de arte; son compradas por los coleccionistas, y se vuelven objetos de análisis e interpretación. Además, consolida lazos entre sujetos, por ejemplo, cuando entre pintores hacen trueques de sus obras. Estos hechos evidenciarían las diversas agencias que provocan las obras de arte.

Proponemos a las obras pictóricas como agentes, porque es la excusa fundamental y extraordinaria para propiciar una multiplicidad de relaciones socioartísticas entre los diversos agentes que interactúan, directa o indirectamente, constante o esporádicamente, en el campo de la pintura. Al mencionar todas las agencias que propician las obras, ponemos en evidencia que estas forman parte de su vida y de las vidas de los diferentes agentes que actúan como intermediarios, receptores, compradores, críticos, etc. Pero también somos conscientes de que estas obras solo pueden existir por medio de la infinidad de acciones de estos agentes. Cada obra solo puede ser valorada y comprendida dentro de un sistema de relaciones y conexiones específicas.

Curadores

Después de describir las dinámicas de algunos pintores legitimados y la agencia de las obras de arte, ahora pasaremos a indagar sobre el rol y la importancia de la figura del curador en el campo de la pintura de Lima. Los curadores son quienes cuentan con una preparación teórica y técnica para dar una explicación y justificación letrada sobre el contenido o relevancia artística de una obra de arte. Su discurso, plasmado en escrito, es el que acompaña a una obra en su exposición y exhibición. Al respecto, Jorge Villacorta y Carlo Trivelli consideran que:

El curador es el encargado de velar por la coherencia, relevancia y presentación de una exposición. Su trabajo varía de acuerdo con el tipo de exposición en la que trabaje, pero lo esencial es que el curador vele por el carácter de medio de comunicación que debe tener una exposición de artes plásticas: debe asegurarse de que la muestra entable una relación con el público espectador (2004a, pág. 176).

Los artistas o colectivos de arte se valen del curador para darle una explicación a su obra, la cual puede ser teórica, técnica, estilística, histórica, etc., para que así el público las comprenda y las consuma. El curador trabaja con el pintor, sobre todo, en el proceso de exhibición de la obra y en el proceso de difusión. Los espacios donde se mueve son los museos y galerías de arte, por ello termina siendo intermediario entre el pintor y el museo,

entre el pintor y la bienal, entre el pintor y la galería, o también entre el pintor y la feria de arte.

Lo que encontramos es que el curador, generalmente en el mundo artístico de la plástica peruana, está relacionado más con el arte contemporáneo y no tanto con la pintura. Sin embargo, en el campo pictórico de Lima sí hemos identificado algunos curadores que trabajan con los pintores y sus obras. Esto implica que el curador, para exhibir, promocionar y vender una obra, tiene que indagar sobre el quehacer práctico y personal del artista; los materiales, técnicas, estilos que utiliza; el valor personal y contenido de sus obras; la motivación que lo ha llevado a otorgarle determinado contenido o darle tal color. Algunos curadores hasta investigan el contexto cultural, social, económico o político dentro del cual ha sido producida; por ello, se puede decir que muchas veces los curadores combinan su actividad con la de un investigador. En Lima identificamos a algunos curadores que trabajan, a su vez, como críticos, investigadores o historiadores de arte; aunque también pueden fungir de ello los mismos artistas, es decir, combinan sus actividades. Entre los más reconocidos encontramos a Luis Eduardo Wuffarden, Natalia Majluf, José García Bryce, Jorge Villacorta, Carlo Trivelli, Gustavo Buntinx, Juan Peralta Berríos, Miguel A. López, Rodrigo Quijano, Tatiana Cuevas, Sharon Lerner, Gabriela Rangel, etc. Todos estos curadores están relacionados principalmente con el Museo de Arte de Lima.

Como ejemplo, en el 2016, este museo presentó una retrospectiva de las obras de Emilio Rodríguez-Larraín Balta. Se exhibieron pinturas, esculturas e instalaciones producidas entre 1950 y el 2010. La muestra se dio bajo la curaduría de Natalia Majluf, directora de la institución, y Sharon Lerner, curadora de arte contemporáneo de la misma casa. Vemos que los curadores no solo trabajan con artistas en vida presente; en este caso, organizaron la muestra y la expusieron para exaltar la trayectoria artística y la contribución que dio el pintor al arte peruano, a modo de homenaje. Además, también producen un catálogo explicativo sobre la muestra; en algunas ocasiones, incluso, se producen libros sobre la trayectoria del pintor.

Investigadores de arte

Hemos dicho que los historiadores y los curadores de arte muchas veces permutan sus roles, pero en esta investigación se ha tomado a ambas profesiones como dos agentes distintos en el campo de la pintura de Lima. Esto se debe a que, en la división intelectual

del trabajo, encontramos personas que laboran netamente como curadores y otros solo como historiadores del arte. A estos últimos, junto con otros profesionales de humanidades y ciencias sociales, los incluimos dentro de la categoría “investigadores de arte”; es decir, como aquellos agentes que en el campo de la pintura de Lima del siglo XXI investigan, teorizan, conceptualizan y categorizan temas sobre el mundo del arte, ya sea del pasado o del presente. Entre ellos podemos encontrar a historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, economistas (estos últimos se centran en mercado del arte), etc. Estos investigadores tienen una agencia importante en el campo, debido a su papel legitimador del artista y sus obras. Por ejemplo, cuando escriben textos para consolidar alguna corriente o estilo pictórico, o cuando hacen balances sobre el aporte de determinados pintores, terminan resaltando sus trayectorias y consagrándolas.

Sumado a esto, los investigadores de arte son agentes importantes en cuanto sus trabajos e intereses intelectuales, permiten conocer sobre los artistas, sus obras y las dinámicas históricas que se han dado en el campo. Es decir, se convierte en productores y reproductores de la memoria del arte, debido a su capacidad de registro —tanto letrado, como visual y audiovisual— sobre los acontecimientos y luchas entre los otros agentes del campo, situándolos en un contexto sociohistórico comprensible para un público especializado y no especializado.

Críticos de arte

Otro agente importante que genera valor simbólico en las obras es el crítico de arte. Este se dedica a hacer juicios y apreciaciones públicas sobre la figura del pintor y sus obras, utilizando medios de difusión como revistas, periódicos, canales de TV, blogs, etc. Para autores como Howard Becker, Pierre Bourdieu y Sarah Thornton, los críticos son quienes pronostican el éxito de los artistas y sus obras. Así, Thornton nos dice que “los críticos se fijan para donde sopla el viento” (2010, pág. 13), es decir, señalan las tendencias, y las pueden dirigir también. Además, los críticos son capaces de crear o destruir reputaciones: “Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que le da valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas” (Becker, 2008, pág. 161).

Estos críticos también obtienen reconocimiento cuando elevan la figura de un artista, estilo o corriente que toma trascendencia en el ámbito socioartístico; consiguen así hacerse conocidos también, dependiendo del grado de capital social que posean. La

influencia que puedan tener dependerá de los medios donde ejerzan su labor, así como los agentes del campo artístico con los que se relaciona. Si trabaja en el circuito dominante, su papel de crítico va a tener mayor relevancia e influencia, lo que no tendría si se desarrollara en el circuito medio, y mucho peor en el circuito periférico en donde los pintores no se relacionan con los críticos, y prácticamente no existen como agentes.

Los primeros críticos de arte que aparecieron en el Perú se registran a inicios del siglo XX. Consideramos que el primer crítico de la historia del arte peruano fue Federico Larragaña, quien asumió tal labor en 1905, con la revista *Prisma*, fundada justamente en ese año. Pero para Mirko Lauer (2007), el primer crítico de arte fue Teófilo Castillo, quien en 1913 empieza a escribir y criticar a los pintores y al medio artístico desde la revista *Variedades*, la cual apareció en 1908.

En el campo de la pintura actual encontramos pocos críticos que se dediquen exclusivamente a esa labor. Entre los que se encuentran relacionados específicamente con lo pictórico, figuran Élica Román y Luis Lama; este último ejerce su labor crítica desde su columna de *Caretas*, muchas veces de manera controversial, sobre las formas de pintura y el arte contemporáneo. Más adelante, cuando abordemos sobre la agencia de las ferias y galerías de arte, podremos indagar más sobre la labor de Luis Lama. Aquí se termina por describir cuáles son los roles de los agentes que están involucrados con otorgarle valor simbólico a las obras.

b. Agentes involucrados con el valor mercantil de las obras pictóricas

En esta sección referiremos la importancia de las tiendas de materiales de arte, el rol de las galerías, coleccionistas, subastas, ferias y bienales. Sus actividades se caracterizan porque son los agentes que movilizan el mercado pictórico, mediante la comercialización de las obras y la imagen del pintor. Es decir, participan directamente del mercado pictórico y les otorgan valor mercantil a las obras.

Tiendas de materiales

Consideramos que las tiendas sobre materiales de arte son agentes del campo de la pintura, porque son los lugares en donde se venden los materiales básicos y necesarios para que los pintores puedan producir sus obras. Allí se comercializan caballetes, telas, pinceles, cuadernos de dibujo, lápices, lienzos, óleos, acrílicos, aceites, espátulas, arcilla,

etc. Son miembros permanentes dentro del mundo del arte, y muchas veces no han sido tomados en cuenta dentro de las investigaciones sobre el ámbito artístico. El crítico y teórico Juan Acha (1978), si bien no nos habla directamente sobre las tiendas de materiales de arte, en su esquema sobre el sistema de producción artístico visual sí incluye a los materiales y herramientas. Nos dice que a lo largo de la historia del arte siempre ha sido necesario aprender a dominar dichos materiales y herramientas mediante técnicas manuales para hacer posible el acto de producir y con ello crear cualquier tipo de obras. Otro autor es García Canclini (1979), quien tampoco refiere directamente sobre las tiendas de materiales de arte, pero sí incluye a los materiales dentro de la categoría de medios de producción del campo artístico. Indica que mediante el análisis de los medios de producción se pueden ver las constancias y modificaciones de los recursos técnicos y tecnológicos, por la introducción de nuevos materiales y procedimientos en el campo artístico. Por su parte, Howard Becker sí ha demostrado la importancia de los fabricantes de materiales como agentes indispensables del ámbito artístico:

Producen para un mundo de arte y son sensibles a lo que consideran que quieren sus miembros. Los artistas, por su parte, confían en sus productos, dado que en sus años de formación aprendieron a hacer lo que puede hacerse con los materiales disponibles. Los fabricantes de instrumentos son miembros permanentes del mundo del arte. Si bien son sensibles a las necesidades de los artistas, también los limitan mediante los elementos que producen. Lo que fabrican satisface a la mayor parte de los que trabajan en un medio solo porque estos están habituados a trabajar con esos materiales (2008, pág. 94).

En vez de considerar directamente a los fabricantes de materiales de arte como agentes del campo de la pintura, aquí se decidió considerar a las tiendas donde se venden dichos materiales. Esto porque existe una relación más directa entre el pintor y los vendedores o dueños de las tiendas, y no tanto entre el pintor y los sujetos o las empresas que fabrican los materiales. Los objetos que se adquiere son de un relativo fácil acceso para las personas, porque existe en gran cantidad; lo que sí se diferencian es en la calidad de los productos, pues los pintores que tienen mayor presupuesto podrán adquirir productos de mejor calidad y menos tóxicos, lo cual contribuye a cuidar su salud. Por ende, se puede establecer jerarquías sociopictóricas entre los pintores que compran materiales especializados caros y los que solo pueden comprar materiales genéricos.

Recordemos que las tiendas de arte no solo trabajan para hacer posible las creaciones de obras de arte y satisfacer las exigencias de los pintores, sino que también tienen sus propias necesidades e intereses para generar ingresos. Hay un grado de

dependencia y colaboración innegable entre los pintores y las tiendas de materiales de arte para hacer posible la existencia del campo de la pintura en Lima. Los primeros dependen de la variedad y diversidad de materiales que venden las tiendas del arte y estas dependen del dinero que reciben por la compra de sus productos.

Los lugares más conocidos y concurridos para adquirir materiales de arte de costo accesible, para quienes se inician en el campo de la pintura, se encuentran generalmente en el Centro de Lima. Así, cerca de la Escuela Nacional de Bellas Artes encontramos tiendas como La Casa del Arte, Arquitectura y Diseño Saavedra, o la tienda de arte Sahara, entre otras. Y por el Museo de Arte de Lima también encontramos algunas pequeñas tiendas que ofrecen materiales de arte a precios módicos. En otras zonas del Cercado de Lima encontramos tiendas genéricas como Marleni y el Arte, Navarrete, Faber Castell, Peter y el Arte, Multiart, entre otras. Pero es en los sectores de clase media y media alta donde se encuentra la mayor comercialización de materiales para artistas que se encuentra adentrados en el proceso de legitimación. Así, en Miraflores encontramos tiendas de materiales para artistas plásticos y arquitectos como Van Dyck: la Casa del Artista, La Clave, Madeley y el Arte, Librería Minerva, Arte y Color, Arte & Cía, Tai Loy y Librería El Ángel. En San Isidro hallamos a Arte Nostro. En La Molina, a Spondylus y Centro Comercial La Rotonda. En San Miguel se encuentra Librería y Arte Francisco. En Surco, La Bitácora y otra sucursal de Spondylus en el Centro Comercial Caminos del Inca.

Galerías de arte

Ahora pasaremos a referir al rol que cumplen las galerías de arte como agentes que participan directamente en la comercialización de las obras pictóricas. Las galerías son espacios donde se exponen, exhiben, promocionan y, sobre todo, se venden las obras pictóricas. Funcionan como un intermediario entre el artista y el mercado del arte, permitiendo también la conexión con ferias y bienales del arte mundial. Como vemos, si algo caracteriza a las galerías es su rol comercial. Esto lo podemos apreciar en el testimonio de una representante de la galería Lucía de la Puente, en Barranco, cuando se le preguntó que hacían con las piezas del artista después de haber culminado la muestra:

Nos quedamos un año o más, eso depende del trato que se haga con el artista. Antes nos quedamos dos años con la exhibición entera, pero ahora no, por el espacio. Dentro de

ese periodo, si lo vende el artista o la galería, la comisión es compartida, porque al realizar una exhibición implica para la galería una inversión también. No es el que el artista venga, la instala o se encarga de todo, sino que el artista viene con sus obras y de toda la instalación, el montaje, los gastos que pueda haber en la exportación, los gastos de la póliza de seguros —las obras aquí están aseguradas— se encarga la galería. Esos son los acuerdos que se mantienen con los artistas durante dos años, mínimo un año. Toda exposición implica no solo un movimiento logístico sino un gasto.¹⁰⁷

La galería de arte es definida como un espacio de exposición porque en ella se realiza un acto inaugural, público o privado, con ingreso libre, donde se presenta al artista y se exhiben sus obras. Ahí el artista tendrá la oportunidad de explicar el valor personal, artístico y social de su trabajo; algunas veces lo hace directamente, otras veces con la compañía o por intermedio de un curador. Recordemos que las exposiciones pueden ser individuales o colectivas: la primera implica que solo se exhibirán las obras de un pintor y la segunda indica la exposición será de un grupo de pintores. Las exposiciones individuales, obviamente, tendrán mayor prestigio.

En las exposiciones, que tienen un periodo determinado, las galerías se encargarán de promocionar su consumo y venta, dependiendo de los acuerdos que se pacten. Mientras dura este periodo de exhibición, el pintor no está presente en la galería vigilando o promocionando su obra; pocas o raras veces hace presencia. Pasado el periodo acordado, la galería y el pintor desmontan la muestra. Algunas veces los pintores deciden acordar con las galerías dejar sus obras para que las vendan, claro no quedan exhibidas en la sala sino en su almacén o stock de obras en venta, porque la sala siempre se utiliza para inaugurar una nueva muestra. Otras veces los pintores deciden llevar sus obras a su taller y venderlas por su cuenta a sus contactos, y solo utilizan a las galerías para promocionar y dar a conocer sus obras a un público mayor y para acumular un mayor número de exposiciones en su currículum.

Una galería es definida como espacio de promoción e intermediación, en tanto son agentes que ayudan al pintor y sus obras para que participen en eventos artísticos, como ferias, bienales y subastas. También se valen de contactos con los curadores, quienes poseen el capital social y el prestigio para respaldarlos. Rara vez los artistas participan de manera individual en estos eventos sin representación de una galería o un curador.

Por último, una galería se puede definir como un espacio de venta, en cuanto es una institución que dinamiza y activa el mercado del arte. Dedicar sus mayores esfuerzos a comercializar las obras, promocionar el consumo de determinados pintores e impulsar

¹⁰⁷ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

ciertas tendencias artísticas. Para ello, generalmente trabajan con pintores y otro tipo de artistas plásticos con trayectoria de renombre, que estén a la moda o sean buscados por el mercado y los coleccionistas.

En la actualidad, en el campo de la pintura de Lima encontramos a las siguientes galerías de arte con las características que hemos descrito:

Tabla 9
Galerías de arte de Lima (2018)

N°	Nombre de la galería
1	Galería Enlace Arte Contemporáneo
2	Galería Fórum
3	Galería Lucía de la Puente
4	Galería Revólver
5	Galería Yvonne Sanguineti
6	Vértice
7	Trapecio
8	Wu Galería
9	La Galería
10	Galería Lucía de la Puente
11	Galería del Barrio
12	Atípico
13	Índigo
14	Espacio La Sala
15	Galería Arte XXI
16	Galería Impakto Miraflores
17	Cede Galería
18	Galería del Paseo
19	Ginsberg
20	IK Projects
21	Guzmán y Lazo
22	SAM Larcomar
23	Dédalo
24	Óleos peruanos
25	Full Art Perú
26	Galería “El arte es vivir”
27	Galería el Ojo Ajeno, Centro de la Imagen
28	Galería & Consultoría de Arte Moll
29	Fundación Renee Navarrete Risco
30	Galería Puna Lima
31	Galería Casa Pausa
32	Galería de Arte contemporáneo Mansión Eiffel
33	Dédalo Arte y Artesanías
34	Cusco Art Gallery
35	IDILIA Arte utilitario
36	Galería de Arte Carolina de Rossi
37	Arte Qollana

Estas son la mayoría de las galerías que activan el mercado del arte en Lima. Aclaremos que todas no solo se dedican al comercio de las obras pictóricas, sino también con otros tipos de arte contemporáneo. Entre las galerías más antiguas y vigentes hasta el día de hoy se encuentran Trapecio (1973), Fórum (1974) y Lucía de La Puente (1995). Recordemos que las dos primeras tuvieron una participación importante en el apogeo del mercado pictórico en la década de 1970. Y Lucía de la Puente era una de las más importantes en el campo pictórico de Lima y la que participa en grandes eventos artísticos a nivel nacional e internacional hasta finales del 2017.¹⁰⁸

Vale la pena contar una anécdota, o mejor dicho controversia, entre esta última galería y el pintor consagrado Ramiro Llona. El conflicto se dio porque la galería de un momento a otro le comunicó al artista que ya no le cobraría el 35% de comisión por la venta de sus obras, sino el 50%. Frente a ello, Ramiro Llona decidió retirar sus cuadros y denunciar el hecho mediante su cuenta de Facebook. Según comenta el pintor,¹⁰⁹ él no firmó contrato con Lucía de la Puente, solo hacían acuerdos verbales por las condiciones de la muestra y las comisiones que se iban a cobrar. Esto no es más que un reflejo de la informalidad en la relación de los pintores con el mercado de las artes visuales en nuestro medio, incluso siendo el circuito dominante. Quienes se encuentran en mayor desventaja son los artistas, porque no se sienten bien remunerados con la venta de sus obras y, además, porque no hay un gremio de pintores que defienda sus derechos. En cambio, las galerías sí tienen una asociación en donde se establecen acuerdos sobre las condiciones y comisiones que se deben imponer a los pintores y demás artistas plásticos. Estas dinámicas del mercado terminan perjudicando al quehacer del pintor y su producción artística. La referida polémica nos permite reflexionar acerca de la situación del mercado del arte en el Perú y cuáles son las condiciones en las que se desenvuelve.

Coleccionistas de pintura

Ahora pasaremos a ver quiénes son los que compran sistemáticamente las obras de arte ofrecidas por los galeristas. Generalmente hay un público heterogéneo que asiste a ver las obras, pero solo se identifica un círculo de compradores posibles a quienes se pueden venderlas, tanto de nuestro país como del extranjero. Se puede definir a los coleccionistas

¹⁰⁸ Esta galería estuvo activa hasta febrero del 2018. Cerró definitivamente con una exposición de las últimas obras que realizó el renombrado pintor Fernando de Szyszlo, quien falleció el 9 octubre del 2017.

¹⁰⁹ Entrevista personal, 17/11/2016.

como los agentes que compran y coleccionan obras de arte, y como requisito deben tener una posición socioeconómica solvente. Ellos coleccionan arte no solo por amor o gusto al mismo, sino también por motivos simbólicos y económicos; es una manera de legitimar su poder a partir de la distinción. Thornton diría, irónicamente, que “son los menos profesionales. Lo único que tienen que hacer es llenar un cheque” (2010, pág. 91). En la actualidad, se dice que estos agentes tienden a coleccionar un arte joven y novedoso, generalmente de artistas que son potencialmente legitimados. También es una manera de atesorar fortuna adquiriendo bienes simbólicos: los coleccionistas identifican qué artistas y obras prestigiosas tienen un alto reconocimiento; la fortuna invertida en la adquisición debe ser segura para que pueda revalorizarse en el futuro.

Estos agentes son piezas clave en el mercado pictórico y en mundo del arte en general. Si no hubiera coleccionistas, ¿a quiénes venderían las obras las galerías, las ferias, las bienales, los pintores?, ¿de dónde recibirían los museos donaciones de obras de arte? En Lima, por ejemplo, si el Museo de Arte de Lima y el Museo de Arte Contemporáneo no tuvieran en su patronato a las familias más ricas del país, no podrían atesorar una mayor colección de arte ni invertir en su promoción. Como institución cultural propiamente, carecen del presupuesto suficiente para realizar sus funciones.

En efecto, la mayoría de coleccionistas de arte más importantes en el Perú son activos partícipes de los patronatos de los dos principales museos de arte del país,¹¹⁰ provienen de ricas familias, son directivos o jefes de grandes empresas y tienen como característica en común ser varones, con excepciones contadas.¹¹¹ Como habíamos dicho, su afición por la colección de piezas artísticas proviene tanto de su formación cultural, como del interés por marcar distinción de status.

En la siguiente tabla se puede apreciar quiénes son los coleccionistas más importantes, en el Perú, del mundo artístico visual:

¹¹⁰ Y también puede tener presencia en las instituciones culturales más importantes de la región y el mundo.

¹¹¹ No hay duda que la figura masculina ha predominado en la historia de arte peruano, y también universal, relegando e invisibilizando el papel de la mujer. Lo mismo ocurre con la cantidad de pintoras mujeres que se encuentran registradas en la historia del arte, incluido el peruano. Aunque si examinamos las galerías más importantes de Lima, contrariamente a la tendencia, las dueñas o directoras son mujeres.

Tabla 10
Principales coleccionistas de arte en el Perú

N°	Coleccionista	Datos importantes
1	Eduardo Hochschild	Empresario multimillonario, presidente ejecutivo del grupo Hochschild. Posee la más grande colección de arte del Perú.
2	Luis Carlos Rodrigo Mazuré	Socio fundador de Rodrigo, Elías & Medrano Abogados, uno de los estudios de abogados más importantes de Lima. Rodrigo es uno de los fundadores del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y un gran coleccionista de arte; además de ser uno de los más veteranos.
3	Muriel Clemens	Psicóloga y miembro del patronato del MALI. Trabaja en consulta privada y asesoría en responsabilidad social empresarial.
4	Alberto Rebaza	Abogado muy involucrado en el mundo de las artes. Es miembro del patronato del MALI; preside actualmente el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo de la misma institución.
5	Juan Carlos Verme Giannonio	Además de coleccionista, es empresario, inversionista, miembro del Comité de Adquisiciones de Arte Latinoamericano de la Tate Modern de Londres y vicepresidente del Patronato de la Fundación del Museo Reina Sofía de Madrid.
6	George Gruenberg Schneider	Empresario y presidente de consejos de administración de numerosas compañías y entidades financieras peruanas. Es presidente de la Fundación del Instituto de Arte Contemporáneo, germen del Museo de Arte Contemporáneo en Lima, de cuyo patronato es miembro.
7	Jack Cohen	Socio de la galería Impakto de Miraflores. Es miembro del Comité de Selección de la feria de arte Art Lima y del Comité de Adquisidores del Whitney Museum en Nueva York
8	Alfredo Barreda	Abogado y socio en la reconocida firma de abogados Barreda Moller, especializada en propiedad intelectual. Barreda es vicepresidente del MALI y uno de sus grandes impulsores.
9	Armando Andrade	Presidente de Studio A, primera consultora de <i>branding</i> del Perú. Andrade es presidente del Comité de Subasta del MALI, fue comisionado del Pabellón Peruano de la Bienal de Venecia y uno de los coleccionistas más respetado del Perú.
10	Jan Mulder	Es un importante coleccionista de fotografía del país. Mulder ha sido fundador del Centro de la Imagen en Lima, del centro cultural El Ojo Ajeno, de la asociación Foto e Imagen, de la feria LimaPhoto y del festival Mirafoto, entre otras iniciativas culturales.
11	Carlos Rodríguez Pastor	Empresario peruano, líder de Intergroup Financial Services Corp, propietario del Grupo Interbank. En la actualidad, es uno de los miembros del Latin American and Caribbean Fund del MoMA de Nueva York.
12	Walter Piazza	Hasta el 2015, también figuró como uno de los más grandes coleccionistas. Piazza, quien acaba de fallecer recientemente (2017) a los noventa y un años, fue una figura importante también para el MALI. Durante doce años fue presidente de su patronato.

Elaboración: Propia en base a los datos que proporciona la página web Arte Informado (<http://www.arteinformado.com/magazine/n/once-de-los-mas-activos-y-destacados-coleccionistas-del-peru-4850>).

Veamos un poco la figura del más grande coleccionista de arte del Perú: Eduardo Hochschild. De hecho, es considerado uno de los hombres más ricos del país, según la revista Forbes (2012). En el 2017, recibió un premio al coleccionismo en la feria ARCOMadrid, en donde exhibió gran parte de su colección en la sala Alcalá 31.¹¹² Desde el 2009, este millonario empresario, dueño de una minería que lleva su nombre, ha coleccionado aproximadamente mil quinientas piezas de diversos tipos de arte como pintura, fotografía, escultura, vídeo-arte y otras formas de arte contemporáneo. Su afición a la colección de arte peruano no se basa en un libre criterio, sino que en algún momento ha recibido asesoría del investigador y curador de arte Jorge Villacorta. Por ejemplo, tiene obras de maestros del siglo XX como José Sabogal, Tilsa Tsuchiya y Martín Chambi; de los pintores consagrados contemporáneos, con un alto reconocimiento, como el recién fallecido Fernando de Szyszlo o el pintor Ramiro Llona; de pintores jóvenes como Carlos Martinat, Sandra Gamarra, Fernando Bryce, Elena Damiani; y de otros artistas como Mario Testino, Milagros de la Torre, etc. Además de destacar como coleccionista, también es reconocido como promotor del arte: es presidente de la Universidad de Ingeniería y Tecnología (UTEC), la cual está ubicada en Barranco, y ha ganado el premio al mejor edificio del mundo en el 2016, otorgado por el Real Instituto de Arquitectos Británicos (RIBA).¹¹³

Es innegable el grado de influencia que ejercen los coleccionistas en el tipo de arte que se van a promover en las galerías. Sus gustos pueden condicionar qué artistas tendrán las puertas abiertas para exponer, así como los que serán convocados para participar en ferias y bienales de arte. Sus intereses como grupos dominante del circuito dominante condicionan gran parte del sistema sociopictórico —la producción, circulación y el consumo de obras—, incluidos los quehaceres de los propios museos de arte y sus procesos de legitimación:

Un sistema de patrocinio establece una relación inmediata entre lo que el patrocinador quiere y entiende y lo que hace el artista. Los patronos pagan y ordenan, no cada nota ni cada pincelada, sino los lineamientos generales y los temas a los que dan importancia. Eligen a artistas que les proporcionen lo que ellos quieren. En un sistema de patrocinio eficiente, artistas y patronos comparten convenciones y una estética a través de las cuales pueden cooperar para producir trabajos. Los patronos brindan respaldo y guía, y los artistas aportan la creatividad y la ejecución (Becker, 2008, pág. 129).

¹¹² Para mayor información, véase: <https://elcomercio.pe/luces/arte/eduardo-hochschild-mecenas-peruano-madrid-404177>.

¹¹³ Para mayor información, véase: https://elpais.com/elpais/2017/02/15/eps/1487113530_148711.html. Esta noticia fue difundida en el diario *El País* de España.

Habíamos dicho que los coleccionistas atesoran obras no solo por amor al arte, sino también porque buscan acrecentar su status socioeconómico mediante el gusto por el arte, la distinción. Además, es una forma de asegurar e incrementar su fortuna: no coleccionan cualquier obra, están informados y saben qué pintores van a ser revalorizados en el futuro; para ello cuentan con las asesorías de curadores y expertos en arte sobre cómo invertir sus riquezas. Asimismo, colaboran como patronos de museos de arte y donantes de obras para que sus apellidos figuren como miembros notables de estas instituciones. Por ejemplo, cuando uno realiza una visita al Museo de Arte Lima, no solo se puede conocer quiénes fueron los pintores más importantes en la Colonia, en el siglo XIX o XX, sino que también se puede reconocer a las familias más prestigiosas, de distintas épocas, involucradas en el campo del arte. Así, junto con las obras y sus autores, aparecen el nombre del coleccionista que la poseía. Es el caso de la colección de obras de la familia Prado y Peña Prado (Memoria Prado), la cual fue donada en 1961 por el adinerado presidente Manuel Prado. Dicha colección fue formada, a inicios del siglo XX, por el intelectual Javier Prado y Ugarteche; su gusto por el arte llevó a que su apellido y el de su familia queden registrados y reconocidos en la historia de arte pictórico peruano.

Subastas de arte

Otro agente importante en el campo de la pintura es la subasta de arte, la cual consiste en una venta organizada que se realiza en las denominadas “casas de subasta”. Allí los compradores compiten, de manera directa o indirecta (pueden llamar por teléfono), para comprar una obra de arte. Se concede la pieza al que más cantidad de dinero ofrece por ella. En las subastas, las obras adquieren grandes valores económicos; es decir, son tratadas como mercancías (predomina el valor de cambio sobre el valor simbólico, o los dos se complementan). Gracias a estos eventos, se dice que en los últimos años el mercado del arte a nivel mundial ha crecido asombrosamente (Graw, 2013).

En nuestro país, la subasta de arte más importante es organizada por el MALI. La primera se realizó en 1996, y desde ese entonces hasta la actualidad se celebra anualmente, en la segunda mitad de cada año. Para la subasta, la diversidad de piezas de arte ofrecidas se agrupa en cuatro secciones: arte peruano, arte del siglo XIX-XX, artes

decorativas y arte contemporáneo. Desde el 2007, el Museo de Arte de Lima también realiza el evento Subasta y Fiesta de Verano.¹¹⁴

Con respecto a estas subastas, en un conversatorio que se realizó en julio y octubre del 2011, entre críticos y curadores representativos del campo artístico peruano,¹¹⁵ Gustavo Buntinx preguntó por qué el museo realiza subastas, si es una actividad estrictamente mercantil y el patronato que los respalda incluye a los agentes más adinerados de nuestro país. Frente a ello, Natalia Majluf, directora del museo, argumentó que la institución no tiene buen presupuesto para su mantenimiento, porque no existe una ley de mecenazgo que obligue a las grandes empresas a apoyar al arte y a los museos; tampoco tiene apoyo directo del Estado y, por ello, se ven en la necesidad de organizar subastas que le permiten obtener ingresos para el manejo del museo. Además, indicó que hay que ver lo positivo de la celebración de subastas: dinamizan el mercado del arte y el mundo artístico de nuestro país, además de incentivar el desarrollo y la apuesta por coleccionar arte.¹¹⁶

En efecto, estas subastas generalmente se realizan para obtener fondos para la mantención de la institución, además de ser una manera de incentivar el coleccionismo privado, el desarrollo del mercado del arte, y la promoción y revalorización monetaria de las obras, y con ello la imagen de un pintor o cualquier otro tipo de artista del circuito dominante. Cuando el Museo de Arte de Lima promociona cierto tipo de arte, no se discute y tampoco se duda que tendrá repercusión en esta parte del campo; genera influencia en el tipo de arte que se producirá y que será demandado por el mercado. En nuestro país, el mercado del arte es tan reducido, que este evento puede tener gran incidencia en la dinámica de los precios de las obras, así como también en la figura del artista elevando su cotización.

Fuera del circuito dominante, apenas existen algunas iniciativas que promueven la venta de arte nacional sin poner barreras ni comisiones a los artistas, en donde se puede convocar a una gran cantidad de creadores. Uno de ellos es Desenfranchiados Colectivo, el que realiza una amplia convocatoria nacional para fomentar el mercado del arte sin poner en riesgo la economía de los artistas y los organizadores. Este colectivo fue creado

¹¹⁴ Para mayor información, véase: http://www.mali.pe/apoya_subasta.php.

¹¹⁵ El conversatorio se dio entre críticos y curadores de arte como Gustavo Buntinx, Miguén A. López y Rodrigo Quijano; también se contó con la participación de Tatiana Cuevas, Natalia Majluf y Jorge Villacorta (este último participó como curador).

¹¹⁶ Como crítica, diríamos que solo dinamiza el mercado del arte del circuito dominante de Lima, ni siquiera la promoción del arte en toda la ciudad, y ni qué decir del país; sumado a esto, el incentivo del coleccionismo privado permite el enriquecimiento y disfrute de arte solo por parte de la alta burguesía de Lima.

en el 2004 por María Elena Alvarado Boggio, e interviene en espacios públicos como parques, boulevares, iglesias u hoteles para poder exhibir y subastar pinturas, esculturas y otros tipos de artes visuales. Por ejemplo, en el 2011, realizaron una exhibición en el “Oceanus Lounge” del hotel Los Delfines, en donde cien artistas expusieron y subastaron sus obras a un valor máximo de cien dólares por pieza. Si bien este es un colectivo que promueve la venta de arte peruano fuera del circuito de las galerías —el cobro por la promoción de la venta de las obras no perjudica a los artistas, por ser mínimo—, no logra representar ni defender los derechos de los pintores y artistas general como un gremio, el que todavía es inexistente para los creadores. Esta es una tara que todavía convierte al campo de la pintura peruana en un espacio de conflictos plagado de enormes desigualdades y desventajas.

Ferias de arte

Las ferias de arte también se realizan en los últimos años en Lima, siendo eventos artísticos muy importantes para el comercio de arte pictórico y contemporáneo. La feria de arte es un evento socioartístico y económico donde se reúnen, exhiben y comercializan las obras de pintores, escultores, instaladores, etc.; allí son admitidos por intermediación de una galería o un curador. Una feria es un evento temporal, de corta duración, que puede realizarse nacional o internacionalmente: “Tienen lugar en todo el mundo, se convirtieron en un marco esencial de venta para las galerías, que de este modo ya no están limitadas a su sala de exhibición como espacio de presentación, sino que lo trasladan de cuatro a seis veces por año” (Fleck, 2014, pág. 84). Si un artista participa y vende sus obras en una feria, es posible que parte de su prestigio ya esté asegurado en el mercado del arte.

Un evento artístico importante que se celebra anualmente, desde el 2013, es la Feria Internacional de Arte de Lima (Art Lima). Allí participan galerías nacionales y extranjeras, también convocan a prestigiosos curadores. Según *El Comercio*, la celebración de este evento significa un gran avance para el desarrollo de la producción, difusión, promoción, comercialización y colección de arte contemporáneo en Lima, y significa también un avance para que el campo artístico peruano pueda posicionarse dentro del mercado internacional de arte contemporáneo. Para el controvertido crítico Luis Lama,¹¹⁷ Art Lima es una celebración en donde los intereses se centran en la vanidad

¹¹⁷ Luis Lama es un crítico de arte peruano reconocido en mundo artístico visual de Lima. Desde sus columnas de *Caretas*, también ha criticado arduamente las celebraciones de esta feria.

y el dinero, un evento en donde “la publicidad del arte sirve para satisfacer las angurias de notoriedad”.¹¹⁸ Desde sus columnas de *Caretas*, sus críticas han arremetido contra los socios, financistas y promotores de este evento —incluido *El Comercio*, diario promotor del evento que presenta detalles pormenorizados de sus actividades—, debido a que reproducen el campo dominante entre los propios agentes, interesándose más por el lucro que por el desarrollo del arte. Así, existiría un pacto entre agentes por reproducir y fortalecer sus redes y mantener cerrado el circuito.

Si bien es cierto que la celebración de Art Lima permite al campo del arte peruano ser integrado con la dinámica artística mundial, y con ello movilizar su desarrollo, también representa una gran limitación. Esto se debe a que el evento es dirigido por agentes del circuito dominante, con alta solvencia económica y posición social, que terminan siendo excluyentes en el campo. Los artistas, pintores, escultores, entre otros, no pueden participar de manera individual en este evento debido a los altos costos que se debe pagar para participar, por lo que tienen que ser representados por curadores y galerías de arte. Si alguno mantiene lazos con los patrocinadores y socios Art Lima, y quiere participar individualmente, debe abonar la suma de setecientos dólares de inscripción para figurar en la feria. Obviamente cualquier pintor no reconocido o un pintor de un circuito periférico no puede permitirse el lujo de pagar dicha cantidad. Muchas de las galerías de arte también se abstienen en exponer en la feria, porque los gastos elevados para participar no compensan con las ganancias de las ventas. Los más beneficiados serían quienes promocionan el evento y participan de él; al no tener mucha competencia, centralizan la distribución.

Otra feria de arte importante, que se celebra desde el 2013, es Perú Arte Contemporáneo (PArC), la cual tiene lugar en el Museo de Arte Contemporáneo. Su celebración cambió en gran medida el acontecer artístico de la capital porque, al igual que Art Lima, ha buscado conectar el arte contemporáneo de la ciudad con la escena del arte mundial. Es un evento donde se busca impulsar la producción, difusión, discusión y consumo de arte contemporáneo. Con ello promueve y activa la dinámica de artistas, curadores, galerías, críticos, coleccionistas, mecenas, etc. Esta feria, por supuesto, también contribuye a la legitimación de los artistas. Y como toda feria internacional, tiene como beneficios para la escena local posicionar al arte peruano en las redes de intercambio cultural a nivel global, porque también se presentan a artistas y galerías

¹¹⁸ Tomado de <http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&idE=1257&idS=87#.WiMb61WWbIU>.

extranjeras de peso. Además, activan el comercio del arte y promueven el desarrollo de su mercado, aunque siempre limitándose al circuito dominante.

La celebración de estas ferias de corte internacional son un indicio de la integración de nuestro país a las dinámicas del arte mundial, aunque su preocupación principal está centrada en la comercialización del arte, en establecer valores económicos a las obras y en realzar la trayectoria de los artistas que les conviene, para aumentar su cotización y sus ventas. Estos eventos se encuentran dirigidos a agentes del arte exclusivos y de un nivel socioeconómico alto, porque las ferias se celebran específicamente para vender obras de artistas prestigiosos y comerciales, los cuales son seleccionados de acuerdo con los conceptos, requisitos, expectativas de la feria y el mercado artístico. Las galerías evalúan bien qué tipo de artistas y obras elegir para que los representen en la feria, debido a que ellas también buscan prestigio dentro del mercado artístico a través de la cantidad de ventas y el dinero que obtengan. Por ejemplo, el galerista colombiano Octavio Almaza, de la galería Casa Cuadrada de Colombia, declaró para *El Comercio* que “uno no puede apostar a lo loco. Los curadores hacen todo el proyecto y miran la carga conceptual y comercial (al elegir las obras) para que a la feria como a nosotros nos vaya muy bien”.¹¹⁹ Algo similar declara la galerista chilena Patria Ready, quien al igual que Octavio Almaza tuvo una de las mejores ventas en Art Lima 2016: “[...] estima que su galería vendió en esta edición cerca de cien mil dólares en arte, añadió: ‘Este año vendí mucho más (que en ediciones pasadas), prácticamente todo. Ya voy conociendo el gusto (del coleccionista) y este año traje artistas de más renombre’”.¹²⁰

Para concluir, se señala que este tipo de eventos son importantes porque impulsan a que el campo pueda generar mayores ingresos económicos, y esto incita a que muchos artistas sigan produciendo y creando obras, aunque limitadas al circuito dominante. Así, el arte termina siendo un medio para asegurar riquezas, y es visto por los agentes como un campo donde pueden desenvolverse como profesionales, para vivir cómodamente y obtener prestigio de él. También vale mencionar que estas ferias sirven para impulsar distintos tipos de arte contemporáneo como instalaciones, vídeo-arte, arte digital, etc., aunque no excluye el arte más tradicional como la pintura, escultura, entre otros.

¹¹⁹ Tomado de <http://archivo.elcomercio.pe/art-lima/noticia/art-lima-2016-estas-fueron-dos-galerias-mas-destacadas-noticia-1896651>.

¹²⁰ *Ibid.*

Bienales de arte

Para finalizar esta sección sobre el rol de los agentes que participan directamente en la comercialización de las obras pictóricas, referiremos sobre la importancia de las bienales para el campo de la pintura de Lima. Las bienales son grandes eventos artísticos, culturales y socioeconómicos que se realizan cada dos años a nivel nacional o internacional, donde se exponen una gran diversidad de obras de arte de distintos estilos y perspectivas. También allí se realizan reflexiones sobre la producción del conocimiento en el arte, y existe una preocupación por generar narrativas sobre el mismo, acercando a los ciudadanos e invitándolos a reflexionar sobre el panorama y las tendencias del arte. Es decir, las bienales no están orientadas meramente a la compra y venta de arte, como las ferias, aunque de una u otra manera terminan también promoviéndolas al legitimar a los artistas que allí exponen. En una bienal, cada país participante tiene un pabellón para exhibir las obras de los artistas elegidos. Son eventos donde todo creador quisiera participar porque obtienen gran prestigio y se revalorizan sus obras.

En el Perú se realizó una bienal por primera vez en 1983, a la cual se le denominó la Primera Bienal de Trujillo. Fue un evento artístico importante impulsado por el pintor Gerardo Chávez y la periodista Ofelia Cerro del Moral, quienes recibieron el apoyo del empresariado para su realización. La Segunda Bienal de Trujillo se realizó en 1985, y la tercera, y a la vez la última, en 1987. Lo particular de esta bienal fue que hacía énfasis en invitar a artistas locales y de los países andinos, aunque también participaron artistas peruanos residentes en Europa (Villacorta y Trivelli, 2004b).

En Lima también se han realizado bienales de arte: en 1997, en 1999 y la última en el 2002. El evento fue diseñado por el crítico y curador Luis Lama y organizado por el Centro de Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima, con apoyo de empresas privadas y embajadas extranjeras en el Perú. Según Juan Peralta Berríos, la bienal se instauró en un contexto de inserción de Lima:

[...] a una red internacional de promoción y desarrollo urbano, la recuperación del Centro Histórico y la obtención del título de “Lima, capital de la Cultura Iberoamericana” otorgado por la UCCI [Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas], se gesta la Bienal de Lima que causaría gran expectativa internacional en torno al desarrollo de una política de recuperación de la ciudad como centro generador y promotor de cultura contemporánea, reconociendo en ella, el interés de cambiar la imagen de nuestra capital a la par de ciudades como Sao Paulo y Buenos Aires (Peralta, 2009, pág. 65).

El hecho de que estas bienales se realizaran en un contexto de cambios políticos, en un proceso de transición democrática, significó que se incluiría a todo tipo de artes visuales —pintura, escultura, instalaciones, intervenciones, performance, vídeo-arte— que incitaran a la reflexión de la realidad peruana. La celebración de las bienales en su momento significó mucho para el desarrollo del arte en Lima, por lo que fue recibida con gran entusiasmo y se pensó que tendría vigencia. Lamentablemente no tuvo continuidad por la falta de organización, iniciativas y apoyo del nuevo gobierno municipal y de un sector de empresarios (Peralta, 2009).

Un acontecimiento importante que generó gran emotividad en el campo de la pintura de Lima, y el mundo plástico peruano en general, fue la aceptación de la participación de Perú en la Bienal de Venecia¹²¹ del 2015, con un pabellón exclusivo para nuestro país. Años atrás, los artistas peruanos habían participado en esta bienal, pero de manera individual; no había un pabellón que incluya solo a artistas peruanos. Las organizaciones que hicieron posible esta iniciativa fueron la Fundación Wiese y *El Comercio*, en colaboración con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Cuando se anunció la noticia de la aceptación de Perú en esta famosa bienal, el coleccionista Armando Andrade, comisario del Pabellón Peruano, declaró en una entrevista en *El Comercio* que frente a tal acontecimiento hay una necesidad de institucionalizar el proceso de selección para la participación de nuestro país en el evento.¹²² Y para ello indicó que se haría una convocatoria donde invitarían a once curadores para que presenten los proyectos y obras de los artistas con los que trabajan. Los seleccionados serían los que representarían la plástica peruana. Anunció que esta institucionalización se hace para dar cuenta de que el proceso de selección es inclusivo, abierto y público. Sin embargo, esto sería puesto en duda por diversos artistas, quienes firmaron un pronunciamiento el 19 de junio del 2017, donde cuestionaron la participación del Pabellón Peruano en la 57 Bienal de Venecia:

Hasta el momento el Pabellón del Perú ha participado de las dos últimas ediciones de la Bienal de Arte de Venecia: 56ta (2015) y 57ma (2017). En esta última edición,

¹²¹ La Bienal de Venecia es uno de los eventos artístico más antiguos y prestigiosos del mundo. Muchos artistas, como pintores, escultores, fotógrafos, instaladores, etc. sueñan con exponer, circular, incluso vender sus obras en este evento. Fue realizada por primera vez en 1895 y organizada por los mismos artistas hasta la década de 1920 (Fleck, 2014).

¹²² Hay que tener en cuenta que esta bienal desde hace muchos años no solo se centra en las exposiciones de pinturas y esculturas, sino también en diversas formas de arte contemporáneo. No obstante, en el 2015, a uno de los ejes temáticos de la bienal se le denominó “La máquina del deseo”, la cual consistió en devolverle la especial importancia que tradicionalmente tuvo la pintura y la escultura.

inaugurada el 13 de mayo del presente año, han sucedido hechos lamentables y sumamente preocupantes en torno a la realización de la Propuesta Curatorial Ganadora (Land of tomorrow) perteneciente a Rodrigo Quijano con la obra del recientemente fallecido artista Juan Javier Salazar. Como, por ejemplo, la cuestionable manipulación de una obra de Salazar que se vio reproducida y transformada en un dudoso elemento museográfico. Hechos que nos abren interrogantes acerca del planteamiento de la totalidad del proceso del concurso y selección, así como por la idoneidad de las condiciones laborales tanto para artistas como para curadores/as.¹²³

Además de poner en duda el proceso de selección del concurso, en este pronunciamiento también se muestra disconformidad con el incumplimiento de algunos puntos de las bases para acceder al Pabellón Peruano. Reclaman que se especifique y asegure los compromisos, roles y responsabilidades de las comisiones y del patronato que organizan y tienen el poder del pabellón. Además, exigen que se constituya e involucre al Ministerio de Cultura como una entidad que vigile y brinde garantías de la transparencia y neutralidad del proceso de concurso, selección y envío de propuestas para la Bienal de Venecia. Así como también piden que se respete la Propuesta Curatorial Ganadora, y que se haga la convocatoria con seis meses de anticipación para garantizar el desarrollo de buenos proyectos por parte de los artistas y curadores. Proponen que el jurado esté integrado por agentes con experiencia y que también se incluya a profesionales extranjeros, entre otros reclamos más. Se registró doscientos sesenta y ocho firmantes de agentes artísticos y no artísticos en este pronunciamiento.

A pesar de las contradicciones e intereses propios de los patrocinadores y organizadores peruanos, y la falta de democratización y representación en el evento, cabe mencionar que la participación de nuestro país en la Bienal de Venecia es una oportunidad para visibilizar la producción peruana en el circuito global del arte. Que nuestro país tenga un pabellón en la bienal más prestigiosa del mundo ya es un buen augurio para nuestro campo de la pintura; esto podría significar un buen camino para el arte nacional, al exponerse como vitrina internacionalmente e impulsar a que en el futuro se realicen bienales de peso en nuestro país. Aunque también advertiríamos que esto solo terminaría beneficiando al arte que se produce en el circuito dominante de Lima. La exposición y realización de eventos como bienales y ferias de arte no terminan necesariamente contribuyendo al desarrollo de la pintura del Perú en general, sino solo al de un reducido sector, y a los agentes involucrados en su consolidación.

¹²³ El documento completo puede verse en el siguiente link: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScB9lQhAA7nHuydgAWpQeiRV-gsMgg69QTc24MTYdhQd9bdA/viewform> 19-06-17.

c. Agentes promotores y consumidores de arte pictórico

Aquí referiremos al rol de las escuelas de arte pictórico, el Estado por medio del Ministerio de Cultura, los concursos de pintura, los museos, los centros culturales, los medios de información y el público del arte. Sus roles en el campo tienen un carácter formador, difusor y consumidor.

Escuelas formadoras de arte pictórico

Consideramos a las escuelas de arte como agentes del campo porque allí es donde se imparte la enseñanza práctica y teórica en dibujo y pintura para quienes desean formarse como pintores. Estas escuelas pueden ser privadas o públicas. Los docentes, agentes clave de estas instituciones, también han surgido de sus aulas y permiten la reproducción y continuidad del campo.

Generalmente las escuelas de arte forman a los pintores según la corriente o tendencia pictórica vigente, de acuerdo con las convenciones que rigen el campo pictórico en un espacio y tiempo determinado. En el Perú, la escuela más antigua y vigente hasta la actualidad donde se enseña las técnicas de creación artística, particularmente de pintura, es la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, la cual fue creada el 28 de setiembre de 1918 bajo el decreto supremo del gobierno de José Pardo y Barreda. En su programa académico de artes plásticas y visuales, además de dibujo y pintura, también se enseña escultura, grabado, conservación y restauración, y educación artística. La segunda entidad que imparte enseñanza, desde 1939, es la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través de su Escuela de Artes Plásticas, la que llevaba el nombre de Academia de Arte Católico. Otra escuela privada donde se enseña dibujo y pintura, con un gran prestigio e influencia en el campo artístico, es Corriente Alterna. Esta institución fue fundada en 1992, y está dirigida para estudiantes de un nivel socioeconómico alto, debido a la gran suma de dinero que se debe pagar para acceder a la educación artística que imparte.

El Museo de Arte de Lima, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de Arte de San Marcos y algunos centros culturales (como el ICPNA y el Británico) también dictan talleres de enseñanza básica sobre diversos tipos de arte, incluyendo los de dibujo y pintura, pero están dirigidos a un público no especializado. También encontramos otras instituciones privadas que imparten enseñanza artística, como es el caso de Edith Sachs

Instituto de Artes visuales. Distinto es el caso del Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD), la Escuela de Arte Digital (EAD) y la Escuela de Arte, Negocios y Tecnología (ESANTEC), quienes hacen una combinación de enseñanza entre arte con herramientas tecnológicas; es decir, se imparten técnicas de representación de artes gráficas por medio del diseño, fotografía, publicidad, arte digital, etc. Se forman a profesionales para que trabajen en agencias comerciales, y no necesariamente para ser artistas o pintores.

Sobre los centros de enseñanza superior, vale comentar que allí se forman a los pintores siguiendo los lineamientos para ejercer el oficio correctamente, según las lógicas convencionales del campo pictórico. O puede que también se formen pintores que buscan crear una tendencia o un estilo que logre revolucionar el medio e impongan en el campo una moda artística que contribuya al prestigio de su escuela. Fue el caso de José Sabogal, quien fue un pintor que renovó el campo pictórico en la década de 1920 hacia una visión localista de la pintura, lo cual implicó que se produjeran obras desde una mirada preocupada en la realidad peruana, particularmente con el indio como sujeto de representación, y no centrada en modelos eurocéntricos. La instauración de la enseñanza de su arte indigenista en la Escuela Nacional de Bellas Artes se fue construyendo y consolidando con una red de seguidores y discípulos, aunque progresivamente también surgieron una serie de agrupaciones contrarias a sus ideales artísticos. Este tipo de revoluciones, reformaciones o cambios bruscos en el campo pictórico rara vez sucede con frecuencia; en menor medida en la actualidad, donde no se logra agrupar y caracterizar a las obras en una sola corriente artística que las identifique, o por lo menos que sea la dominante. Aún seguimos en la era de las vanguardias artísticas y su multiplicidad de expresiones. A pesar de que existe una gran diversidad de formas de hacer artes plásticas y visuales, no se haya frecuentemente a artistas que se rebelen contra las lógicas de enseñanza, producción, circulación y consumo del arte.

Sobre estas escuelas de formación, vale decir que además de garantizar la formación especializada de los pintores, allí pueden obtener un título de profesional en arte, mediante el cual se justifica su “superioridad” en el ejercicio de la labor. Este capital cultural institucionalizado les permite diferenciarse de otros pintores que no han recibido instrucción especializada. Al recibir una formación selectiva, y por estar en contacto con otros pintores y agentes del arte, tienen una posición ventajosa frente a los pintores autodidactas. Recordemos que la iniciativa de crear escuelas de arte surgió de los intereses que tenían un grupo de pintores por diferenciarse de los aficionados que producían arte y

también de los artistas denominados comerciales; es decir, el objetivo fue marcar distancias del arte académico frente al arte informal y el arte popular.

Ministerio de Cultura

Una entidad influyente en el campo de la pintura es el Estado. A pesar de que su participación es indirecta, su importancia es crucial en el campo de la pintura y en el ámbito artístico en general. El Estado participa como promotor, patrocinador, conservador y financista del arte, a través del respaldo a los artistas, los museos y las escuelas de formación estatal, entre otras instituciones. Promueve políticas culturales en favor del arte, respaldándolo por medio de leyes de protección y fomento de sus actividades, así como la promoción y cuidado del mismo. Al respecto, Becker nos dice:

Los gobiernos pueden considerar que las artes, todas o algunas de las mismas, forman parte integral de la identidad de la nación [...]. También pueden considerar que las artes son una fuerza positiva de la vida nacional, una fuerza que respalda el orden nacional, moviliza a la población tras objetivos nacionales deseables y aparta a la gente de las actividades indeseables en términos sociales (Becker, 2008, pág. 213).

El Estado peruano cumple un papel fundamental en la promoción, organización y difusión de las artes y la cultura en general, y lo hace por medio de su Ministerio de Cultura. Por ello, en esta sección daremos cuenta cómo surgió la iniciativa para crear este ministerio, en base al testimonio brindado por el escultor y pintor Víctor Delfín, cómo se encuentra organizada esta institución y se ahondará particularmente en la descripción de la Dirección de Artes, instancia de interés específico para nuestra investigación. Además, se hará un análisis sobre las concepciones sobre cultura que ha adoptado el ministerio en los *Lineamientos de política cultural* que orientan sus prácticas.

El Ministerio de Cultura fue creado el 21 de julio del 2010, mediante la Ley 29565, en el segundo gobierno de Alan García Pérez. Pero la iniciativa de crearlo surgió en el 2001, promovida por artistas como Víctor Delfín, quien particularmente la impulsó desde que ocupó el cargo de presidente de la Comisión Nacional de Cultura en el gobierno de Alejandro Toledo. Nos cuenta que, junto con compañeros y amistades, hizo muchos esfuerzos por instaurar una entidad desde el Estado que respaldara la producción de conocimiento, tanto científica como humanística. Por eso se quiso formar una entidad bajo el nombre de “Ministerio de Ciencia y Cultura”, como promovía la UNESCO, siendo respaldada por científicos como Benjamín Marticorena o Modesto Montoya (actual

director del Centro de Energía Nuclear). Sin embargo, no se pudo concretar tal empresa. Según Víctor Delfín, la idea se retomaría en el 2009, cuando tuvo un encuentro en París con el entonces presidente Alan García, a quien le dijo:

Si usted quiere pasar a la historia del Perú, cree el Ministerio de Cultura [...]. A él como que le encanta la idea y es un sabido. Dijo: “Me lo están ofreciendo en banquete”. Ya estaba listo, pues. Así creó el Ministerio de Cultura. Ahora felizmente hay gente que puede ir con proyectos, porque tampoco el ministerio es mago, se tiene que ir con proyectos y exigirle la creación de ciertas cosas.¹²⁴

Además, nos contó que todas las reuniones y preparativos para la creación del Ministerio de Cultura se dieron en su casa-taller de Barranco, citas concurridas por diversos artistas e intelectuales de humanidades y ciencias sociales importantes: “Estuvieron presentes actores, pintores, escultores, arqueólogos, pedagogos, periodistas, científicos. Como Armando Robles Godoy, Lucho Lumbreras, Walter Alva, Nelson Manrique, Modesto Montoya, Rodrigo Montoya, etc. La mayoría sanmarquinos que tú los debes conocer”.¹²⁵

a. Organización

El Ministerio de Cultura es la principal institución responsable del diseño, manejo, aplicación y supervisión de las políticas nacionales y sectoriales del Estado peruano en el sector cultura. Sus funciones se orientan a la conservación y restauración del patrimonio cultural material e inmaterial de la nación, fomentar la creación cultural y artística contemporánea, hacer gestión cultural y fomentar las industrias culturales, así como promover el respeto y desarrollo de la pluralidad étnica y cultural (Ministerio de Cultura, 2012). Anteriormente algunas de esas funciones las cumplía el Instituto Nacional de Cultura¹²⁶ y otras el Ministerio de Educación.

¹²⁴ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹²⁵ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹²⁶ “El Instituto Nacional de Cultura (INC) es creación del Gobierno Revolucionario de Velasco Alvarado que asumió el poder a fines de 1968. Dentro del proceso de transformaciones que entonces se inició, no podía ignorarse la impostergable necesidad de transformar la Casa de la Cultura, entidad con funciones, recursos y proyecciones limitados, en un organismo con autonomía administrativa y capacidad económica suficientes para realizar plenamente las tareas de revaloración, promoción, difusión y democratización de la cultura. Así es como por Decreto-Ley N° 18799, orgánico del sector Educación, se creó el Instituto Nacional de Cultura como organismo público descentralizado de dicho sector. Posteriormente, el Decreto-Ley N° 19268, del 11 de enero de 1972, estableció la estructura orgánica y definió los fines y objetivos de la institución, que, desde ese momento, asumió las funciones, recursos y bienes de la Casa de la Cultura del Perú y de las casas de la cultura departamentales” (Instituto Nacional de Cultura, 1977, pág. 26).

El Ministerio de Cultura como órgano de control institucional asigna sus funciones a dos viceministerios: Despacho Viceministerial de Interculturalidad y Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales. Estas dos a su vez se dividen en diversas direcciones, como se observa en la siguiente figura.

MINISTERIO DE CULTURA						
Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales					Despacho Viceministerial de Interculturalidad	
Dirección general de Patrimonio cultural	Dirección general de museos	Dirección general de defensa del Patrimonio Cultural	Dirección general de Patrimonio arqueológico Inmueble	Dirección general de industrias culturales y artes	Dirección general de Ciudadanía Intercultural	Dirección general de derechos de los pueblos indígenas
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Dir. Patrimonio Histórico e Inmueble	Dir. Investigación y Planificación Museológica	Dir. Control y Supervisión	Dir. Gestión de Monumentos	Dir. del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios	Dir. Políticas Indígenas	Dir. Consulta Previa
Dir. Patrimonio Inmaterial	Dir. Evaluaciones y Servicios Técnicos	Dir. Recuperaciones	Dir. Catastro y Saneamiento Físico Legal	Dir. del Libro y la Lectura	Dir. Políticas para Población Afroperuana	Dir. Lenguas Indígenas
Dir. Sitios del Patrimonio Mundial	Dir. Gestión, Registro y Catalogación de Bienes Culturales Muebles	Dir. Participación Ciudadana	Dir. Calificación de Intervenciones Arqueológicas	Dir. de Artes	Dir. Diversidad Cultural y Eliminación de la Discriminación Racial	Dir. Pueblos Indígenas en Aislamiento y/o Contacto Inicial-PIACI
Dir. Paisaje Cultural			Dir. Certificaciones	Dir. Elencos Nacionales		

Figura 9. Estructura orgánica del Ministerio de Cultura.
 Elaboración: Propia en base al organigrama del ministerio
 (<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/pagbasica/tablaarchivos/03/organigramamc.pdf>).

La que nos interesa describir es a la Dirección de Artes, ya que desde esta instancia se impulsan las políticas culturales en torno a la pintura. El Ministerio de Cultura describe a esta dirección como:

La unidad orgánica encargada de diseñar, promover e implementar políticas, estrategias y acciones orientadas a estimular la actividad creativa en los más diversos campos de las artes escénicas, musicales, plásticas, visuales, artes aplicadas y multidisciplinarias; así mismo, desarrollar acciones que permitan ampliar el acceso de la ciudadanía, al ejercicio de sus derechos culturales respecto a la formación, creación, producción, circulación, difusión y disfrute de las expresiones artísticas de sus identidades y diversidad.¹²⁷

¹²⁷ Tomado de <http://www.cultura.gob.pe/es/industriasculturalesartes/artes>.

A pesar de que dicha presentación tintinea alentadora, aún no se ha logrado incidir en la situación real del sector artístico. Esto mismo informa INFOARTES¹²⁸ cuando da a conocer, brevemente, la situación de las artes en el Perú. Allí indica que todavía existe un desentendimiento muy grande por el desarrollo de las artes y las industrias culturales por parte del Estado y la sociedad civil, a pesar de que en los últimos años se ha ido obteniendo mayor presencia en políticas públicas con la creación del ministerio:

La desvalorización de la actividad de las artes por parte de la población en general también incide en una limitada demanda de sus productos y servicios, e impide su despegue. De igual forma, la clase política y la administración gubernamental de todo el aparato estatal desde los gobiernos locales, pasando por las instituciones administrativas, al no reconocer el valor del potencial de las artes, limita el establecimiento de una agenda pública de derechos vinculados a las artes.¹²⁹

El Ministerio de Cultura aún tiene una participación limitada en las discusiones y toma de decisiones generales del Estado, debido a que es una institución bastante joven, con un presupuesto anual limitado, en comparación con otros ministerios. Sobre esto mismo reflexiona la investigadora Natalia Majluf, en un artículo escrito para *El Comercio*:

Primero, el Perú es uno de los países con menor gasto per cápita en cultura en la región. Invierte apenas US\$0,75 por persona al año frente a US\$11,3 en México, US\$3,7 en Argentina y US\$2,55 en Colombia. Segundo, el presupuesto actual del Ministerio de Cultura no alcanza el 0,35% del PBI. Y en términos relativos, esa asignación presupuestal ha venido cayendo en los últimos años. Tercero, salvo por un muy pequeño fondo para el cine, no existen otros fondos concursables de apoyo a la conservación, investigación y creación contemporánea en el país. Podríamos seguir con indicadores que señalen lo poco que se invierte —en términos absolutos y relativos— en cultura. El resultado de este descuido ya casi bicentenario está a la vista: una clara negligencia que tiene efectos directos en el atraso general del sector, en las limitaciones al acceso a productos culturales y en la irreparable destrucción del patrimonio. Ante esta perspectiva, el actual Gobierno prometió elevar el presupuesto del sector Cultura al 1% del PBI. Hasta donde tengo noticia, nadie discutió esa meta, que fue recibida con aplausos por todos los sectores.¹³⁰

¹²⁸ Es el Sistema Nacional de Gestión de la Información y el Conocimiento de las Artes en el Perú: "Con la creación del Ministerio de Cultura, la Dirección de Artes asume el reto de desarrollar una propuesta conceptual, metodológica, de sistematización y reflexión de información del sector a través de la creación del Sistema de Información de las Artes en el Perú - INFOARTES, que se encargará de recopilar, documentar, sistematizar, reflexionar y comunicar información de las dinámicas, oportunidades, indicadores de desarrollo, potencialidades y contribuciones de la actividad de las artes en el Perú, buscando siempre la articulación de los diversos agentes del sector a fin de generar flujos institucionales de información". Tomado de <http://www.infoartes.pe/definico/>.

¹²⁹ Tomado de <http://www.infoartes.pe/marco-metodologico-infoartes/>.

¹³⁰ Tomado de <https://elcomercio.pe/opinion/colaboradores/respuesta-criticos-anticultura-natalia-majluf-noticia-457661>.

La situación no ha contribuido a un fomento, difusión y financiamiento de actividades artísticas como talleres, investigaciones, concursos, becas, ofertas laborales, etc. Ante tal panorama, se dice que en nuestro país el desarrollo de las artes es embrionario y no es atractivo para el Estado, debido a que las políticas públicas han buscado hacer inversiones cortoplacistas que sean visibles, medibles y tangibles en cifras monetarias: “Otros han argumentado que otorgar subsidios y ayudas a la creación es una práctica perniciosa que quiebra las sagradas leyes del mercado. De más está decir que con esa lógica tendríamos que cerrar el CONCYTEC mañana mismo”.¹³¹

Respecto a la difusión y promoción cultural, INFOARTES es el sistema de apoyo que se encarga de proporcionar y sistematizar información sobre eventos, conversatorios, talleres, concursos, convocatorias, etc., sobre artes literarias, escénicas, audiovisuales, visuales, música y artes digitales. Pero estas actividades son poco difundidas y no llegan a tener incidencia sobre gran parte de la población, o una porción significativa, por lo menos. Labor decepcionante si se observa el entusiasmo con el que se define y discute el papel de la cultura y a las artes en los *Lineamientos de política cultural* del ministerio, así como el compromiso que dice haber asumido por promover, financiar y difundir el desarrollo cultural y artístico.¹³²

b. Definición de arte y cultura desde el ministerio

Respecto a qué concepciones sobre cultura maneja el Ministerio de Cultura para el diseño, establecimiento, ejecución y vigilancia de las políticas culturales nacionales y sectoriales, en concreto diremos que trabaja con dos definiciones. Una referida a los modos de vida de un grupo o comunidad; el otro, a los objetos y prácticas artísticas y culturales creados por la misma:

La cultura puede ser entendida de diversas maneras [...] Por un lado, hace referencia al modo de vida de una comunidad, sustentado en las creencias, cosmovisiones,

¹³¹ Tomado de <https://elcomercio.pe/opinion/colaboradores/respuesta-criticos-anticultura-natalia-majluf-noticia-457661>.

¹³² “El Ministerio de Cultura tiene como tarea principal resaltar la importancia de la cultura en el desarrollo nacional y promover políticas que implican desde normatividades jurídicas hasta infraestructuras materiales, desde articulaciones con la sociedad civil hasta la intensa movilización de recursos simbólicos en la activación de procesos sociales y eventos culturales diversos. Sabemos bien que la cultura es aún un recurso no suficientemente potenciado en la gestión pública y que el Ministerio tiene como objetivo revertir dicha situación” (2012, pág. 4).

costumbres, símbolos y prácticas que se han sedimentado y estructuran la vida de esa comunidad. Por otro lado, cultura también se refiere a un conjunto de objetos y prácticas, a obras de arte o expresiones artísticas en general, que han adquirido valor simbólico y material (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 7).

Ambas definiciones manejadas por el ministerio se inspiran en la clásica definición descriptiva sobre el concepto de cultura del antropólogo Edward B. Tylor. Esta, por cierto, también ha sido adoptada por la UNESCO, aunque esta organización lo presenta de una manera más sintética, sin dejar de ser genérica, y muchas veces criticada por su laxitud:

La cultura debe ser considerada el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.¹³³

En base a ambas definiciones, el Ministerio de Cultura ha orientado sus políticas culturales.¹³⁴ La primera definición le ha servido para impulsar una perspectiva intercultural, promover la ciudadanía, fortalecer la institucionalidad y alentar la creación cultural. Sus actividades se llevan a cabo desde el Despacho Viceministerial de Interculturalidad y sus direcciones afines. La segunda definición justifica por qué se debe defender, cuidar y poner en valor el patrimonio, apoyar las industrias culturales, así como promover y difundir las artes. Esto se hace desde el Despacho Viceministerial de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, a través de la distribución de sus funciones en las diversas direcciones que lo componen.

Respecto a cómo el Ministerio de Cultura concibe a las artes, y por qué cree que debe apostarse por su promoción, organización, difusión e inversión, esta entidad señala lo siguiente.

Las artes ofrecen un espacio estratégico de producción simbólica y son un agente capital en la educación de los ciudadanos. Las artes establecen nuevos sentidos estéticos, abren importantes espacios de visibilización del mundo social, interrumpen la inercia cotidiana, irradian sentidos críticos, proponen cuestionamientos éticos y hacen evidentes, con minuciosidad, los cruces entre lo singular y universal. Hoy sabemos bien que la presencia de las artes dinamiza a los territorios, enriquece a las colectividades y constituye un importante factor de desarrollo económico y social (2012, pág. 28).

¹³³ Tomado de <http://www.unesco.org/new/es/culture/>.

¹³⁴ “La política cultural es un conjunto de orientaciones, normativas y proyectos que están destinados a democratizar la producción, la circulación y el consumo de objetos y servicios culturales” (2012, pág. 7).

La concepción sobre las artes que se maneja en el Estado es funcional, porque refiere la utilidad que tienen las mismas para la sociedad. Y no solo se limitan a enfatizar su utilidad para el desarrollo cultural, sino también como un medio para generar nuevas dinámicas sociales, económicas y políticas. Sin embargo, debido al estado embrionario de las artes en nuestro país, se puede decir que por ahora es una visión utópica suponer que las artes puedan influir o condicionar el campo político y económico, ya que estos son los espacios donde se concentra y controla el poder en el Perú, dejando pocas fisuras para que tengan incidencia en otros campos.

ΨΨΨ

En este apartado hemos descrito principalmente la organización y los conceptos sobre cultura y las artes que se manejan en el Ministerio de Cultura, porque para esta investigación es primordial saber no solo cómo se conciben, sino también cómo se operativizan las mismas en políticas públicas. Esto se puede apreciar en torno a la labor que cumple la dirección que promueve las actividades artísticas (específicamente, las artes plásticas) que benefician a los pintores. Vale decir que este ministerio es un agente clave para el campo pictórico, porque puede legitimar oficialmente a un artista o promover sus obras —a través de becas, financiamientos, concursos, trabajos, etc.— para que reciban un impulso en su trayectoria. Esto lo hace con el fin de construir un legado para la nación, tal como afirmó Ana Castillo Aranzáens:

Nosotros hacemos cultura a través del arte, y eso va a ser patrimonio cultural. Cuando en el futuro vean en siglo XXI, tienen que ver a Bendayán, tienen que ver a Llona, tienen que ver a los nuevos que van a surgir. Y por eso es importante que sembremos semillas y las podamos regar para que crezca y eso sea la cultura del futuro, el patrimonio cultural del futuro. Las expresiones artísticas son parte del ser humano, siempre van a existir, y el Estado tiene la responsabilidad de canalizar esa faceta del ser humano, de sus ciudadanos, en políticas, y darles un soporte.¹³⁵

Respecto a la difusión de las artes, en las salas del Ministerio de Cultura también se realizan exposiciones de diversos tipos. He tenido la oportunidad de asistir a eventos como ComparArt (2016) y a las siguientes exposiciones: “Exposición de artistas y pintores huancavelicanos” (2016), “Exposición ¡Guaaa, paisano!” de Teodoro Ayala

¹³⁵ Entrevista personal, 11/11/2016. En este entonces, Ana Castillo Aranzáens era viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales.

(2017), “Retrospectiva Chávez 80” (2017) y “Noche de baile de máscaras de Gerardo Chávez” (2017). Pasaremos a contar brevemente sobre el primer evento, mientras que el segundo se presta más para un análisis de tipos de público que se hará referencia al final de este capítulo.

ComparArt¹³⁶ estuvo en las salas del Ministerio de Cultura desde el 19 de febrero hasta el 30 de abril del 2016. El 8 de abril realicé la visita a esta exposición en donde pude hallar las obras de setenta artistas peruanos y diecisiete artistas franceses. Este evento fue posible “mediante un convenio firmado con la prestigiosa fundación Taylor de París (socio en la primera edición) y la renombrada Casa de Subastas Drouot de Francia (que está entre las cinco casas de subastas más importantes del mundo)”.¹³⁷ La curaduría estuvo a cargo de Malena Santilla, quien escribió en el encabezado de presentación del evento el siguiente texto:

La línea curatorial busca establecer un paralelo y confrontación entre las diversas expresiones del arte contemporáneo de Perú-Francia, creando un universo en donde coexisten en absoluta libertad de ideologías y expresiones que permiten establecer un dialogo sin condicionamientos.¹³⁸

Malena Santillana considera que el eje central del ComparArt es comunicar sensibilidades e ideas a través de diversas formas artísticas; busca plasmar las semejanzas y diferencias entre las artes contextuales de Perú y Francia. Las obras fueron distribuidas en el edificio Kuélap del ministerio, la cual abarca cuatro pisos: en el primer piso se exhibió obras pictóricas y esculturas (fue el más concurrido); en el segundo piso se expuso obras fotográficas (también concurrido); el tercer piso se exhibió las instalaciones artísticas, tipo *ready mades* y esculturas metálicas; en el cuarto piso encontramos que pintaron murales en las paredes de la sala, instalaciones, arte conceptual, vídeo-arte, etc. La organización y distribución de las obras en un espacio de exhibición también es parte de la labor que cumple un curador.

En mi lectura sobre la distribución de las obras, pude ver que se le dio más importancia a las que se encontraban en los primeros niveles, las más concurridas por el público. Para comprobarlo, hice seguimiento a un grupo de escolares del colegio Pitágoras, quienes se encontraron entusiasmados con la muestra (recibieron guía en el

¹³⁶ El primer ComparArt se celebró del 15 al 31 de octubre del 2014, fue de carácter nacional porque solo expusieron setenta artistas peruanos de diferentes categorías como pintura, escultura, fotografía, vídeo-arte, instalación y arte urbano.

¹³⁷ Tomado de <http://www.comparart.com/2016/index.php>.

¹³⁸ Cuaderno de campo, 08/04/2016.

primer piso), pero conforme avanzaban de nivel prestaron menos atención y abandonaron el total del recorrido.

En exposiciones como ComparArt,¹³⁹ que tienen un carácter internacional y son impulsadas por el Estado, podemos reflexionar sobre dos puntos importantes. En primer lugar, la convivencia del arte pictórico con otras expresiones artísticas que conforman el mundo artístico visual, en donde se le sigue otorgando preferencia a la plástica clásica y a la formación del público para su recepción. En segundo lugar, la necesidad de establecer una línea narrativa apoyada no solo en el texto curatorial, sino también por medio de intermediadores que permitan facilitar la explicación sobre el conjunto de obras presentadas, tal y como ha sido elaborada por el curador.

Concursos de pintura

También consideramos a los concursos de pintura como agentes del campo pictórico, porque gracias a ellos los pintores acumulan prestigio artístico y contribuyen a forjar su reputación cuando los ganan. Los concursos de pintura son competencias artísticas organizadas por instituciones públicas o privadas que convocan a varios pintores a disputarse el primer premio o algún tipo de reconocimiento. Estos concursos son claves para hacer visibilizar y consolidar el talento, valorar la obra y la trayectoria artística del pintor o pintores ganadores. Los concursos sirven para obtener prestigio, así como reconocimiento legal y público. Además, el pintor ganador obtiene incentivo económico debido a que la institución se queda con su obra. Estos concursos son importantes para los pintores que desean buscar legitimación en el campo y no tengan espacios de visibilización en el circuito comercial. Además, contribuyen a promover la producción y desarrollo de pintura en el Perú porque convocan abiertamente a los artistas, sin importar su procedencia.

En la siguiente tabla, presentamos las instituciones más conocidas que realizan concursos de pintura en nuestro país en los últimos años:¹⁴⁰

¹³⁹ Respecto a la tercera edición de ComparArt, se realizó en París del 1 hasta el 24 de febrero del 2018. Esta edición también tuvo carácter internacional, ya que además de incluir a artistas franceses se ha invitado a veinte artistas peruanos como Gerardo Chávez, Herman Braun-Vega, Enrique Polanco, Fernando de la Jara, Fabián Sánchez, Alberto Guzmán, Alberto Quintanilla, etc. Además, resaltan que “muchos de estos artistas han residido y residen en Francia donde recibieron formación y asimilaron lo mejor de las propuestas pictóricas mundiales”. Para mayor información, véase: <http://www.comparart.com/>.

¹⁴⁰ También se vienen realizando concursos para jóvenes y niños. Por ejemplo, en el 2009 se organizó el concurso escolar de dibujo y pintura Cuidemos la Vida, dirigido solo a escolares de primaria y secundaria de Lima y Callao. Y en el 2015, se realizó juegos florales a nivel nacional para escolares. Esta convocatoria incluyó

Tabla 11

Instituciones que promueven concursos de pintura

Nº	Institución	Descripción
1	Banco Centra de Reserva del Perú (BCRP)	Desde el 2008 viene realizando anualmente el Concurso Nacional de Pintura. Este es uno de los concursos más prestigiosos del campo de la pintura peruana.
2	MAPFRE	Desde el 2010, viene realizando anualmente un concurso de pintura.
3	Congreso de la República	Hace un año organizó el II Concurso Nacional de Pintura 2017 (el primero se hizo en el 2011).
4	Centro Cultural del ICPNA	Organiza un famoso concurso de pintura, creado en 1961, y que es expuesto en el llamado Salón Nacional de Pintura IPCNA. Además, desde 1972, realiza anualmente concursos de acuarela
5	Asociación Cultural Peruano Británica	En el 2017, organizó el XXVIII Concurso de Acuarela. Esta misma institución, en el 2016, realizó el IV Concurso de Dibujo y Pintura en base a dos categorías: niños y jóvenes.
6	Faber-Castell	En el 2016, realizó el I concurso Nacional de Dibujo y Pintura para estudiantes de arte y diseño, concurso que también se realizó el 2017.
7	Municipalidad Metropolitana de Lima	Realizó, en el 2010, el III Concurso Nacional de Pintura.
8	Ministerio de Cultura	En el 2015, convocó a un concurso del arte mural, donde se le otorgaría un incentivo de cinco mil soles al ganador. También se le daría los materiales para pintar el mural en la Organización de Estados Iberoamericanos.

Respecto al concurso de arte mural que realizó el Ministerio de Cultura en el 2015, vale la pena reflexionar sobre las circunstancias que le dieron impulso, un año atrás. La ministra de Cultura de ese entonces, Diana Álvarez Calderón, mostró su apoyo al alcalde Luis Castañeda Lossio por el borrado de los murales que se habían pintado en el centro histórico de Lima, durante el periodo de gobierno municipal de Susana Villarán.¹⁴¹ Mencionó que eran murales de la calle y que no estaban hechos para perdurar, pues tienen un carácter efímero. Ante la crítica de la opinión pública, tuvo que convocar a un concurso de arte mural para de esa manera remediar lo que se había considerado un desliz político.

Haciendo un análisis de los calificativos que usó la ministra para referirse a los murales de la calle y, caso distinto, a los murales que su concurso requería, se podría decir que, desde su posición dominante, estaba inculcando formas de clasificación, percepción y evaluación sobre un tipo de arte. En este caso, el arte de la calle no merecía ser

diversas categorías: artes escénicas, artes visuales, artes musicales, artes literarias y artes digitales. En cada una de ellas había variantes; por ejemplo, en el caso de artes visuales incluía pintura, escultura, mural y fotografía.

¹⁴¹ La gestión de Villarán impulsó fuertemente el área de cultura. Así, estableció vínculos con la galería Lucía de la Puente Wiese, particularmente con Susana de la Puente Wiese (miembro del patronato del Museo de Arte de Lima).

conservado, porque su origen es de la misma índole del *graffiti*, subversivo y efímero; en cambio, otro tipo de murales sí valdrían la pena conservarse: aquellos que pasan por un proceso de evaluación por especialistas. Esta polémica no debe pasar desapercibida, porque el Ministerio de Cultura es el principal agente responsable del desarrollo cultural y artístico del Perú. Recordemos que es una institución que tiene el poder de introducir cambios en la estructura del campo artístico.

Sobre los concursos referidos en esta sección, debemos rescatar que, por lo menos, existe desde el sector público y el privado un interés por incentivar y promover este tipo de actividades culturales y artísticas. Sin embargo, este proceso todavía continúa siendo incipiente. Habría que acotar también que los concursos de pintura no necesariamente son espacios democráticos de oportunidades, sino que muchas veces representan espacios de legitimación preconcebidos para garantizar el éxito de un pintor, dándole apariencia de meritocracia (y depurando así otros pintores). Este es un tema harto conocido en el campo del arte, pero al que muy pocos quieren referir o denunciar directamente.

Museos

Se considera a los museos como agentes del campo de la pintura porque son espacios donde se exhiben, coleccionan, conservan y estudian obras de arte y diversas obras artístico arqueológicas. Son lugares con acceso abierto al público, sobre todo para los pintores consagrados, o son aquí donde se consagran, cuyas obras son protegidas para evitar la desaparición de su legado artístico-cultural material. Así lo explica Becker:

Los museos se convierten en depositarios finales del trabajo que en un primer momento entra en circulación a través de los marchands, y son depositarios finales en dos sentidos: 1) el trabajo que ingresa a la colección de un museo por lo general permanece ahí, ya sea porque la donación o el legado que lo llevó a ese lugar lo exige o porque; 2) cuando un museo expone y compra un trabajo, le da el tipo más alto de aprobación institucional que exige en el mundo de las artes visuales contemporáneas; ninguna otra cosa puede darle más lustre a ese trabajo ni permitirle sumar más importancia que la que ya tiene la reputación del artista (2008, pág. 145).

Los artistas esperan que sus obras queden como legado y sean expuestas en un museo; es la más alta consagración a la que pueden aspirar. Los museos actuales no incluyen trabajos de artistas *naif* o “ingenuos”, aquellos que no han tenido trayectoria, o rara vez ocurre esto. En el caso del Museo de Arte de Lima, tenemos el caso de un pintor que no ha tenido formación académica, solo autodidacta. Nos referimos a las obras del pintor

cajamarquino Mario Urteaga Alvarado (1985-1957), de quien Fernando de Szyszlo diría que, por su estilo de pintura y los temas que toca, “lo emparentan al grupo de pintores que llamamos primitivos o más comúnmente, y quizás también más exactamente, con la palabra francesa naïf [...] quiere decir natural, sin arte, vale decir, sin artificio” (2012, pág. 18).

Tengamos presente que si el Museo de Arte de Lima lo incluye en su colección fue por la donación del coleccionista, y a la vez presidente de su patronato, Juan Carlos Verme, en memoria de Ernesto Baertl Montori. También porque sus obras son memoria artística del primer tercio del siglo XX y por su indudable conexión con los pintores y la pintura indigenista, ya que esta corriente fue una de las más importantes y representativas de la historia de la pintura peruana. Sobre este caso, Becker diría que “los mundos del arte con frecuencia incorporan con posteridad trabajos que en un primer momento rechazaron, de modo que la distinción no debe residir en el trabajo sino en la capacidad del mundo del arte de aceptarlo y de aceptar a su creador” (2008, pág. 264). El Museo de Arte de San Marcos dentro de su colección permanente también incluye obras de artistas periféricos, por ejemplo, en el 2004 se abrió la Colección de Pintura Campesina, la cual agrupa a tres mil quinientas obras de artistas de diferentes zonas rurales del Perú.¹⁴² Se puede decir que es un museo que tiende a conservar y difundir rastros de la historia artística rural del Perú y no solo del arte considerado oficial o dominante.

En Lima se encuentran registrados aproximadamente setenta museos dedicados a la conservación del patrimonio cultural del Perú. Cada museo está orientado a diversos temas como el arte, arqueología, historia, literatura, tradiciones populares, numismática, arte religioso, guerra, electricidad, mineralogía, ciencias, oro, etc. En algunos museos existe una combinación de temáticas que incluyen cerámica, textil, artes decorativas, obras pictóricas, instalaciones, arte digital, etc.

Los museos que están directamente y activamente relacionados con el campo de la pintura, en nuestra capital, son el Museo de Arte de Lima, el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte de San Marcos, la pinacoteca Ignacio Merino y la pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú. Aquí se describirá solo a los tres

¹⁴² Las obras de pintura campesina entraron a su colección en el 2004 por la donación de tres mil quinientas obras de la Asociación de Servicios Educativos Rurales (SER), las cuales pertenecen a las diez ediciones (1984-1996) del Concurso Anual de Pintura Campesina, realizado en esos años los 23 de junio por el Día del Campesino. Para mayor información, véase: <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/arte/exposiciones-permanentes/>.

primeros, porque son los más activos y los que tienen mayor incidencia en el campo de la pintura actual.

El Museo de Arte de Lima (MALI) tiene como local el Palacio de la Exposición, el cual fue inaugurado en julio de 1872, durante el gobierno de José Balta.¹⁴³ Desde ese entonces, ha sido sede de muchas organizaciones del Estado hasta que recién el 10 de marzo 1961 se inaugura oficialmente como museo de arte, cuando abrió sus salas de exposición permanente. En 1973, el Instituto Nacional de Cultura (INC) lo declaró “monumento histórico y patrimonio cultural de la nación”.

La colección del MALI la inició el Patronato de las Arte en 1955, cuando adquirieron el conjunto de obras del pintor Carlos Baca-Flor que se encontraba en París. En 1961, “el presidente Manuel Prado, en nombre de las familias Prado y Peña Prado, entregó al patronato la valiosa colección formada a inicios de siglo por el destacado intelectual Javier Prado Ugarteche. Este legado, [es] conocido como la Memoria Prado”.¹⁴⁴ Estas donaciones y otras adquisiciones con el tiempo han hecho del MALI una entidad que alberga la memoria pictórica más completa del Perú.

Por su parte, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)¹⁴⁵ fue fundado en el 2013. Es el único museo de Lima dedicado exclusivamente al arte moderno y contemporáneo. Además de tener muestras permanentes, también realiza exposiciones temporales, promueve la producción de conocimiento y producción artística en general, enfatizando las creaciones de arte contemporáneo. La colección de arte alberga a artistas nacionales e internacionales desde la década de 1950 hasta la actualidad. Se puede decir que su antecesor fue el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), el cual fue creado en julio de 1955 con la financiación de Manuel Mujica Gallo. Otro precedente importante ha sido La Galería de Lima, creada por Francisco Moncloa en 1947, la cual es la primera galería privada dedicada a promoción y difusión de pintura peruana (Szyszlo, 2012). Cabe

¹⁴³ Este presidente ordenó su construcción en 1869, con el fin de que sea destinado para exposiciones importantes que se realizarían por los cincuenta años de Independencia. Se dice que: “Se trata de un edificio precursor en América Latina, pues es una de las más tempranas e importantes obras hechas con la nueva técnica de construcción en hierro. Proyectado en el estilo neo-renacentista, su diseño y construcción se deben al arquitecto italiano Antonio Leonardi. La fabricación de las columnas, hechas en hierro e importadas desde Europa, es atribuida a la casa Eiffel. Rodeado por estatuas, jardines y un zoológico, el palacio fue el corazón de uno de los proyectos urbanos más importantes del siglo pasado, siguiendo el ejemplo de las exposiciones universales europeas”. Tomado de <http://www.mali.pe/historia.php#1>.

¹⁴⁴ Tomado de <http://www.mali.pe/coleccion.php>.

¹⁴⁵ “Está situado en un predio de 14 651 m² cedido en concesión por la Municipalidad de Barranco, de los cuales 2213 m² corresponden al edificio del MAC. Diseñado por el arquitecto Frederic Cooper, posee un edificio de corte modernista con tres módulos principales que corresponden a las tres salas donde están dispuestas la Colección y las exposiciones temporales, y grandes ventanales que dan al espejo de agua y acentúan el concepto de isla. Una extensa área verde de acceso libre para el público complementa los espacios del MAC”. Tomado de http://www.maclima.pe/?page_id=57#historia.

mencionar que cada año, desde el 2013, en las salas de este museo tiene lugar la celebración de la feria de arte PArC.

Finalmente vale describir al Museo de Arte de San Marcos (MASM), por su matiz diferente a los dos ya referidos. Fue fundado el 17 de febrero de 1970 por el historiador de arte Francisco Stastny. Su fin, al igual que el MALI y el MAC, es reunir, conservar e investigar el patrimonio artístico del Perú. Se dice que este museo es uno de los más variados y completos en cuanto a la historia del arte nacional debido a que clasifica su colección en cuatro categorías: i) Colección de Arte Moderno y Contemporáneo, alberga obras del siglo XX y XXI, está compuesta por setecientos cuarenta y cuatro obras artísticas del Perú de distintos estilos, tendencias, conceptos e intereses; ii) Colección de Retratos, la cual está compuesta por ciento cuarenta y cuatro retratos de intelectuales, teólogos, científicos, matemáticos, rectores y catedráticos de la UNMSM; iii) Colección de Arte Popular, cuenta con dos mil quinientas veinticinco piezas artísticas de distintos lugares del interior de nuestro país; y iv) la Colección de Archivo de Dibujo y Pintura Campesina, la cual tomó cuerpo en el 2004, donde dicho museo “tomó custodia de tres mil quinientas obras y siete mil quinientos documentos de diez ediciones del Concurso Anual de Pintura Campesina, entre 1984 y 1996”.¹⁴⁶

Lo característico de este museo es que toda su colección ha sido formada solo en base a donaciones de los mismos artistas, coleccionistas, galeristas y agentes que realizaban concursos de pintura, entre otros; además, se recopiló las obras de los Salones Nacionales de Artes Plásticas que organizó la universidad entre 1950 y 1960. Es decir, la institución no se dedica a la compra ni a la venta de arte; en sus salas no se realizan subastas, ni ferias, o alguna actividad ligada al mercado del arte.

A partir de nuestra visita guiada a la colección permanente, evidenciamos que no solo alberga obras de pintores consagrados del circuito pictórico dominante como Fernando de Szyszlo, Venancio Shinki, Emilio Rodríguez Larraín, Gerardo Chávez, Ramiro Llona, Enrique Polanco, etc., sino que también se pueden observar una gran cantidad de obras de artistas que pertenecen al circuito pictórico medio o periférico. Por ejemplo, la crítica Élide Román nos dice que otro pintor injustamente olvidado es el jaujino Fernando Sovero, quien era conocido como un pintor amazónico;¹⁴⁷ sin embargo,

¹⁴⁶ Esta información fue tomada del multimedia que se halla en la sala de ingreso al Museo de Arte de San Marcos, cuando se visitó dicha institución.

¹⁴⁷ Para mayor información, véase: <https://elcomercio.pe/luces/arte/siglo-xx-hoy-museo-acabar-olvido-374186>.

el MASM conserva parte de sus obras. Además, posee una gran colección de pintura campesina y arte popular. Incluso Augusto del Valle, director de dicho museo, expresó que en el programa de exposiciones temporales se da cabida a artistas recién egresados de diferentes instituciones, acentuando que se prioriza a los de Bellas Artes, quienes no fácilmente accederían a una exposición temporal en las salas del MALI o el MAC.¹⁴⁸ Esto lo corroboramos con las entrevistas realizadas a pintores del circuito pictórico medio como Álvaro Mendoza, Bruno Portuguez y Fanny Palacios, quienes indicaron que sí les fue factible exponer en dicho museo. En el balance, se diría que el MASM es un espacio artístico al que pueden acceder los pintores de distintas edades y de los tres circuitos pictóricos: dominante, medio y periférico.

Como se ve, los museos generalmente forman sus colecciones permanentes en base a gestiones, donaciones, compras con descuento, etc., debido a su carácter no comercial y al poco fondo económico que no les permite ampliar sus colecciones por medio de fuertes sumas de dinero. Estas entidades museísticas, a fin de ampliar su colección, establecen relaciones con patrocinadores privados del arte, quienes no solo prestan sus muestras para exponerlas, sino también donan o brindan cierta cantidad de dinero para la adquisición de más piezas. Otra forma de obtener recursos se da por medio del ofrecimiento de asesorías, investigación y producción bibliográfica, así como también se brindan servicios de enseñanza en diversos tipos de arte, mediante talleres sobre museología, restauración, gestión cultural, historia de arte, curaduría, crítica de arte, etc. Por ejemplo, el MALI obtiene importantes ingresos por medio de las subastas de arte. Natalia Majluf, directora de dicho museo, indica que el patrocinio privado y el apoyo indirecto que reciben del Estado no reúnen los fondos suficientes para el mantenimiento y sostenimiento del museo, por lo que se ven obligados a realizar subastas de arte.

Los dos museos en la actualidad no solo coleccionan, conservan, investigan obras y realizan exposiciones temporales, sino también se valen de diversas estrategias museísticas, como si fueran empresas culturales: “Hoy ningún museo de arte puede sobrevivir sin eventos exitosos de exposición, dado que para su equilibrio financiero necesita los ingresos correspondientes por medio de la venta de tickets y catálogos” (Fleck, 2014, pág. 43). Por ejemplo, en las visitas que realizamos al MALI y al MAC observamos que, además de realizar diferentes tipos de eventos, también vendían artesanías, libros sobre arte, catálogos, estampas de las obras. En el caso del MAC,

¹⁴⁸ Cuaderno de campo, 14/04/18. Pude asistir a una visita guiada en la exposición temporal “Bajo el lente del museo II”, a cargo de Augusto del Valle.

alquilan sus instalaciones para fiestas infantiles, matrimonios y fiestas exclusivas. Además, se cobra por la entrada, salvo que haya fechas especiales.¹⁴⁹

Los museos en cuestión cuentan con un programa de patrocinio denominado “amigos del MALI” y “amigos del MAC”. Los miembros de este programa participan donando una suma de dinero, según la categoría que se elija: amigo visionario, amigo benefactor, familia del museo, individual, dual, promotor, patrocinador, estudiante, etc. A cambio, obtienen una serie de beneficios exclusivos como invitaciones a eventos privados, realizar exposiciones en sus salas, entrada gratuita a las exposiciones, descuento en las publicaciones, catálogos, eventos, boletines, acceso gratuito a las bibliotecas, descuentos en los cursos, talleres y programas de especialización, etc.

Muchas veces los agentes con mayor capital social, económico y político son los que fundan los museos para preservar su gusto particular por el arte y marcar su distinción en el espacio social. No es casualidad que los más grandes coleccionistas de arte contemporáneo del Perú sean directivos del MAC, como Eduardo Hochschild, Beek Jorge Gruenberg Schneider y Luis Carlos Rodrigo Mazuré. Los demás integrantes prestigiosos que conforman su comité son Isabel Elías Dupuy, Drago Kisic Wagner, Carlos Carpio Ramírez, Lorena Wiese Moreyra y Álvaro Roca-Rey Miró Quesada. Los mismo ocurre con el MALI, el cual también cuenta con los coleccionistas más prestigiosos del Perú como Alberto Rebaza, Juan Carlos Verme y Armando Andrade. Otros miembros importantes de su patronato son Oswaldo Sandoval, María Jesús Hume, Nicolás Kecskemethy, Diego de la Torre, Susana de la Puente, Petrus Fernandini, Alfonso García Miró, Efraín Goldenberg, Carlos Neuhaus, Raúl Otero, Jacqueline Saettone, Manuel Velarde, entre otros.

En la actualidad, los agentes de los museos (directores, patronos, curadores, historiadores) que eligen y evalúan el tipo de arte que se va a conservar toman decisiones que repercuten significativamente en la trayectoria de los pintores. Quienes son elegidos para sus muestras temporales son legitimados en el campo, y quienes ingresan a las muestras permanentes tienen la posibilidad de ser consagrados. Estas decisiones no solo tiene consecuencias para el artista, sino también para el estilo de pintura que promueven o para la corriente artística que representan: “El arte de los museos encarna las ideologías de los movimientos artísticos contemporáneos, y los patronos muestran las jerarquía que

¹⁴⁹ En el MAC, los domingos son de ingreso gratuito para los vecinos de Barranco. En el caso del MALI, son gratuitos el primer día de cada mes, y todos los jueves a partir de las cinco de la tarde. Con el evento de La Noche de los Museos, todas estas instituciones abren sus puertas gratuitamente en la ciudad.

en estos sistemas mediante el cultivo del conocimiento de los aspectos abstrusos del arte” (Becker, 2008, págs. 129-130).

En la siguiente tabla, podemos apreciar todos los museos que existen en Lima y en donde se exponen diversos tipos de expresiones artísticas:

Tabla 12
Museos de Lima

N°	Nombre del museo
1	Museo de Arte de Lima (MALI)
2	Museo de Arte Contemporáneo (MAC)
3	Museo de Arte de San Marcos (MASM)
4	Museo y Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú
5	Museo de Arte Italiano de Lima
6	Museo de la Nación
7	Pinacoteca Ignacio Merino
8	Museo Pedro de Osma
9	Casa museo José Carlos Mariátegui
10	Casa museo Ricardo Palma

Elaboración: Propia en base a la *Guía de museos del Perú* (Ministerio de Cultura, 2013a).

Centros culturales

Los centros culturales son espacios de difusión donde se promueven actividades artísticas como pintura, teatro, cine, conciertos, títeres, talleres de arte, etc. Los consideramos como agentes del campo de la pintura porque exhiben obras pictóricas para que el público los pueda consumir visualmente de manera gratuita. Su fin es difundir, no buscan comercializar las obras pictóricas como sí lo hacen las galerías, las ferias y en cierta forma los museos con sus subastas.

En el Perú, aproximadamente existen entre ciento diez y ciento veinte centros culturales, según los datos que proporciona INFOARTES y el diario *Gestión*. Se dice que setenta y nueve de estas instituciones se encuentran en Lima; allí se puede apreciar la diferencia y desigualdad enorme entre los esfuerzos por promocionar y desarrollar el arte y la cultura entre las diversas regiones del Perú con respecto a la capital. Pero la diferencia también se puede apreciar entre el Perú con otros países de la región. Por ejemplo, solo el centro de Santiago de Chile tiene ciento ocho centros culturales, cifra similar a la casi

totalidad de instituciones que existen en nuestro país.¹⁵⁰ Esto evidencia el papel que cumple la cultura y las artes, tanto para el sector público como privado de nuestra sociedad.

A pesar de la poca cantidad de centros culturales que se han identificado, en el 2011 se estableció la plataforma de la Red de Centros Culturales de Lima Centro, la cual “reúne a centros de producción de artes y cultura contemporánea, de gestión pública como privada, aportando en la construcción de herramientas tecnológicas que permitan la visibilización, la difusión y el registro del trabajo de centros de arte y cultura”.¹⁵¹ Esta red nació del interés por el análisis y valoración del impacto que pueden tener los centros culturales en la promoción y desarrollo del arte, en el desarrollo de la identidad local, y en el fortalecimiento de la participación en actividades culturales. La red comprende treinta y cuatro centros de cultura contemporánea ubicados en el Cercado de Lima.

Según los informes de INFOARTES, en nuestro país existen diferentes tipos de centros culturales, los cuales se diferencian según su modelo de gestión y su origen organizacional: centros culturales universitarios, centros culturales de difusión de arte internacional, centros culturales de gremios y sindicatos, centros culturales de asociaciones y de fundaciones.¹⁵² En la siguiente tabla que presentaremos, se mencionará los nombres de los centros culturales¹⁵³ que están relacionados con el campo de la pintura, donde se exponen frecuentemente obras de artistas nacionales e internacionales. Vale recordar que algunos de estos centros culturales realizan reconocidos concursos artísticos.

¹⁵⁰ Para mayor información, véase: <https://gestion.pe/tendencias/oferta-desigual-existen-23-veces-mas-centros-culturales-lima-que-provincias-2179858>.

¹⁵¹ Tomado de <http://puntosdecultura.pe/puntoscultura/red-de-centros-culturales-de-lima-centro>.

¹⁵² Tomado de <http://www.infoartes.pe/f/infraestructura-cultural/centros-culturales/>.

¹⁵³ Dentro de la categoría de centro cultural ubicamos a la galería Pancho Fierro, porque es una galería no comercial (pertenece a la Municipalidad Metropolitana de Lima) que expone y exhibe obras de artistas históricos y contemporáneos. Su acceso es gratuito.

Tabla 13
Centros culturales de Lima

N°	Nombre del centro cultural
1	Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes
2	Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
3	Centro Cultural del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Independencia, Cercado de Lima, La Molina, San Miguel, Miraflores)
4	Centro Cultural Alianza Francesa (Jesús María, San Miguel, La Molina, Lima Centro, Los Olivos, Miraflores)
5	Centro Cultural Británico (San Juan de Lurigancho, Miraflores, Jesús María)
6	Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega
7	Galería Pancho Fierro
8	Centro Cultural de España
9	Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores
10	Centro Cultural Peruano Japonés
11	Centro Cultural PetroPerú
12	Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú
13	Instituto Italiano de Cultura de Lima
14	Centro Cultural Municipal
15	Centro Cultural Ricardo Palma
16	Centro Cultural Federico Villareal
17	Casa de la Cultura Lince
18	Centro Cultural Universidad Científica del Sur
19	Goethe-Institut Perú
20	Centro Cultural del Ministerio de Cultura
21	Centro Cultural Brasil-Perú
22	Centro Cultural Universidad de Lima
23	Centro Cultura Universidad del Pacífico
24	Casa de la Literatura Peruana
25	Centro Cultural UTP
26	Centro Cultural Parra del Riego
27	Centro Cultural El Olivar de San Isidro
28	Centro Cultural Ate

Elaboración: Propia en base a la *Guía de galerías y centros culturales del Perú* (Ministerio de Cultura, 2013b).

Medios de información

Los medios de información también son un agente importante en el campo de la pintura; sirven como lazo para que los pintores puedan dar a conocer sus trabajos. Lo conforman los medios escritos o virtuales que permiten la difusión de los quehaceres, eventos artísticos y culturales en general. Así, pueden difundir las actividades de los artistas y sus obras en exposiciones, ferias, bienales, etc. Entre los principales medios podemos

mencionar a, los periódicos, las revistas de arte, canales de televisión, páginas web, *Instagram*, etc.

En el caso peruano, los principales medios de prensa que difunden de manera constante las actividades artísticas son *El Comercio*, *Caretas*, *El Peruano*, *La República* y *Perú 21*. Esto no quiere decir que la demás prensa no publique sobre arte; también lo hacen, pero en menor medida. En el caso de *El Comercio*, además, patrocina el Pabellón Peruano de la Bienal de Venecia, la feria Art Lima y promociona libros sobre pintores y sus obras, así como la historia del arte peruano. Se encuentra bastante involucrado con los grandes eventos del campo pictórico y artístico en general.

Por otra parte, también encontramos revistas especializadas de arte como *Revista Cultural de Lima*, *Revista Internacional de Artes Visuales (Artmotiv)* y *Revista DAD*. Cada centro cultural y los bancos también difunden folletos e incluso financian algunos libros de pintura. Sobre la televisión, el canal TV Perú es el principal medio que tiene más programas dedicados a informar acerca del arte. Así, se pueden encontrar programas dedicados a la biografía y obras de los pintores que han tenido relevancia para la historia de la pintura peruana, como es el caso de *Sucedió en el Perú*; y también un programa donde se difunden las obras y quehaceres artísticos de pintores actuales, como es el caso de *Detrás del arte*. Un difusor de exposiciones y eventos de arte es *PlusTV*, de Movistar TV, orientado a un público de clase media alta y alta. Las actividades de algunos pintores también salen en revistas de estilo de vida; por ejemplo, Ramiro Llona y De Szyszlo han sido portada, en muchas oportunidades, de la revista *Somos*.

Habíamos dicho que los medios de información tienen bastante repercusión en el campo de la pintura. Esto se debe a que promocionan, difunden e impulsan el desarrollo del arte. Y también son espacios donde se hacen críticas de los pintores, se les puede consolidar, legitimar o realzar, pero también destruir o poner en duda su reputación (esto se da, sobre todo, mediante las columnas de los críticos de arte). A pesar de que la acogida del arte aún es incipiente en los medios de comunicación de nuestro país, no hay duda de que son plataformas importantes para que puedan desarrollarse y difundirse la trayectoria y obra de los artistas.

Público del arte pictórico

Para considerar al público como agente del campo pictórico, partimos de la idea de que existe una relación indispensable entre el artista, su obra y el público del arte, debido a

que una obra se crea no solo para placer individual o deleite de un pequeño grupo, sino que adquiere un sentido de comunicación y expresión para una colectividad, o de representación y distinción para una parte de ella. Por estas cosas, resulta indispensable entender el papel que cumple del público en el proceso socioartístico:

Comunicarse y hacerse comprensible es tan solo el primer paso del complejo socioartístico, la garantía de su realización la constituye la acción recíproca entre obra y receptor. Hasta que el artista no se enfrenta a un sujeto receptor real y claramente manifiesto, hasta que no se convierte en testigo de la reacción de un oyente o espectador que vive su obra, y hasta que no se inicia entre ambos un proceso recíproco, dinámico, no se transforma en un acontecer dialéctico, sociohistórico, lo que tan solo era un proceso psicológico y un logro puramente técnico (Hauser, 1977, pág. 560).

El público de arte incluye a las personas que se interesan e intentan darle un significado a una obra, desde sus registros personales y su particular formación y adquisición de capital cultural: “Es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto [artístico] que les es presentado” (Dickie, 2005, pág. 116). Lo pueden conformar quienes producen, compran, venden o solo observan las obras de arte. Bruce Watson (1971), en su ensayo sobre *El público del arte*, hace una diferenciación más compleja, presentando seis tipos de público: público del arte por el arte, público de arte considerado como medio de distracción, público del arte considerado como medio de educación, público con actitud seudocrítica, público ávido de prestigio social y público didáctico. García Canclini (1977) distingue cuatro tipos de público: íntimo, tradicionales, los que compran y los que miran. El público íntimo está compuesto por los amigos personales y colegas del artista; el público tradicional integrado por los críticos, dueños de galerías, coleccionistas, museos y publicaciones especializadas; el público que compra son los que especialmente se dedican a coleccionar arte; y los que miran son los que asisten a exposiciones por disfrute.

En esta investigación, agrupamos al público en tres tipos: integrado, aficionado e investigador. El público integrado son los que integran el mundo del arte y tienen un conocimiento práctico sobre él; por ejemplo, galeristas, curadores, críticos, artistas, museístas, patrocinadores, etc. Mientras que el público aficionado representa al público que consume arte por disfrute, como los coleccionistas; y también se incluye al público que va continuamente a museos, galería de arte, etc., pero no necesariamente a comprar, sino solo para mirar u observar por disfrute. Finalmente, el público investigador lo conforman quienes investigan temas sobre arte, ya sea describiendo, teorizando o

conceptualizándolo. Entre ellos podemos mencionar a historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos del arte, etc.

Para dar un ejemplo, veamos al público que identificamos cuando asistimos a la inauguración de la Exposición de artistas huancavelicanos en el Ministerio de Cultura el 22 de setiembre del 2016. Lo presentaremos a modo de descripción etnográfica:

A las 7:05 p. m. llegué al Ministerio de Cultura y me dirigí a la sala Nasca donde tendría lugar la inauguración. Afortunadamente aún no había empezado. En el pabellón de espera, afuera de la sala (se entra después de la presentación y el brindis), ya había algunos invitados de diferentes edades, pero lo que me sorprendió fue que había un buen grupo de adolescentes que conversaban y esperaban el inicio de la inauguración. Probablemente eran hijos de los artistas; me parecía que eran escolares, pero no de Lima, sino de Huancavelica.

Ya después el presentador empezó la inauguración —noté la presencia de filmadores y fotógrafos que vestían chalecos del ministerio— dando la bienvenida a los agentes (sujetos e instituciones) que han hecho posible la exposición de arte y artesanía. Informó que los mayordomos eran Alejandro Espejo Galván y Norma Tozzini Azabache, los coordinadores Gerardo Almeyda Flores y Norma Muñoz de Almeyda, y las entidades que auspician este evento eran el Ministerio de Cultura y el Club Departamental de Huancavelica. Luego solicitó las palabras de la viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, Ana Castillo Aranzáens, quien señaló lo siguiente:

Muy buenas noches con todas y con todos, bienvenidos a esta su casa, el Ministerio de Cultura, con quien Huancavelica tiene una larga historia de colaboración. Estas ocasiones, como las que ahora se convoca, es de la mayor complacencia de este ministerio porque somos perfectamente conscientes de que hay sociedades que llevan en sus genes el tema de la cultura, el arte. Y si hay sociedades culturales, Huancavelica es una de ellas, y no solo se reconoce desde las instancias del Gobierno, sino también la sociedad reconoce, agradece y respeta mucho todas sus tradiciones y expresiones culturales y artísticas. Yo no les voy a quitar mucho de su tiempo, porque soy una invitada más de esta fiesta, pero les traigo el saludo y toda la ilusión del ministro [Jorge] Nieto, de recibirlos en su casa a celebrar un año más de esta festividad por todo lo alto. Desde lo más alto de las instancias del Gobierno, recibirlos, acogerlos y sobre todo seguir perdurando en estas tradiciones maravillosas. Gracias a todas y a todos por estar aquí... Les agradezco mucho a todos ustedes la confianza.

Después de sus palabras, el presentador nuevamente agradeció a los mayordomos y coordinadores. Luego pidió las palabras de la coordinadora Norma Muñoz de Almeida. Culminado su mensaje, el presentador continuaría con su agenda de agradecimientos y mensajes. Luego continuó con la presentación de los artistas, lo hizo siguiendo el orden

alfabético (en base a sus nombres y no a sus apellidos), y estos a su vez estaban agrupados según la categoría de sus obras presentadas (pintura, grabado, escultura, imaginería, textilera y fotografía), como también se muestra en el catálogo *Arte y artesanía huancavelicana* (nos entregaron el texto al entrar a la sala Nasca). Se vio claramente que había más artistas varones, sumando treinta y tres, entre ellos se presenciaba más cantidad de veteranos y pocos jóvenes.¹⁵⁴ En cambio, las ocho artistas mujeres tenían una apariencia relativamente joven. A esta cantidad se suma las cinco artesanas (aproximadamente) que vestían trajes típicos de su región. No se presenció a ningún artesano varón, supongo que se debía a que es una asociación de artesanas especialistas en tejido; además se sabe que en las zonas andinas los hombres no se dedican tanto al tejido, es un trabajo característico de la mujer. Luego se anunciaría la presentación de la danza Los Negritos de Huancavelica, momento en el cual la gente abrió espacio, formando una especie de rectángulo grande, lo cual me permitió percatarme que la cantidad de público había aumentado considerablemente. La danza fue acompañada por la tocada de una banda de músicos huancavelicanos. Luego se anunció el brindis y después se pasó a la sala Nasca para apreciar la diversidad de obras artísticas. Es ahí donde puede observar detalladamente sobre el tipo de público asistente.

El público asistente fue abundante, entre ellos distinguían personas de diversas edades: bebés, niños de tres o cuatro años, púberes, adolescentes, jóvenes, adultos mayores, señores ya entrando a la ancianidad y hasta ancianos. Algunos vestían ternos, otros llevaban trajes de músicos, había mujeres con trajes típicos de Huancavelica, en otros se apreciaba el intento de lucir trajes de acuerdo con la ocasión y otros solo lucían trajes *sport*, como si de casualidad su tránsito por los alrededores del Ministerio de Cultura hubiera coincidido con el evento. El tema de la vestimenta nos lleva a deducir que gran parte del público asistente no era de una clase alta, o que al menos no pertenecía a la clase alta de Lima, con excepción de los mayordomos y los demás agentes organizadores que aparentemente eran de una condición económica más alta que el común de asistentes. Respecto a la tipología del público asistente, se hace una separación entre organizadores, artistas, familiares y amigos, filmadores, fotógrafos e investigadores (desconozco si alguien más estaba infiltrado como investigador). Cabe recordar que en dicha exposición predominó la exhibición y difusión, mas no la venta; esto también es un indicador de la condición económica del público asistente a la inauguración. También evidenciamos que asistieron otros pintores que no tenían obras en dicha exposición, ello

¹⁵⁴ Lo mismo sucede con otras exposiciones artísticas, donde predominan los varones. Por ejemplo, la agrupación pictórica Estilos está conformada por Álvaro Mendoza, José Aldana, César Martínez, Julio Quispejo, Silvia Blanco y César Yauri. Este último nos contó que Silvia es la única mujer que ha sido incluida en las exposiciones de dicho grupo, aunque en la actualidad solo quedan varones porque ella falleció en el 2015.

nos habla de un consumo pictórico por los mismos pintores. Como ejemplo mencionamos la presencia del pintor Álvaro Mendoza, pintor trujillano amigo de los pintores huancavelicanos César Yauri y Julio Quispe Virhuez (ambos participaron en la muestra); también estuvo presente el músico y pintor ancashino Oshka Tarazona, quien me comentó que asistió a la muestra porque están exponiendo varios de sus amigos.

Respecto al discurso de la viceministra, argumentó que el Ministerio de Cultura apoya esta exposición porque Huancavelica es una “sociedad cultural”, porque “lleva en sus genes” la cultura y el arte. Las definiciones sobre cultura del ministerio y sus funcionarios son de carácter abierto y amplio, quizá eso favorezca a que Huancavelica haya ganado un espacio continuo en él, ya que al parecer no es la primera exposición y el primer apoyo que brinda a esta región, como la viceministra lo dijo: “Bienvenidos a esta su casa el Ministerio de Cultura, con quien Huancavelica tiene una larga historia de colaboración”. Pero nos induce a preguntarnos por qué no se promueve este tipo de exposiciones de todas las regiones del país, como Loreto, Tacna, Cajamarca, etc., ya que se sabe con seguridad que todas las sociedades tienen cultura y muchas expresiones artísticas que merecen ser valoradas. Los motivos pueden ser diversos, lamentablemente no siempre se puede promover todo. Pero en este caso ya no se estaría hablando de un ministerio que ejerce sus políticas culturales de manera horizontal con todas las regiones del país. Lo paradójico es que en su discurso se resaltó la imagen de que el ministerio es un promotor, patrocinador y difusor de actividades artísticas y culturales no solo de Lima, sino también de otras regiones del país.

Finalmente pude notar que no solo fue una exposición de pintores huancavelicanos, sino también una exposición de diversos tipos de artistas plástico-visuales, en el cual se tendió a establecer diferencias cuando el presentador los presentó ante el público y en la distribución de la sala también se distribuyó las obras de acuerdo con cierta jerarquía: pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, artesanos, imagineros, etc. Había artistas que tenían una instrucción especializada y otros que han tenido formación autodidacta; todos pudieron participar. Un caso fue el de Netzzy Cachay Durán, quien presentó la obra *Puente Sacsamarca*.¹⁵⁵ Mencionó que no ha estudiado dibujo ni pintura, sino que lo hacía como pasatiempo y que solo producía una obra por año. Le pregunté si tenía pensado estudiar y me dijo: “Soy ingeniera y tengo una hija, será difícil que más adelante pueda hacer otra profesión”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ El puente Sacsamarca está construido con piedra y data de la época colonial. Está ubicado en el pueblo del mismo nombre, al suroeste del centro de Huancavelica, en donde también se encuentran una variedad de casas construidas con piedra.

¹⁵⁶ Cuaderno de campo, 22/09/2016.

En el reporte etnográfico anterior, se ha tratado de analizar y dar cuenta sobre los tipos de público consumidor de arte pictórico que formaron parte del evento. Sin embargo, ha sido más complicado para los fines de esta investigación que la exposición no haya sido netamente pictórica. A esto se le suma que fue una exposición colectiva, donde participaron un gran número de artistas. La diversidad de expositores y también la variedad de expresiones artísticas atrajo a un público tan heterogéneo, que se hizo difícil discernir con claridad con qué fin estaban los espectadores en la sala. A esto le sumamos que, siendo una inauguración, muchos familiares acompañaron a los artistas. Y un detalle nada menor ha sido la presencia de música y danzas para inaugurar el evento, lo que ha diversificado aún más al público, incluso atrayendo la mirada de curiosos. Aun así, hemos tratado de discernir las particularidades de cada grupo del público conforme se fueron acercando a mirar las muestras. Y a esto le sumamos las conservaciones que entablé con varios de ellos.

Sin duda, la descripción etnográfica nos permite dar cuenta, desde la experiencia del observador-participante, de las distintas prácticas que se nos presentan en los procesos socioartísticos para aproximarnos a sus significados (Geertz, 2000). El ojo antropológico, a través de la descripción densa, nos permite ver las diferentes capas de la realidad social e interpretarlas de acuerdo con el mapa que traza el investigador sobre ella.



En este capítulo, se ha descrito y analizado cuál es el panorama del campo pictórico de Lima, desde principios del siglo XXI hasta la actualidad. Para ello, se ha trazado en principio una descripción sobre los cambios que han venido ocurriendo en el mundo artístico visual, con la expansión de las vanguardias y las nuevas formas de expresión artísticas, más allá de las artes tradicionales —pintura, escultura, grabado, etc.—, alrededor del mundo. En el Perú, desde la década de 1960 se empezó a experimentar también con estas nuevas formas de hacer arte. Pero no sería hasta finales del siglo XX, y sobre todo a principios del nuevo siglo, que se consolidarían y empezarían a ser no solo tendencia temática en los más importantes centros de exposición artísticos de la capital —principalmente galerías— y en la producción de los artistas, sino también requeridos por un mercado del arte que se ha ido consolidando e institucionalizando cada vez más.

La pintura, particularmente, como una de las formas de artes visuales más tradicionales, no ha quedado a la zaga y ha sabido reinventarse y seguir siendo atractiva.

En nuestro país, se ha ido consolidando un campo pictórico que tiene sus propias particularidades. Agentes como los pintores, coleccionistas, promotores, curadores, críticos, historiadores del arte, centros culturales, museos, galerías, el Ministerio de Cultura, entre otros tantos, participan de sus procesos de producción, circulación y consumo en la ciudad de Lima. Pero este campo no es un espacio de simple cooperación, promoción, difusión e impulso del arte, sino más bien un complejo territorio de conflictos, jerarquías, luchas e intereses. Y a pesar de tener sus propias dinámicas, también se encuentra condicionado por la influencia de otros campos como el político y el económico, y contribuye a la consolidación del campo de dominación simbólico.

Hasta aquí hemos descrito, brevemente, la constitución de ese campo en los últimos años y cuál es el papel de los agentes que lo componen. En el siguiente esquema, presentaremos de manera sintetizada a cada uno de ellos, así como su función o importancia dentro del campo. Esto nos servirá para que en la tercera parte de esta tesis podamos describir y analizar de lleno el proceso de legitimación de los pintores, objetivo principal de esta investigación.

CAMPO DE LA PINTURA DE LIMA ACTUAL

	Agentes involucrados con el valor simbólico de las obras
	Agentes involucrados con el valor mercantil de las obras
	Agentes promotores y consumidores de arte pictórico

AGENTES	ROL E IMPORTANCIA
Pintores	<p>Los pintores son los agentes que dominan la habilidad de dibujar y pintar para producir obras pictóricas; pueden hacerlo alimentándose de diversas experiencias y temas estéticos, sociales, políticos, religiosos, etc.: “Un artista piensa una cultura a través de medio visuales. A veces piensa en la cultura a través de cualquier medio a su alcance, pero sus raíces están en lo visual” (Thornton, 2010, pág. 74).</p> <p>Dentro del campo, los pintores son considerados como los agentes que hacen un aporte primario y extraordinario, por ello pueden ocupar posiciones dominantes, pero también como dominados, ya que dependen de otros agentes para que circulen y consuman sus obras.</p>
Obra pictórica	Una obra pictórica es un objeto con valor artístico-cultural que se origina producto de la actividad de pintar y dibujar de un pintor. Puede ser de carácter figurativo, abstracto o conceptual. Las obras pictóricas, al objetivarse, son agentes que propician una multiplicidad de relaciones socioartísticas entre los otros agentes del campo de la pintura.
Curadores de arte	Los curadores son los agentes que cuentan con una preparación teórica y técnica para dar una explicación y justificación escrita sobre el contenido y relevancia artística y social de una obra de arte. Dicha explicación es la que acompaña a una obra en su exposición. El rol del curador es ser intermediario entre el pintor y su público, para que este último pueda comprenderlo, valorarlo y consumirlo. El curador para exhibir, promocionar y vender una obra tiene que investigar sobre el artista, sus trabajos, sus estilos, los materiales que utiliza; algunas veces hasta investiga el contexto cultural, social, económico o político dentro del cual ha sido producida. Generalmente trabajan en los museos y galerías de arte, por ello también terminan siendo intermediarios entre el pintor y estas instituciones, e incluso entre el pintor y eventos de renombre como ferias y bienales.
Críticos de arte	Los críticos son los que hacen juicios públicamente sobre la figura de los pintores y de sus obras artísticas, ya sea en revistas, periódicos, blog, canales de televisión, etc. Para Becker (2008), Thornton (2010) y Bourdieu (1995), los críticos son quienes pronostican el éxito de los artistas y sus obras. Pueden crear o destruir reputaciones: “Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que le da valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas” (Becker, 2008, pág. 161).
Investigadores de arte	Son los agentes que investigan, teorizan, conceptualizan y categorizan sobre temas del campo pictórico. Entre ellos podemos encontrar a antropólogos, sociólogos, historiadores, filósofos, economistas (estos últimos se centran en el mercado del arte), etc. Su importancia radica en que tienen capacidad para legitimar un artista, su trayectoria y la de su corriente artística a largo plazo.
Tiendas de materiales de arte	Son los lugares en donde se venden los materiales de arte básicos y necesarios para que los pintores puedan producir sus obras. Por ejemplo, venden caballetes, telas, pinceles, cuadernos de dibujo, lápices, lienzos, óleos, acrílicos, aceites, espátulas, arcilla, etc. Son miembros permanentes dentro del campo de la pintura, y muchas veces no han sido tomados en cuenta dentro de las investigaciones sobre el campo artístico.
Galerías	Son instituciones donde se exponen, exhiben, promocionan y, sobre todo, se venden las obras de arte. Funcionan como un intermediario entre el pintor y otros agentes, instituciones y eventos artísticos del campo. Se caracterizan por su rol comercial y por ser el agente más dinámico en el proceso de circulación. Se encargan de dinamizar el mercado del arte, trabajando particularmente con el circuito dominante del campo.
Coleccionistas	Los coleccionistas son los agentes que compran y coleccionan obras de arte; por ello, deben tener solvencia y posición socioeconómica. Atesoran arte no solo por amor o gusto al arte, sino también por motivos de status y distinción; es una manera de legitimar su poder. En la actualidad, se dice que los coleccionistas tienden a coleccionar un arte joven y novedoso, generalmente de artistas que serán legitimados.
Subastas	Es una venta organizada de arte que se realiza en las denominadas “casas de subasta”, donde los compradores compiten de manera directa o indirecta (pueden llamar por teléfono) para obtener una obra de arte. Aquí se concede la obra al que más cantidad de dinero ofrece por ella. En las subastas, las

	obras adquieren grandes valores económicos; es decir, allí son tratadas como mercancías (predomina el valor de cambio sobre el valor simbólico). Gracias a estos eventos, se dice que en los últimos años el mercado del arte a nivel mundial ha crecido asombrosamente.
Ferias	Es un evento socioartístico y económico donde se reúnen, exhiben y comercializan las obras de pintores, escultores, instaladores, etc. Los artistas pueden ser admitidos en una feria por medio de una galería de arte. Una feria puede ser de carácter nacional, regional o mundial; y es un evento temporal que puede realizarse una o dos veces al año. Si un artista participa y vende sus obras en una feria, es posible que parte de su prestigio ya esté asegurado en el mercado del arte.
Bienales	Son grandes eventos artísticos, culturales y socioeconómicos que se realizan cada dos años a nivel nacional, internacional o mundial. En una bienal, cada país participante tiene un pabellón para exhibir las obras de los artistas elegidos. Son eventos en los que muchos artistas quisieran participar porque obtienen gran prestigio y se revaloriza sus obras. Los artistas participan allí gracias a los curadores y también a las galerías. Una bienal incluye a una gran diversidad de obras de arte de distintos estilos y perspectivas.
Escuelas de arte pictórico	Son las entidades donde se imparte enseñanza práctica y teórica en dibujo y pintura a quienes desean formarse como pintores. Estas escuelas pueden ser privadas o públicas. Allí también surgen los docentes de dibujo y pintura, agentes clave en la reproducción y continuidad del campo.
Estado	Entidad de carácter nacional que puede participar en el campo del arte como promotor, patrocinador y conservador, entre otras cosas. Genera políticas culturales que pueden tener incidencia, directa o indirecta, sobre el campo.
Concursos de pintura	Los concursos de pintura son competencias artísticas organizadas por instituciones públicas o privadas que convocan a varios pintores para competir por obtener un premio. Sirven para obtener prestigio y reconocimiento legal y público; además el pintor ganador obtiene incentivo económico debido a que la institución se queda con su obra. Es una vía de legitimación para quienes no pueden acceder al circuito comercial.
Museos	Son espacios donde se exhiben, coleccionan, conservan y estudian obras de arte. Allí los pintores legitimados pueden adquirir el más alto grado de reconocimiento: la consagración. En los museos también se legitiman ciertos tipos de arte y tendencias artísticas.
Centros culturales	Lo consideramos como un agente del campo de la pintura porque exhiben obras pictóricas para que el público lo pueda consumir visualmente de manera gratuita. Tienen como característica exponer obras y no están orientados a su comercialización.
Medios de información	Son aquellos intermediarios necesarios para la difusión de los quehaceres, trayectorias y eventos artísticos de los pintores. Son espacios de promoción, pero también pueden ser de reflexión y críticos. Entre los principales medios podemos mencionar a las revistas de arte, periódicos, canales de televisión, páginas web, <i>Instagram</i> , etc.
Público del arte pictórico	Incluye a las personas que se interesan por el arte; es decir, una gran variedad de público que produce, compra, vende y observa obras de arte. Se los puede agrupar en tres tipos: <ol style="list-style-type: none"> 1. Público integrado: Son los que forman parte del campo del arte y tienen un conocimiento más profundo sobre él; por ejemplo, curadores, críticos, artistas, museístas, patrocinadores, etc. 2. Público aficionado: Son el público que consume arte por disfrute, como los coleccionistas; también se incluye al público que va continuamente a museos, galería de arte, etc., pero no necesariamente a comprar. 3. Público investigador: Son los que investigan temas sobre arte, ya sea describiendo, teorizando o conceptualizando. Entre ellos podemos mencionar a historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, etc.

TERCERA PARTE

LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES EN EL CAMPO PICTÓRICO DE LIMA

Es, sin duda, positivo que el mundo solo conozca la obra bella y no sus orígenes ni las circunstancias que acompañaron su génesis, pues el conocimiento de las fuentes que inspiraron al artista lo confundiría e intimidaría, anulando así los efectos de excelencia. ¡Extrañas horas! ¡Fatiga extrañamente enervante! ¡Comercio curiosamente fecundo del espíritu con un cuerpo! (Mann, 2003, pág. 66).

CAPÍTULO X

LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA EN EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES

En este capítulo, se pasará a dar cuenta del proceso de legitimación y búsqueda de reconocimiento de los pintores en el campo pictórico de Lima. Este proceso de legitimación forma parte de dinámicas sociopictóricas más amplias, pero a su vez las constituyen. Empezaremos nuestra descripción y análisis con el proceso de producción pictórica, luego continuaremos con el proceso de circulación, finalmente se analizará cómo los pintores acumulan prestigio y reconocimiento en el proceso del consumo pictórico.

Aquí nos interesa indagar cómo se realiza el proceso de producción de los pintores, porque con este inician su búsqueda de legitimidad en el campo. Los pintores y las obras pictóricas son los agentes primarios del campo de la pintura,¹⁵⁷ sin estos no se iniciaría su funcionamiento y tampoco existiría. Aquí empezaremos a demostrar qué tipo de mecanismos utilizan los pintores en el proceso de producción para ir acumulando los tipos de capital necesarios para asentarse en el campo de la pintura. Pero antes, expliquemos qué se entiende por producción pictórica.

Se sabe que el término “producción” de manera general indica fabricación, elaboración o creación de un producto; consiste en la capacidad de generar bienes y servicios en un lugar y tiempo determinado. Por ello, “producción pictórica” vendría a ser un proceso de conversión, elaboración o fabricación de obras mediante el dominio de habilidades manuales, el manejo de herramientas, dominio teórico, creativo y visual. “La producción es el resultado de la evolución artística hasta el nacimiento de la obra” (Hauser, 1977, pág. 569), lo cual implica que los productores de arte han pasado por un proceso de instrucción o formación pictórica en donde han aprendido a apropiarse y transformar la realidad material y cultural en obras de arte con el fin de satisfacer sus necesidades artísticas individuales y las necesidades sociopictóricas de los demás agentes del campo.

El proceso de producción pictórica implica una inversión de tiempo, dinero y también establecer una serie de relaciones entre sujetos e instituciones que hacen posible

¹⁵⁷ “Contrariamente a los públicos y a los intermediarios, los artistas siempre estuvieron presente en la historia del arte, a través de atribuciones y biografías, pero siempre a título individual, salvo el caso de las agrupaciones decididamente estilísticas en ‘escuelas artísticas’” (Heinich, 2002, pág. 77).

que el pintor en formación aprenda a crear obras. Estas prácticas están condicionadas por el contexto sociohistórico en el cual están insertos los pintores, es decir, por el conjunto de estructuras sociales, económicas, políticas y los referentes culturales en donde se desenvuelve, puesto que “cuando se habla de producción, se está hablando siempre de producción en un estadio determinado del desarrollo social, de la producción de individuos en sociedad” (Marx, 2008, pág. 284). Es en este proceso donde las relaciones que establecen los pintores con los diferentes agentes del campo de la pintura adquieren sentido, dirección y motivan su actividad pictórica.

En esta sección, vamos a abordar el proceso de producción pictórica desde cuatro aspectos fundamentales: instrucción, medios de producción, el acto mismo de creación y las relaciones sociales de producción. Veamos cada uno de ellos.

10.1 Instrucción pictórica

Un pintor para crear una obra ha tenido que pasar por un previo proceso de instrucción, formación y especialización, ya sea en espacios de socialización primaria, como la familia, o en espacios de socialización secundaria, como escuelas, talleres, academias de arte, etc. En estos espacios incorpora, mediante aprendizaje, los procedimientos manuales, sensitivo-visuales y teóricos necesarios para efectuar la creación de una obra, es decir, el capital pictórico que es propio y caracteriza al campo. Veamos cómo se inicia su proceso formativo, cuáles son las herramientas de las que dispone el joven pintor en sus inicios —junto con otros capitales— y qué mecanismos ha utilizado para especializarse en torno a esta habilidad.

El interés por el dibujo y la pintura generalmente surge en la niñez o adolescencia, ya que en estas etapas iniciales de la vida se van incorporando las pautas culturales de los espacios de socialización primaria —la unidad doméstica juega un rol fundamental, así como también la escuela—. Allí se van aprendiendo y experimentando actividades en torno a la creatividad y la imaginación, las cuales influirán o serán condicionantes de lo que un artista pueda ser en un futuro. Veamos el caso del pintor Víctor Tumay (Chilca, 1955) quien nos contó cómo empezó su interés por la pintura:

Mi interés por el dibujo y la pintura nació cuando cursaba la primaria. Una vez mi profesora María Lisa Colcha en el aula realizó un concurso de dibujo y pintura. Yo salí ganador. Fue un motivo para que cada día mi pasión por la pintura crezca y gran parte de mis sueños y objetivos tengan que ver con el don y habilidad que tenía en mis manos

y con mi imaginación. Mi interés aumentó más porque desde niño trabajaba como ayudante del arqueólogo-antropólogo Frederic Engel. Realizaba excavaciones en el campo con mis profesores y compañeros de estudios. Allí, al encontrar cerámicas, telares, instrumentos musicales, redes de pescar y huacos, hizo que mi pasión por lo artístico crezca, pues todo lo que se encontraba del pasado, en las excavaciones, todo era arte. Esas experiencias me condujeron a que decidiera estudiar dibujo y pintura. Estudié en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Allí mis profesores André Molina, profesor de escultura y Rosi Mata, profesora de dibujo; tuvieron una influencia grande en mi desarrollo.¹⁵⁸

Las etapas iniciales y de formación escolar resultan claves para que los individuos, en general, empiecen a desarrollar habilidades en determinadas materias. En el caso de los pintores, en sus años iniciales empiezan a aprender sus primeras técnicas de dibujo y pintura. Algunas familias, al ver estas habilidades, invierten en tiempo, esfuerzo, voluntad y dinero para desarrollar las capacidades de los niños, aunque no necesariamente pensando en que podrían ser artistas, sino más bien por fomentarles actividades recreativas, o permitirles tener mayores espacios de socialización. Por supuesto, la solvencia económica de la familia, unida a su conocimiento o adquisición de capital cultural, otorga más ventaja a los niños para que se dediquen a las actividades artísticas. Aunque esto no resulta restrictivo, ya que algunos pintores —no es una generalidad— han provenido de estratos bajos o medio bajos, tanto dentro como fuera de Lima, y se han interesado desde temprana edad por el arte sin tener un apoyo sistemático de sus familias.

No todos los pintores han desarrollado un interés por la actividad desde temprana edad, o por lo menos no lo han hecho de manera constante. Algunos lo han iniciado desde su juventud, quizá en su etapa universitaria, como es el caso del pintor Moiko Yaker (Arequipa, 1949):

La pintura me ha empezado a interesar desde los veintidós años. Porque antes de eso, entre los diecisiete y veintidós, fui por distintos caminos. No estaba claro qué es lo que quería hacer. Siempre había como una especie de interés en letras, literatura, arquitectura. Intenté en arquitectura. Estudié literatura, filosofía, historia, en distintos lugares. Pero no tenía claro mi interés por el arte. Conocí a gente de mi edad que estaba muy envuelta con el tema de la pintura [...]. Descubrí, cuando fui a visitarlos, vi que estaban pintando y sentí absolutamente la urgencia de hacer lo mismo [...]. Recuerdo que conocí, en una época muy precisa, a dos patas que tenían un taller cada uno y trabajaban en la pintura de una manera muy constante. Me gustó muchísimo y dije: “Yo quiero también”. Ahí fue cuando comencé a pintar. Luego, convencí a mi padre para que me pague los estudios de arte en Londres.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Entrevista personal, 08/10/2015.

¹⁵⁹ Entrevista personal, 11/01/2018.

En los testimonios de los pintores que se han recogido, se evidencia que el interés por dedicarse de lleno al dibujo y la pintura puede surgir en diferentes etapas de sus vidas, sin tener una edad restrictiva. Tampoco encontramos una motivación o experiencia en común, entre todos ellos, para que se hayan decidido a elegir la pintura como profesión. Algunos pudieron haber sido influenciados, desde pequeños, por algún familiar o persona conocida que se dedicaba al arte, o por lo menos con interés por el dibujo y la pintura. Otros, como hemos visto en el caso de Víctor Tumay, desde espacios de socialización como la escuela ligados a actividades educativas. En otros casos, porque tuvieron acceso a material bibliográfico, sumado a su interés por observar la naturaleza o la realidad circundante. Y en otros, surgen una suma de factores, como es el caso del pintor Bruno Portuguez (Lima, 1946):

El primer factor tiene que ver con mi madre. Creo que esta habilidad la heredé de ella, [quien] fue una campesina de Cañete. Cuando era niña dibujaba y lo hacía muy bien, sino que ella estudió solo hasta segundo de primaria. Por ahí creo que tengo la raíz de ser pintor. Mira, de los trece hermanos, todos tenemos habilidad en las manos: uno hace diseño, otro dibujo arquitectónico, otra hace peinado, otra hace costura. En fin... Incluso mis dos hermanos mayores eran los mejores dibujantes escolares acá, en Chorrillos. Ellos ganaban los primeros premios en el colegio, luego seguí yo [...]. El otro factor que influyó en el despertar de mi interés por la pintura fue cuando tenía cinco años, y está relacionado con el maestro Teodoro Núñez Ureta. Me contó que él vino invitado por una amiga sueca a una guardería de niños, acá en Chorrillos, para que dibuje a los niños, quienes eran hijos de pescadores. Mi padre me dejaba en esa guardería. Cuando el maestro llegó, vio a muchos niños jugando, correteando y a uno sentadito, tranquilito. Entonces dijo: “A él lo voy a dibujar”. Y me dibujó. Veintiséis años después se encuentra con ese niño, quien ya era un joven que había egresado de Bellas Artes. Ese era yo. Quizá cuando terminó de dibujarme me lo mostró. A mí me habrá impactado de cómo él ha podido captar mi persona ahí; quizá eso quedó en mi subconsciente. Y yo para los cinco y seis años ya empiezo a dibujar.¹⁶⁰

Pero para que alguien se convierta en pintor, no basta con que solo se interese por esa actividad, sino que tiene que pasar por un proceso de enseñanza y formación especializada. Allí es donde incorpora conocimientos técnicos y teóricos básicos sobre arte para crear obras pictóricas. Los dotes artísticos, es decir, el uso de técnicas y recursos creativos, no provienen de magia alguna, un impulso divino o sobrenatural, sino que siempre necesita de preparación o instrucción de cualquier índole para constituirse. La actividad pictórica exige el “dominio en el manejo de las operaciones manuales (dibujar, colorear y modelar), las sensitivo-visuales (recursos compositivos) y las teorías (el porqué del arte, sus finalidades o ideales, cuyo aprendizaje implica transmitirlos al inconsciente

¹⁶⁰ Entrevista personal, 24/07/2017.

profesional, casi olvidándolos)” (Acha, 1978, pág. 15). Los pintores necesitan aprender las técnicas básicas para asentarse en su campo y así diferenciarse de las actividades que realizan otro tipo de artistas, como los escultores, artistas conceptuales, instaladores, etc.

Al hablar sobre el proceso de aprendizaje necesario por el que tienen que pasar los pintores implica también mencionar que existen agentes especializados que se movilizan para impartir educación, entrenamiento y enseñanza artística. Nos referimos a universidades o escuelas de arte, talleres colectivos, etc., donde profesores de pintura enseñan a quienes quieren aprender a crear obras pictóricas. La enseñanza pictórica en instituciones especializadas da inicio a la entrada formal y oficial en el campo pictórico, en la medida que entrega un título académico a los pintores donde se certifica que han recibido instrucción especializada. A esto Bourdieu (2000) le dominaría capital cultural institucionalizado, el cual se expresa en los títulos y certificados de especialización que acumulan los pintores. En Lima encontramos una institución de educación artística estatal, como es el caso de la Escuela Nacional de Bellas Artes. También existen dos centros de formación superior, aunque privadas, como son la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna.

La mayoría de artistas legitimados, por no decir todos, que se han formado y pertenecen al campo de la pintura de Lima pasaron por alguna de estas instituciones. Es el caso del reconocido pintor Fernando de Szyszlo (Lima, 1925-2017), quien cuenta cómo empezó su instrucción pictórica en la PUCP:

[...] abril de 1943 en que llevados por el escultor Jorge Piqueras fuimos a matricularnos en la Academia de Arte, José Bresciani y yo, y conocimos a Adolfo Winternitz en el antiguo local de la Plaza Francia. Para nosotros fue ese un día indudablemente importante porque le dimos carta de ciudadanía a una vocación clandestina, marginada como un vicio secreto, que a partir de entonces iba a ir ocupando rápidamente todos los resquicios de nuestra vida (Szyszlo, 2012, pág. 209).

Szyszlo también se interesó tardíamente por la pintura, debido a que primero estuvo estudiando Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), cuando tenía dieciocho años. Sin embargo, abandonaría esa carrera para dedicarse de lleno a los estudios de arte. En la PUCP conoció al pintor y vitralista Adolfo Winternitz, quien tuvo bastante influencia en su etapa de aprendizaje y sobre todo en el despertar de su pasión por la pintura, arte que lo acompañaría hasta el día de su partida. Terminando sus estudios, y habiendo tenido su primera exposición en el Perú, se trasladaría en 1948 a París para

continuar con su formación artística. Después de cuatro años de especialización, se inclinó por el abstraccionismo pictórico, corriente que promovería en el Perú tras su regreso. El haber estudiado en Francia lo condujo a encontrar un estilo pictórico de su interés y agrado, pues a través de la educación artística e interrelaciones sociopictóricas los pintores heredan, incorporan y se apropian de conocimientos, de acuerdo con sus propias necesidades, sobre cómo manipular los medios de producción pictóricos y terminan continuando o innovando sobre ciertas tendencias artísticas. Así vemos como el sistema socioartístico en el que se ha formado un pintor influye, y a veces condiciona, la lógica de su actividad creativa: “Cada obra, por singular y moderna que sea, sigue más o menos el gusto predominante” (Hauser, 1977, pág. 554).

La importancia de la instrucción pictórica especializada radica en que les permite a los artistas aprender sobre qué consiste la profesión de un pintor, qué medios se debe utilizar para crear y dar vida propia a una obra, entender las lógicas de funcionamiento del campo pictórico en el que van a involucrarse, conocer las actividades que se deben realizar para dar a conocer sus obras al público, aprender cuáles son los agentes son los agentes con los que se relacionarán para circular y difundir sus obras, y con ello ir acumulando reconocimiento para posicionarse en el ámbito dominante del campo, etc. En otras palabras: “¿Qué es lo que tal instrucción nos enseña? Se nos enseña sobre el agente, el artefacto y el público, todo al mismo tiempo, y esto no es accidental, porque los diversos elementos del mundo del arte no existen independientemente unos de otros” (Dickie, 2005, pág. 119).

Como vemos, el proceso de aprendizaje por el que deben pasar los pintores, desde sus primeros años de interés por la pintura hasta su formación en centros de educación especializados, les permiten obtener conocimiento sobre los recursos y técnicas necesarios para dedicarse de lleno a la actividad pictórica, así como el conjunto de relaciones sociales e institucionales que les permitan introducirse en el campo. Respecto a la adquisición de conocimientos y otros elementos propiamente artísticos, Bourdieu (2000) lo denominaría incorporación de capital cultural, el que puede expresarse en sus tres formas: incorporado, objetivado e institucionalizado. El capital cultural incorporado consiste en el proceso de aprendizaje de *habitus*, costumbres, y pautas relacionados en torno a la actividad pictórica, es decir, los conocimientos técnicos y teóricos sobre el quehacer del pintor que se van consolidando a través de la actividad profesional (aquí le llamamos el capital especializado del campo, o capital pictórico). El capital cultural objetivado es el producto físico que resultará de este proceso de aprendizaje, como son

las obras que realice, escritos sobre pintura, publicaciones periódicas, etc. El capital cultural institucionalizado se expresa en los títulos, certificados de especialización o distinciones que acumulen los pintores. El desarrollo y la acumulación del capital cultural no solo va a depender de la voluntad del artista, sino también de las condiciones socioeconómicas en donde se desenvuelva él, su familia y su propio entorno.

No deja de ser cierto que el capital cultural de los pintores se encuentra conectado con su capital económico en la medida que un pintor, en muchos casos, tendrá más posibilidad y tiempo para aprender e incorporar el capital cultural cuando tenga mayor estabilidad económica, sin tener que gastar su tiempo de instrucción en otro tipo de actividades ajenas al medio pictórico —por ejemplo, trabajar en otros oficios para mantenerse, como ha sido el caso de algunos entrevistados—. Un pintor en formación se encontrará en ventaja cuando su familia le haya brindado las comodidades materiales necesarias para poder dedicarse de lleno a la actividad, desde niño hasta que, por lo menos, haya consolidado su proceso de aprendizaje.

Por ejemplo, comparemos la situación socioeconómica de dos pintores que pertenecen al circuito pictórico dominante con otros pintores del circuito pictórico medio y periférico. Fernando de Szyszlo, un pintor consagrado y máximo exponente de la corriente pictórica abstracta, estudió en una institución privada (PUCP), y en 1948 se trasladaría a París para continuar su especialización en pintura. Por su parte, Moiko Yaker, un pintor con cierto grado de reconocimiento y también jurado de concursos de pintura, estudió en Londres con el apoyo económico de su padre y de manera paralela también en la Escuela de Bellas Artes de París, aunque esta última era gratuita, pero el ir y venir entre las dos ciudades sí implicaba un gran costo monetario que también sustentaba su padre. Los lugares donde estos dos pintores han realizado sus estudios marcan un indicio de que sus familias provienen, como mínimo, de una clase media alta, tomando en cuenta los contextos temporales de cada uno.¹⁶¹ La solvencia económica de sus padres les han beneficiado al momento de instruirse en el campo pictórico, al haber tenido las oportunidades de recibir instrucción superior y facilidades para el proceso de sus formaciones profesionales: “El aprendizaje es una consecuencia natural de la pertenencia a una familia o a organizaciones comunitarias” (Becker, 2008, pág. 288). En

¹⁶¹ Cuando Szyszlo estudió en la PUCP, los gastos en esa institución privada eran sumamente costosos (y aún lo son) y vedados para los sectores que no tenían recursos para solventarlos. Para el caso de Yaker, que un joven egresado de secundaria vaya directamente a estudiar al extranjero, a una ciudad tan cara como Londres, nos dice mucho sobre la capacidad económica que tenía su familia.

el caso de Fernando de Szyszlo, es hijo de María Valdelomar (hermana del narrador peruano Abraham Valdelomar) y del naturalista polaco Witold de Szyszlo, una familia ya de por sí asentada en el mundo académico peruano. Mientras que Moiko Yaker pertenece a una familia que se estableció exitosamente en el sur del Perú: “Mi madre nació en Arequipa, pero los padres de mi madre vinieron de Bulgaria. Y mi padre vino de Rusia. Soy arequipeño, hijo de inmigrantes”.¹⁶²

A diferencia de estos pintores del circuito dominante, vemos que algunos pintores que pertenecen a otros circuitos han tenido que solventarse sus gastos de especialización solos, sin recibir apoyo de sus padres ni becas de estudio, y teniendo que estudiar en instituciones estatales. Es el caso de Bruno Portuguesez, de quien vimos que su madre fue una campesina, con apenas instrucción hasta segundo de primaria, y su padre¹⁶³ un pescador. Portuguesez, al terminar el colegio, decidió estudiar dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Pero tuvo que mantenerse solo, ya que sus padres no tenían las condiciones para ayudarlo en su formación superior. Logró acabar su carrera en más de seis años, porque dejaba un año la escuela para trabajar y ahorrar para poder estudiar al año siguiente. Comenta que trabajaba dando clases particulares de dibujo e historia del arte, y también pintando carteles, paredes, retenes, camiones, etc. Los ingresos que obtenía le servían para poder comprar materiales de arte. Él no buscó ni recibió ninguna beca de estudios. Un caso similar es el de Víctor Tumay, cuyos padres fueron dos campesinos costeños de Chilca que vivían de sus cultivos y de los trabajos manuales que vendían. Junto con su hermana y hermano, heredó la habilidad para hacer manualidades artísticas, pero solo él tuvo la oportunidad de acceder a una educación artística superior, también en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, y como Portuguesez tuvo que solventarse los gastos él mismo.¹⁶⁴

¹⁶² Entrevista personal, 11/01/2018.

¹⁶³ “Mi padre vino a Lima a los cuatro años desde Chíncha huyendo de su padre porque era alcohólico: en cada bohemia regalaba, vendía sus propiedades, malgastaba su dinero. En una de esas quiso matar a su mamá con un hacha, le quiso cortar la cabeza. Menos mal apareció su hermano y le ayuda a mi abuelita; le dijo que se vaya, que se escape. Mi abuela se viene en un vapor al Callao y después a Chorrillos, vino con todos sus hijos; y mi padre de cuatro años nunca más volvió a ver su padre. Nunca más regresaron a Chíncha. Se criaron acá en Armatambo. Yo pinté a mi abuela, Guadalupe Tomas de Portuguesez, porque el doctor Matos Mar, dentro un estudio que sacó en los sesenta sobre las barriadas más antiguas de Lima, pone en su libro que la primera barriada que hay es Armatambo, 1926 si no me equivoco, y luego en Pueblo Nuevo, y luego en El Agustino, en ese orden. La primera barriada de Lima es Armatambo, Chorrillos. ¿Quién es el primer poblador? Mi abuela, es la primera persona que crea las barriadas en toda Lima. Está en el libro de Matos Mar. Para mí es algo histórico, es la primera persona que se atreve a formar algo, provinciana. En Armatambo se encontraba mi mamá con sus cinco hijos. Luego ya se unen más personas, es la primera invasión”. Entrevista personal, 24/07/2017.

¹⁶⁴ Actualmente se mantiene con la venta de sus pinturas, de los trabajos manuales que realiza para escolares y de las entradas que cobra a los visitantes de su museo cultural que funciona en la cochera de su casa, el cual

En los casos analizados, resulta evidente las diferentes posiciones socioeconómicas y sociopictóricas que observamos entre los pintores. Esto se puede explicar como un:

Producto de las estructuras del entorno físico y afectivo, de la familia y la escuela, de las condiciones materiales de existencia y de clase (estructuras estructuradas), y a su vez son el principio que organiza todas las apreciaciones y actuaciones de los agentes que contribuyen a formar el entorno, de manera que condicionan, determinan u orientan las prácticas de los agentes de acuerdo a ese esquema (estructuras estructurantes) (Bourdieu, 2000, pág. 26).

El nivel y calidad de educación pictórica que recibieron los pintores descritos, en cierta medida, han sido condicionados por el sector socioeconómico del que provienen, lo que les ha permitido alcanzar cierto grado de comodidad (o no) en sus aprendizajes. Claro, son aspectos que no determinan la calidad de las obras que producen, pero indudablemente sí condicionan el nivel y rapidez de reconocimiento que empiezan a adquirir en el proceso de producción, en un tiempo y edad específicos.

La clase social ciertamente es un condicionante de apoyo e impulso a la formación de los pintores, pero no solamente por los recursos y comodidades materiales que se les pueda dar, sino también porque provee de otros elementos importantes. Por ejemplo, el capital cultural que ha acumulado la familia, el que va a ser transmitido generacionalmente y termina siendo un aliciente para quienes quieran dedicarse al arte. El capital social también, es decir, aquellos contactos que se han ido acumulando tanto en la familia como en su entorno les van a permitir tener las puertas abiertas, o por lo menos conocer los mecanismos del funcionamiento del campo pictórico o el de otros campos que allí intervienen. Con mucha razón, Bastide afirma que los pintores pertenecen a “un cierto país, a una cierta clase social, a agrupaciones determinadas, en una palabra, a medios sociales que tienen cada uno representaciones colectivas, costumbres, que influyen en el individuo con todo el peso de la tradición“ (2006, págs. 101-102).

Pintores como Fernando de Szyszlo o Moiko Yaker, para los casos ejemplificados, han tenido una relación más directa con el mundo artístico, aunque no necesariamente ligados con la pintura. En el caso de Szyszlo, tuvo como influencia la figura de su tío Abraham Valdelomar, famoso escritor y cronista. A pesar de dedicarse a la pintura, Szyszlo mismo estuvo ligado al campo de las letras escribiendo artículos sobre pintura,

inauguró en el 2005 con el nombre de Museo y Taller Artístico de Víctor Tumay y Hermanos. Además, trabaja esporádicamente haciendo visitas guiadas a las playas de Las Salinas (Chilca), en donde recibe pagos voluntarios.

estética y sociedad para distintos medios como *La Prensa* o *El Comercio* (El Comercio, 2010b). Además, ha publicado libros sobre reflexiones de su vida y anécdotas con diferentes agentes del medio artístico, importantes vínculos intelectuales que indudablemente han jugado un rol importante en el proceso de su legitimación pictórica. Por su parte, Moiko Yaker estuvo relacionado con el arte musical, ya que la familia de su madre se ha dedicado a cultivarlo (por ejemplo, su prima era cantante de ópera y su hermano es pianista). Por supuesto, estas profesiones y oficios ligados al arte son impensables para las clases sociales menos favorecidas, aunque no resta que puedan dedicarse a actividades creativas, como hemos visto en los casos de las familias de Portuguez y Tumay.

Valga decir que el hecho de provenir de una clase social alta o media alta no garantizará siempre seguridad económica o confort material, pues en algún momento puede ser retirado el apoyo, o verse disminuido, cuando ya se considera que el joven artista puede ganar sus propios recursos dedicándose a su oficio.¹⁶⁵ Y, por supuesto, no todos los pintores con alto grado de legitimación necesariamente provienen de estos sectores sociales. También existen casos de pintores consagrados que tienen otros orígenes. Por ejemplo, encontramos al pintor Gerardo Chávez (Trujillo, 1937), considerado promotor del surrealismo y un maestro de la pintura peruana, quien proviene de una familia norteña de condición humilde. Su reconocimiento es muy amplio, y en la actualidad goza de buena reputación (y, por supuesto, solvencia económica para continuar con el oficio).

Sin duda, las líneas genealógicas de una persona influyen mucho en lo que será su futuro como artista, pero no son determinantes; eso sí, le asegurarán un mayor número de oportunidades. Se aprecia lo importante que resulta explorar las condiciones socioeconómicas en las que los pintores se empiezan a formar, puesto que el medio donde se encuentran impone sus disposiciones, pautas, limitaciones al acceso de bienes y servicios, y en cierta manera condicionan su posición en el campo pictórico. Weber (1992) diría que la posición dominante que tiene un agente puede ser de carácter tradicional en la medida que proviene de una familia que le heredó una posición ventajosa dentro del espacio social donde se desenvuelve.

¹⁶⁵ Es el caso del propio Fernando de Szyszlo, quien tuvo que trabajar como profesor de pintura y en quehaceres sobre gestión artística, incluso decorando vitrinas de tiendas, para solventar sus gastos básicos de subsistencia cuando sus cuadros no tenían la cotización ni la demanda que alcanzaron posteriormente (El Comercio, 2010b).

Ahora volvamos a indagar sobre la importancia de las instituciones especializadas en la formación del pintor y en cómo les permite acumular capital cultural. Habíamos dicho que, en primer lugar, estos centros especializados son claves en el proceso de aprendizaje porque les permiten aprender el uso de técnicas y recursos, así como el bagaje teórico necesario sobre el cual se concibe el arte. Por ello, diríamos que la producción pictórica es un proceso que descansa “en un cuerpo de teorías que en una cultura se transmiten de generación en generación de profesionales, dentro de las academias [...]. Como resultado, las artes constituyen actividades especializadas que requieren de un cuerpo de teorías, aprendizajes y técnicas” (Acha, 1988, pág. 27).

Pero también la especialización de los pintores en centros superiores les permite obtener otro tipo de capital cultural: el institucionalizado. Estos se plasman en certificados académicos que garantizan ante la sociedad su formación adecuada, sea en el Perú o en el extranjero; así acumulan un reconocimiento institucional que les permite ejercer con autoridad el oficio, para diferenciarse de aquellos pintores marginados de la academia. En este caso, Weber (1992) diría que nos encontramos frente a un caso de dominación legal, que se basa en la legitimidad que otorgan los certificados de estudios y la acumulación de otros méritos institucionales. Por este capital cultural se reconoce la oficialidad del grado de especialización que tiene un pintor; es decir, brinda garantías de su competencia cultural y artística.

El capital cultural institucionalizado también puede convertirse en capital económico; por ejemplo, cualquier profesional con un título de licenciatura, maestría o doctorado, al garantizar su grado de especialización, puede obtener una mayor remuneración económica por el trabajo que presta a organizaciones privadas o estatales. En el caso de un pintor, los títulos de formación pictórica le traen beneficios simbólicos y materiales. Así, por ejemplo, aquel que se ha destacado o formado en el extranjero tiene un currículum con mayor peso en nuestro medio y como beneficio puede vender sus obras a un mayor precio u obtener un empleo complementario, bien remunerado, ligado al campo pictórico. Esto nos cuenta el pintor Moiko Yaker: “Pude estudiar en dos distintas escuelas, lo cual quiere decir que vi dos corrientes distintas de trabajo y educación artística, las que me sirven ahora: soy profesor”.¹⁶⁶ A esto se le suma que un buen

¹⁶⁶ Entrevista personal, 11/01/2018. De hecho, Moiko Yaker combina su actividad pictórica con la formación de artistas jóvenes en la prestigiosa escuela de arte Corriente Alterna. Allí brinda asesorías a los alumnos de los dos últimos años de estudio.

currículo en formación artística permite abrir las puertas para exponer en galerías y ferias de arte, las cuales influyen en el proceso de legitimación de los pintores.

La instrucción en instituciones especializadas de enseñanza artística también permite ir construyendo capital social, a partir de las relaciones que el pintor establece con sus profesores, compañeros y otros agentes del campo, con quienes puede formar agrupaciones o colectivos artísticos, realizar exposiciones colectivas, o ser parte de la fundación de un estilo o corriente pictórica, etc. Estas relaciones son necesarias en cuanto harán posible la circulación de sus pinturas en diversos espacios artísticos —como galerías de arte, centros culturales, museos, ferias de arte, subastas y bienales—, para que puedan ser consumidas por un público mayor. No cabe duda de que los pintores producen sus obras con el fin de que entren en un proceso de circulación y consumo dentro del campo, puesto que “ninguna auténtica obra de arte existe únicamente para placer nuestro” (Hauser, 1977, pág. 563). Al margen de la importancia del mercado del arte, y la estructura económica que dinamiza la producción pictórica, de la que luego hablaremos, para los pintores resulta indispensable que otros agentes reconozcan sus obras. Como diría Weber (1992), toda acción social se torna legítima cuando tienen sentido, están orientadas a fines y son legitimadas por otros, es decir, necesita de personas, o un grupo de agentes, que puedan darle validez.

Además del reconocimiento de los agentes, y del funcionamiento del campo pictórico en general, la formación en instituciones especializadas es también un fecundo espacio de experiencias compartidas, tanto artísticas como personales, como nos indica el pintor José Luis Carranza (Lima, 1982):

Terminé en la Escuela Nacional de Bellas Artes, porque era una escuela muy antigua y muy importante en el tema del ejercicio académico del dibujo y la pintura, que eran cosas que me interesaban aprender. Era joven. Elegí esa escuela por la rigurosidad técnica que tenía. Terminé allí. La realidad era fabulosa, porque acrisolaba dentro de una sola institución diversas visiones de todos los rincones del Perú. Estudiantes que venían de todo lado: de la sierra, de la Amazonía... En fin, de todos lados. Eso era inmejorable para alguien que quiere captar impresiones de todo lo que le rodea.¹⁶⁷

La formación especializada marca la diferencia con el aprendizaje autodidacta, no solo en cuanto al uso de técnicas y recursos de estilo para la pintura, sino en la construcción de redes sociales y el conocimiento sobre cómo funciona el campo. Esto se debe a que la formación autodidacta no es una práctica preponderantemente socializada, no existe

¹⁶⁷ Entrevista personal, 12/01/2018.

mayor retroalimentación con otros agentes con los que pueda compartir sus experiencias sociopictóricas, o no de la misma forma activa que en los espacios de formación. Esto influye en los trabajos que el artista va a producir, pues “la génesis de una obra de arte no se limita a componentes que dimanen del individuo creador y de sus vivencias privadas, sino en su mayor parte proceden de su herencia espiritual y de la comunidad con sus contemporáneos y compañeros de profesión” (Hauser, 1977, pág. 592). Es decir, que un pintor haga academia implica que se relacione con otros artistas, y que pueda ir forjando lo que comúnmente se conoce como “espíritu de comunidad”, en donde comparte gustos, estilos y tendencias con sus coetáneos, con quienes puede formar redes solidarias necesarias para afianzarse en el campo. La dinámica de diálogo y rutas que se arman en el proceso de instrucción permiten que un pintor tenga más oportunidades en el medio. Estos son aspectos a los que se ven limitados los pintores autodidactas, puesto que tienen que hacer un esfuerzo mayor para acceder a espacios de circulación de sus obras por carecer de conocimientos sobre cuáles son las dinámicas del campo y sus agentes.

Indudablemente la reputación de los pintores se va construyendo dentro de un complejo entramado de relaciones sociopictóricas del que carecen, generalmente, los autodidactas. Becker (2008) agregaría que su desventaja también radica en que, al no haber llevado una instrucción socializada con especialistas, no tienen las herramientas para poder dar una explicación sobre sus obras con el lenguaje convencional del mundo del arte. Pero esto no sucede con todos ellos. Por ejemplo, el pintor Leonardo Mazzini (Lima, 1963) no terminó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero complementó su formación como aprendiz del conocido maestro Luis José Estremadoyro (Lima, 1955). Mazzini aprendió el manejo de las técnicas, así como los conocimientos teóricos sobre lo que implica la labor de un pintor; incluso no se le dificulta poder explicar sus obras con el lenguaje requerido en el campo pictórico. Sin embargo, no se encuentra inserto en las dinámicas del campo. Esas habilidades son poco frecuentes, pero no resultan suficientes para pertenecer allí. En cambio, los pintores que han realizado academia — Becker (2008) les llamaría profesionales integrados— pertenecen de lleno al campo, porque han aprendido sus lógicas, siguen sus reglas y convenciones, y establecen relaciones continuas dentro de él.

El proceso de instrucción especializado permite diferenciar, en general, a los artistas que han tenido academia con respecto a quienes han tenido otro tipo de formación: autodidactas, artesanos, creadores pictóricos, etc. Así, cuando entrevisté a la escultora Kukulí Velarde (Cusco, 1962) me dijo que se consideraba una “profesional del arte”. El

pintor Álvaro Mendoza (Trujillo, 1944) también se considera un artista profesional, y recalca las ventajas que para él tiene la formación pictórica especializada: “Con la escuela se aprende las técnicas y tipos de estilos que hay en la historia de la pintura. En base a eso vas descubriendo y formando tu propio estilo que te va a caracterizar. El artesano [en cambio] hereda la habilidad”.¹⁶⁸ Distinto es el caso del pintor y escultor Víctor Delfín (Lobitos, 1927), quien prefiere que se le reconozca como un “obrero del arte”, porque en su concepción la labor del artista implica “hacer su faena para ver si sale algo de esa faena. Ya no está esperando el genio creativo, eso ya pasó de moda”.¹⁶⁹ Considera que el proceso de creación artística requiere de una disciplina rigurosa y un trabajo manual constante, labor que el término “artista” no puede abarcar adecuadamente.

En mis visitas de trabajo de campo a exposiciones artísticas, pude toparme con ciertas experiencias que también me llevaron a reflexionar sobre las diferencias y jerarquías que se establecen en torno al nivel de instrucción de los pintores. Cuando se inauguran estas exposiciones, son eventos muy particulares en donde no solo se puede contemplar un conjunto de obras, sino también generar interacción con los mismos pintores expositores, sus familiares, amigos u otras personas que simplemente acuden a apreciar el arte. Allí se puede establecer diálogos acerca de la muestra o sobre temas de diversa índole. Por ejemplo, en una exposición conversé con un pintor que asistía como público y le comenté sobre mi investigación. Hablando sobre la instrucción profesional de los pintores en instituciones especializadas, me dijo: “Hay pintores que solo se forman autodidactamente, no es necesario estudiar en una institución. Yo me he formado con instrucción de mi familia: son artistas”.¹⁷⁰ Como él, muchos pintores autodidactas reafirman su condición de artistas sin necesidad de pasar por estos centros de formación.

En otra ocasión, asistí a la inauguración de la exposición del pintor Teodoro Ayala Pazo (Sechura, 1960) en el Ministerio de Cultura. Allí pude escuchar, y también participar, de la conversación que tenía el pintor con un grupo de personas. Uno de ellos también era artista, un escultor:

- *Escultor*: Yo, como les digo, he ejecutado algunas esculturas en metal. No sé si usted, maestro, ha ido al Museo Vicus en Piura.

- *Teodoro Ayala*: Claro, sí lo he visitado.

Escultor: Ese caballo que está afuera —el que está afuera es un tríptico, ¿no es cierto? —, yo lo he ejecutado. Yo solo, ah. Pero los “porotos” se los llevan otros. A mí me gusta

¹⁶⁸ Entrevista personal, 05/08/2016.

¹⁶⁹ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹⁷⁰ Cuaderno de campo, 22/09/2016.

hacerlo, yo he hecho varios trabajos grandes. Esos trabajos que están en la Plaza de Armas de Tumbes, hay una cabeza de bronce con el nombre de Delfín...

- *Teodoro Ayala*: ¿Eso también lo ha hecho?

- *Escultor*: Pero mi nombre no está allí. Eso se lo lleva otro.

- *Teodoro Ayala*: Yo también en una oportunidad me conseguí un ayudante para que me apoye con mis obras, pero no íbamos de la mano. Lo dejé de lado.

Nos contó que él también quisiera exponer las esculturas que elabora, pero que su falta de estudios superiores como artista se lo impiden. Solo aprendió a hacer esculturas de fierro de manera autodidacta, y en cierta oportunidad pudo trabajar como ayudante en el taller del pintor y escultor Víctor Delfín. Así como este escultor autodidacta, muchos otros artistas se ven subordinados por la dominación legal, en la medida que no pueden insertarse exitosamente en el campo artístico porque no tiene los papeles que acrediten su formación profesional. Y cuando se relacionan con otros artistas como ayudantes o colaboradores, también se ven sometidos a una dominación de tipo carismática, puesto que sus trabajos no tienen legitimidad en el campo y tienen que presentarlos a nombre de otros. En las altas esferas del campo artístico, se cuidan, mantiene y orientan sus intereses, mediante mecanismos que impiden o dificultan el acceso a quienes no cumplen con los procesos de formación oficialmente requeridos.

En otra oportunidad, fui invitada a una exposición de artes visuales que se realizó también en el Ministerio de Cultura. La invitación oficial del evento que llegó a mis manos llevaba el título de “Exposición de artistas huancavelicanos”, organizada por el centro cultural de este ministerio, aunque luego pude constatar en la foto de portada de su página web que la exposición se promovía con el nombre de “Arte y artesanía huancavelicanos”. En un primer momento, tuve la impresión de que solo sería una exposición de pintura, pero en la inauguración del evento se presentaron producciones artísticas diferenciadas. O, mejor dicho, la tradicional diferencia entre las labores del artista y el artesano, esta vez reproducidas por el Estado, donde se marcaban las jerarquías entre lo que se considera arte y lo que no. Y aunque el presentador de la inauguración los llamó “diversos productores culturales”, terminó por agruparlos en diferentes categorías —pintura, grabado, escultura, imaginería, artesanía y fotografía— que reproducían igualmente las diferencias. Lo mismo sucedió cuando conversé con un pintor y su esposa, quienes me preguntaron si sabía cuál era la diferencia entre un “artista” y un “artesano”. Ellos mismos me respondieron jerarquizando: “El artista tiene academia, escuela. El

artesano no; él aprende solito, o por herencia”.¹⁷¹ A los artesanos, Becker (2008) los denomina artistas *folk*, porque son los que han recibido una instrucción artística en la familia o en algún taller comunal, no pertenecen al mundo académico del arte y sus obras son llamadas artesanías porque tienen un fin utilitario. En la práctica, la línea que diferencia a los artistas de los artesanos es poco clara, y se ha establecido más por imposición del mundo académico que por diferencias propiamente ontológicas.¹⁷²

Un caso muy conocido, y a la vez controvertido, sobre cómo se valora el trabajo de los artesanos, y los conflictos que esto genera por la diferenciación que quieren establecer los artistas profesionales, ocurrió en 1976. La polémica surgió por el Premio Nacional de Cultura que el ministro de Educación de ese entonces, Ramón Miranda Ampuero, le había otorgado al retablista Joaquín López Antay. Se le brindó el reconocimiento por sus aportes a la transformación de los famosos retablos ayacuchanos, ya que desde 1950 empezó a introducir escenas costumbristas y festivas en los cajones de San Markos, los que antes habían estado ligados a veneraciones religiosas. Como indica Natalia Majluf: “Con el paso del tiempo y el uso dado por las distintas generaciones, las pequeñas cajas portátiles fueron perdiendo su carácter mágico-religioso que las caracterizaba” (2004b, pág. 133). Así, López Antay se convirtió en uno de los principales impulsores de lo que se considera un símbolo de la identidad ayacuchana. Sin embargo, la premiación no fue bien recibida por muchos artistas plásticos, quienes mostraron su descontento por medio de un pronunciamiento, donde alegaban que un artesano no podía ser premiado como artista. La polémica fue difundida en distintos medios de comunicación, y hasta el día de hoy la prensa recuerda este acontecimiento.¹⁷³

No ha sido novedad que ciertos agentes del circuito dominante del campo hayan reclamado prerrogativas exclusivas sobre las prácticas artísticas, y su valoración sobre lo que consideran “verdaderamente” como arte. Tan solo recordemos lo que Fernando de Szyszlo, el pintor peruano más representativo de arte abstracto, dijo sobre las obras pictóricas de Mario Urteaga (1875-1957):¹⁷⁴ “Las constantes de su pintura lo emparentan al grupo de pintores que llamamos primitivos o más comúnmente, y quizás también más

¹⁷¹ Cuaderno de campo, 22/09/2016.

¹⁷² El mismo Becker (2008) ha llamado a estas producciones culturales formas estándar y no estándar de hacer arte. Los profesionales del arte, es decir, aquellos formados en instituciones especializadas, pertenecerían al primer ámbito; en cambio, los artistas rebeldes, de tipo *folk* y *naif*, pertenecerían al segundo.

¹⁷³ Para mayor información, véase: <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2011/05/joaquin-lopez-antay-el-artista> y <http://www.elperuano.com.pe/noticia-retablo-maestro-37140.aspx>.

¹⁷⁴ Fue un pintor cajamarquino, quien además se desempeñó como agricultor, periodista, comerciante, fotógrafo y profesor.

exactamente, con la palabra francesa *naif*, que viene de *naif*, que quiere decir natural, sin arte, vale decir, sin artificio” (Szyszlo, 2012, pág. 18). Refiere que las obras de Urteaga se han producido con matices de un arte popular porque no ha vivido en Lima y su formación ha sido autodidacta, además que se dedicó a la pintura como vocación recién a los cuarenta años. Según Szyszlo, otra característica que lo enmarca dentro de la categoría *naif* es que en su pintura representa figurativamente la realidad que lo circunda, contiene ciertos detalles desde su visión ingenua. Subraya que “la diferencia más evidente entre la obra de Mario Urteaga y la de cualquier otro pintor es que en este último la obra es resultado de un instinto amaestrado —hablo de un buen pintor— y puesto al servicio de unos medios técnicos que se desarrollan y enriquecen con el ejercicio” (Szyszlo, 2012, pág. 20). Desde la perspectiva de Becker (2008), un pintor *naif* no está integrado en el mundo del arte porque no establece relaciones con sus agentes debido a que no puede dar una explicación de sus obras desde un lenguaje convencional para el campo. Esto no se cumple con Urteaga, puesto que él interactuó con artistas legitimados que lo ayudaron a circular y difundir sus obras. El mismo Urteaga logró exponer fuera del país, en Chile, e incluso su obra llegó a ubicarse en la colección permanente del Museum of Modern Art de Nueva York.

Es importante anotar que Mario Urteaga fue un pintor autodidacta promovido por indigenistas como José Sabogal y su sobrino Camilo Blas, mientras que Szyszlo ha sido el principal impulsor de la pintura abstracta y un férreo crítico del indigenismo. Pero Szyszlo también ha contado con el respaldo de la cultura letrada, puesto que colaboraba como articulista de *El Comercio*, diario donde tipificó la obra de Urteaga bajo el calificativo *naif* y no-académico.¹⁷⁵ En alianza con este poderoso agente difusor, ha tenido capacidad para influir en la opinión pública y en el mismo ámbito académico sobre qué se puede considerar como arte puro y relevante, y qué no. Debido al respaldo de su prestigio, se ha convertido en uno de aquellos agentes pictóricos que “pretenden imponer en el campo el *punto de vista* legítimo sobre el campo, la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división que define el campo artístico” (Bourdieu, 1995, pág. 331).

La pertenencia al campo pictórico se encuentra restringida, en primer lugar, por criterios aparentemente artísticos, como la forma y el contenido de la obra, aunque básicamente está teñida por la perspectiva dominante que tienen los agentes con respecto

¹⁷⁵ El texto fue publicado en el “Dominical” de *El Comercio* el 11 de setiembre de 1955.

al arte, circunscritos por un canon y cuerpo de teorías vigentes que les otorga no solo legitimidad, sino también exclusividad. Y, en segundo lugar, obedece a criterios extraartísticos que van desde el nivel de instrucción y formación que ha recibido un pintor, hasta su pertenencia a categorías como la clase, etnia, género, etc.; es decir, con la ubicación del pintor en el espacio social, en sus distintos campos de lucha. Y es que, en el fondo, los criterios para pertenecer al campo pictórico:

Pueden funcionar como principios de selección o de exclusión reales, sin estar nunca formalmente enunciadas (es, por ejemplo, el caso de la pertenencia étnica o de sexo); numerosos criterios oficiales sirven, en efecto, de careta a unos criterios ocultos, pudiendo ser el hecho de que exigir una titulación determinada sea una forma de exigir, en realidad, un origen social determinado (Bourdieu, 2002, pág. 100).

Esto nos ayuda a comprender cómo la dominación legal, basada en la exigencia de cumplir las reglas y exigencias en el campo, y respaldada por la acumulación de un capital cultural institucionalizado, representa solo uno de los primeros criterios de exclusión. Sin embargo, existen otros que en realidad forman parte de un espectro de dominación mucho más amplio, y que nos ayuda a entender cómo el arte contribuye y a su vez es influenciado por relaciones de poder mucho más subrepticios de los que creemos, y que tienen orígenes eminentemente sociales. Por ello, marcas distintivas como el grado de instrucción o la formalización especializada de los pintores expresarán sus ventajas sociales en el campo que serán mucho más efectivas que sus habilidades o aparentes dotes de sensibilidad para el arte. Así, títulos académicos, certificados, becas de estudio, pasantías artísticas, etc., no son más que reflejo de las diferencias y jerarquías sociopictóricas establecidas en el campo, y más allá del campo, entre los que “merecen” llamarse pintores y los que no:

Dicho de otra forma, lo que se capta mediante indicadores tales como el nivel de instrucción o el origen social o, con mayor exactitud, lo que se capta en la estructura de la relación que los une, son también modos de producción del *habitus* cultivado, principios de diferencias no solo en las competencias adquiridas sino también en las maneras de llevarlas a la práctica, conjunto de propiedades secundarias que, al ser reveladoras de las diferentes condiciones de adquisición, están predispuestas a recibir unos valores muy diferentes sobre los diferentes mercados (Bourdieu, 2002, pág. 63).

Estos son los requisitos iniciales para adentrarse en el campo. Sin embargo, el proceso sociopictórico encadena una dinámica mucho más compleja, incluido su proceso de producción, que pasaremos a analizar en las siguientes páginas.

10.2 Medios de producción pictóricos

Hemos referido que un pintor para que produzca sus obras necesita de una previa formación autodidacta o especializada, la cual le permitirá incorporar los procedimientos manuales, sensitivo-visuales y teóricos para el manejo y dominio de los medios de producción pictóricos. Por dichos medios nos referimos a los recursos materiales básicos y necesarios que se utilizan en el acto de creación. Como bien refiere Marx: “Ninguna producción es posible sin un instrumento de producción, aunque este instrumento sea solo la mano; ninguna, sin trabajo pasado, acumulado, aunque este trabajo sea solo la destreza que el ejercicio repetido ha desarrollado y concentrado en la mano del salvaje” (2008, págs. 284-285).

Los pintores utilizan distintos materiales en sus trabajos como lienzos, maderas, telas, lápices de carbón, lápices de color, óleos, óleos pasteles, acrílicos, plumones, tintas, acuarelas, pinceles, espátulas, reglas, paletas, aceites especiales, cámaras, etc.¹⁷⁶ Al manipularlos logran crear obras pictóricas. Estas herramientas las compran en las tiendas de materiales artísticos, siempre que estén a la disposición y alcance de sus recursos económicos.¹⁷⁷ En Lima, la mayoría de pintores van a depender de estos establecimientos, por ello los hemos considerado como un agente dentro del campo de la pintura. Y aunque esta agencia, aparentemente, no tiene peso en el proceso de legitimación de los pintores, cumple un rol importante en cuanto proveer materiales de calidad y durabilidad que garantiza la permanencia de la obra, y la hace apta para su circulación y consumo (sobre todo por la demanda de los compradores y las expectativas que tienen sobre el material).

Los lugares donde los pintores adquieren sus materiales artísticos en Lima¹⁷⁸ depende de la condición socioeconómica que cada uno tenga. Las tiendas comerciales presentan marcadas diferencias en cuanto status y, obviamente, la variedad de materiales que ofrecen, los que pueden ser nacionales o importados. La compra de los mismos implica una fuerte inversión de capital económico para los pintores. Es una inversión en cuanto se adquieren medios de producción que servirán para ser transformados en una

¹⁷⁶ Incluso para muchos pintores es indispensable el uso de las cámaras fotográficas, debido a que se alimentan visualmente de imágenes, de cuyos temas se inspiran para poder pintar.

¹⁷⁷ Los artistas con menos recursos complementan materiales produciéndolos ellos mismos, aunque esto puede atentar contra la calidad de la obra y su propia salud. Sin embargo, algunos artistas en situación holgada también pueden crear sus propios medios de producción por considerar que aportan mejor al estilo de sus obras.

¹⁷⁸ Aunque puede resultar el caso de que algunos pintores del circuito dominante las hayan traído del extranjero, o las estén importando sin intermediación alguna. Sin embargo, pueden complementarlos con materiales adquiridos en nuestro medio, muchos de los cuales también son importados o traídos a pedido.

obra, la que ingresará a los espacios de circulación tasada en un valor de cambio, como mercancía artística. Por cumplir el rol de proveedor en este proceso productivo, las tiendas representan un agente importante en el campo.

Según las entrevistas realizadas para esta investigación, se ha observado que los materiales de mejor calidad son adquiridos por los pintores del circuito dominante en tiendas que generalmente se ubican en los sectores socioeconómicos medio altos y altos de la ciudad (Miraflores, Surco, San Isidro, La Molina). Habría que agregar que el tipo de material que se va a comprar depende también del tamaño y las características peculiares que quieran imprimir en sus obras. Así, el pintor Ramiro Llona (Tacna, 1947) nos cuenta en una entrevista:

- *Ramiro Llona*: Yo trabajé con óleos, luego con acrílicos y ahora nuevamente con óleos. Tengo una amiga que tiene una tienda de arte que se llama Spondylus, en el óvalo de la Javier Prado, y ella me ayuda bastante. Le encargo cosas. Ella, cuando hace sus pedidos, porque todo lo tienen que importar, incluye mis materiales, no solo los óleos sino también los rollos de papel y tela para esos trabajos grandes que realizo.

- *Erika Saavedra*: ¿Tiene que ser un buen material para que dure?

- *Ramiro Llona*: Sí, claro, es una cosa que cuando yo vivía en Nueva York aprendí mucho; todo el asunto de la conservación. Un tiempo traje telas de la India, porque telas tan grandes con las que yo trabajo acá no hay. Acá en la muestra hay dos rollos, me quedaba el tercero, pero se llenó de hongos; creo que ya te conté, no. Estamos como locos en todo un proceso industrial de lavado para ver si la recuperamos, sino voy a comenzar a hacer lo que hacía antes: en cada viaje que voy a Estados Unidos, en la maleta traigo la tela.

- *Erika Saavedra*: ¿Todo el gasto de los materiales siempre lo ha solventado con la venta de su pintura?

- *Ramiro Llona*: Sí, sí. Yo he tenido el privilegio y la suerte de que siempre he vivido de la pintura. Nunca he tenido que dejar de pintar para hacer otro trabajo y ser pintor.¹⁷⁹

La preferencia por las marcas de los materiales va a depender tanto de la calidad, por durabilidad, o de los recursos propiamente artísticos, por el color o la textura, que puedan extraer de ellos. De esto da testimonio el pintor José Luis Carranza (Lima, 1981):

Trabajo mucho con la casa Talens, que es una marca de pintura holandesa. Acá en Lima lo vende la tienda Spondylus, son los mayores importadores de sus productos. Compró los óleos Rembrandt, las acuarelas Rembrandt también, que son una pigmentación muy intensa, bastante fuerte. Además, tienen una permanencia como de más de cien años, algo así. Es óptima. Sí, es un poco costoso, pero garantiza la permanencia de las obras. También compro la tela. Tiene que ser el lino holandés, que ellos también importan.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Entrevista personal, 17/11/2016.

¹⁸⁰ Entrevista personal, 12/01/2018.

Introduzcamos un poco más en la ubicación sociopictórica de los dos pintores referidos. Ramiro Llona tiene setenta y un años, y ha adquirido un alto reconocimiento en el campo pictórico de Lima; según los círculos académicos, se le considera un maestro de la pintura peruana. Por su parte, José Luis Carranza es un joven pintor de treinta y seis años, quien ya goza de gran reconocimiento y se augura que logrará consagrarse. Lo común en estos pintores es que se hallan dentro del circuito pictórico dominante y viven de los ingresos que les proporciona el arte;¹⁸¹ con estos pueden adquirir materiales especializados en tiendas como Spondylus, cuyos precios y oferta de productos importados son costosos.

Otros pintores, en cambio, no disponen de los mismos recursos económicos, por lo que se ven obligados a adquirir materiales de mediana o baja calidad. Y algunos, incluso, a falta de mayores ingresos, tienen que utilizar materiales caseros y adecuarlos a su creación. Ese fue el caso de Bruno Portuguez cuando se iniciaba en el ámbito periférico del campo pictórico:

Quando yo estaba en primero de Bellas Artes, era una vergüenza, porque cuando quería dibujar y pintar usaba todos los medios que estaban a mi alcance, que me sirvieran. Cualquier soporte: un papel, un cartel, papeles de despacho, yo los guardaba. Usando todo eso me favoreció, porque aprendí a usar todas las técnicas posibles, desde un lapicito a color, un lapicero, plumones, témperas, tintas, acrílicos, óleos, laca piroxilina, esmalte. En fin... En mis peores momentos, cuando no tenía nada y estaba en mi primer año, iba a los cilindros donde botan la basura, iba con mucha vergüenza y con mucho cuidado de que no vea nadie. Buscaba cartones, telas viejas; yo los sacaba, limpiaba y pintaba encima. No tenía alternativa, no tenía apoyo de nadie. Te lo cuento sin vergüenza ni nada, porque esa ha sido la realidad y yo tenía ganas de seguir pintando. En los primeros años nunca vendí nada porque cometía el error de decir: esos son mis ensayos, mis estudios, además que estaban hechos con materiales no adecuados. La gente nunca les dio valor a mis estudios de práctica. Mejorar y llegar a la técnica que tengo no ha sido casual: he trabajado, no he copiado a nadie. Ahora ya utilizo óleos y tengo diversos materiales para trabajar tranquilamente. Los compro en el Centro de Lima.¹⁸²

De hecho, Portuguez nos cuenta que terminando su carrera en la Escuela Nacional de Bellas Artes aún pertenecía al circuito periférico del campo, y solo con el transcurrir de los años, mediante un arduo trabajo, producción pictórica y relaciones que establecía con otros agentes pudo posicionarse mejor, de tal forma que actualmente se encuentra dentro del circuito medio del campo. Por supuesto, ya no tiene problemas para comprar los

¹⁸¹ Como se ha observado, Llona nunca ha tenido que dedicarse a otra actividad más que al arte. Para el caso de Carranza, cuando fue estudiante sí tuvo que dedicarse a trabajos complementarios para su sustento, aunque ligados al diseño y la creación: “Tuve que trabajar en diversos medios: ilustré diarios, revistas, cosas así. Y a la par vendía cuadros, pero de manera menor”. Entrevista personal, 12/01/2018.

¹⁸² Entrevista personal, 24/07/2017.

diversos materiales que utiliza para la producción de sus obras,¹⁸³ ya que vive de su trabajo artístico y enseña el curso Historia del Arte en la Universidad Ricardo Palma.

El uso de materiales especiales —y si son de buena calidad mejor— permite a los pintores conseguir mayor legitimidad con sus obras. Además, esto también responde a las necesidades de los agentes que las compran y a las demandas del mercado. Así, por un lado, un pintor que tenga como compradores a agentes que no paguen mucho por sus obras, no querrá utilizar materiales de alta calidad que cuesten caro. Por otro lado, un pintor del ámbito dominante del campo, quien generalmente vende sus obras a compradores con un alto poder adquisitivo, no ofrecerá obras elaboradas con materiales que no garanticen buena calidad. Esta última implicaría que la obra ha sido elaborada en base a materiales con propiedades especiales que acrediten una larga durabilidad de la obra; es decir, el color original no se descompondrá en un corto tiempo, o la tela no se pudrirá fácilmente.

En algunas ocasiones, también puede haber casos en que los agentes exigen a los pintores utilizar materiales con características y/o marcas específicas. Así nos cuenta el pintor César Yauri (Huancavelica, 1962):

Antes yo mismo preparaba los lienzos en los que iba a pintar, ahora compro de acuerdo al tipo de textura que necesito. A veces, cuando me presento a concursos, nos exigen un tipo de medida de lienzo que no venden en las tiendas, tú tienes que prepararlo y exigen una marca específica de óleo.¹⁸⁴

Mientras que otros pintores deciden utilizar determinadas marcas o producir, mediante mezclas, sus propios materiales porque las técnicas que utilizan así lo requieren. Esto sucede, por ejemplo, con el tipo de color que necesitan y que adquiere diferentes tonalidades con un secado que los pintores prefieren evitar. Es el caso de Moiko Yaker:

Utilizo distintos materiales para la pintura de óleo, el que viene comúnmente en tubos. Pero yo fabrico mi propia pintura debido a una técnica específica que uso para pintar. Esa técnica requiere de pigmentos secos, que aquí en Lima los venden, pero no son de óptima calidad, son medianamente buenos. ¿En qué se define un pigmento de buena calidad de otro? En la calidad de tinte: cuánto se tinte una cantidad específica. Una cucharita de amarillo cromo hecha en el Perú, y una cucharita de amarillo cromo comprado en una fábrica inglesa, la diferencia es abismal del tinte, de su intensidad. Para generar un tinte muy oscuro necesitarías una cuchara enorme de tinte [nacional],

¹⁸³ Aunque, como hemos visto en la entrevista, las compras las realiza en el Centro de Lima, donde también existen tiendas que venden materiales de arte, generalmente con menor precio, variedad y calidad que las ubicadas en los distritos socioeconómicos altos y medio altos de la ciudad.

¹⁸⁴ Entrevista personal, 07/08/2016.

mientras que para generar el mismo tinte necesitarías apenas unos graminos con el pigmento de calidad.¹⁸⁵

Los pintores que no pertenezcan al circuito dominante del campo solo tendrán posibilidad de adquirir materiales primarios básicos, de mediana o baja calidad, para producir sus obras. Porque más allá de la demanda que estas tengan, el precio que los compradores estén dispuestos a pagar por las obras influye en la inversión que los pintores realicen para adquirir sus medios de producción. Esto mismo nos cuenta el pintor Teodoro Ayala Pazo, cuando se le preguntó qué tipo de óleos utiliza en su creación: “El único que por ahí hay es el Winsor. Hay otros óleos que son más caros, pero ya no te van a dar con el precio y el costo con el que vendo mis obras. Los compro en las tiendas de arte del Centro de Lima”.¹⁸⁶ Lo mismo sucede con el pintor César Yauri, quien también produce con materiales estándares: “Trabajo con óleo y acrílico de marca Winsor. Los compré en Perú o en España, en ambos países el precio no varía”.¹⁸⁷

Con las descripciones y el análisis trazado, hemos podido dar cuenta del importante papel que juegan los medios de producción y sus diferenciaciones de carácter sociopictóricas en el proceso de legitimación de los pintores. Habría que agregar simplemente que también representan una marca distintiva para el campo con respecto a otros tipos de ámbitos artísticos, como es —por poner un ejemplo— la utilización del óleo, con más de quinientos años de tradición. Weber (1992) diría que su uso responde a una acción social tradicional, porque está fijada como una costumbre naturalizada desde “tiempos inmemorables”. Esto no niega, por supuesto, que el acceso a estos medios sea diferenciado, en desiguales condiciones de oportunidades, y que su posesión marque un carácter distintivo en el prestigio que van a adquirir ciertos pintores.

10.3 Creación de una obra pictórica

Por creación pictórica se hace referencia al proceso mediante el cual se empieza a dar forma a una obra hasta obtenerla como objeto físico acabado. Así, adquiere un sentido completo justamente cuando la forma y el contenido han podido ser plasmados sobre un objeto. Esto implica que el pintor ha aprendido —y continúa aprendiendo— a cómo crearla mediante la manipulación de materiales y herramientas. En el acto mismo de crear,

¹⁸⁵ Entrevista personal, 11/01/2018.

¹⁸⁶ Entrevista personal, 10/08/2017.

¹⁸⁷ Entrevista personal, 07/08/2016.

el pintor deposita sus ideas, conocimientos, sentimientos, motivaciones, se “vierte su dominio en las diversas operaciones específicas y desenvuelve fuerzas racionales e irracionales para transformar artísticamente unos materiales” (Acha, 1978, pág. 13). En efecto, al momento de la creación existe una participación dialógica de procesos racionales e irracionales, objetivos y subjetivos, mecanizados y espontáneos.

Cuando los pintores producen obras de arte, echan mano del capital propio del campo —sus habilidades técnicas, teóricas y sensitivas— que han adquirido en sus procesos de instrucción y especialización, así como invierten tiempo y esfuerzo en los gastos y consumos¹⁸⁸ de sus medios de producción —materiales y herramientas como pinturas, pinceles, lápices, óleos, etc.—. Por estas complejidades, diríamos que la creación pictórica tiene como características ser un proceso de elaboración manual, racional e imaginario. Manual en la medida que crear una obra pictórica denota una manipulación de instrumentos, puesto que “cada arte hace algo con algún material físico, el cuerpo o algo fuera del cuerpo, con o sin el uso de herramientas, y con la mira de producir algo visible, audible o tangible” (Dewey, 2008, pág. 54). Racional en cuanto el pintor es consciente sobre lo que quiere crear, y conoce las nociones, técnicas, estéticas y teorías sobre la pintura. E imaginario porque los pintores no necesariamente plasman en sus obras objetos con cualidades reales, sino que muchas veces inventan la existencia de ciertas cosas, hechos, etc. Como lo indica la pintora Fanny Palacios Izquierdo (Amazonas, 1972): “El arte también viene a ser mucho trabajo, persistencia. No solamente es copiar la realidad, sino también crearla en base a tu experiencia y lo que sientes”.¹⁸⁹

La gran mayoría de los pintores tienen una rutina para pintar, dependiendo de su comodidad en diferentes horarios del día. Algunos son muy disciplinados y se dedican de lleno a la creación, como Víctor Delfín. Nos comenta que empieza el día barriendo su taller a las seis de la mañana, se ducha, se alista, toma su desayuno y luego empieza a trabajar: “Hasta las tres de la tarde. A esa hora almuerzo, porque cuando me entusiasmo con mi trabajo ya nadie me para. A las siete de la noche estoy nuevamente en el taller y de ahí no me para nadie hasta las doce o una de la mañana, todos los días”.¹⁹⁰ En el caso del pintor César Yauri, su rutina empieza desde muy temprano hasta el mediodía, y después de almuerzo hasta que anochece. Prefiere aprovechar la luz natural para “dar

¹⁸⁸ “El acto mismo de producción es también en todos sus momentos un acto de consumo. [...] Llamamos consumo productivo a la producción que se identifica directamente con el consumo, y al consumo que coincide inmediatamente con la producción” (Marx, 2008, pág. 290).

¹⁸⁹ Entrevista personal, 24/07/2017.

¹⁹⁰ Entrevista personal, 26/07/2017.

vida” y “hacer hablar” a sus cuadros. Mientras trabajan, algunos pintores prefieren escuchar algún tipo de música para concentrarse. Es el caso de Delfín, para quien es indispensable la música como sonido de fondo cuando está creando. Yauri, en cambio, generalmente pinta sin escucharla; y si en algún momento lo hace, no afecta su trabajo: “Cuando mi concentración es plena, no me doy cuenta de lo que pasa por la radio”.¹⁹¹

La creación pictórica es el proceso más íntimo en la labor de un pintor, porque es una actividad que solo él la realiza.¹⁹² “Siempre queda velada por una sombra impenetrable, como si se tratara de un fenómeno divino. Lo único que podemos hacer es reconstruir el proceso del acto creador, y esto solamente hasta cierto punto” (Plazaola, 2007, pág. 425). Así, cuando a un pintor le viene alguna idea sobre un tema que quiere comunicar y expresar por medio de la pintura, aparecerá de manera fugaz en su mente y tendrá que procesarla. Luego podrá elegir, de manera más consciente, qué colores y materiales utilizar, y cuáles serán los más propicios para obtener un mejor resultado. La elección y los gustos particulares del pintor están condicionados por la propia experiencia que ha tenido, en los niveles afectivos, instructivos y sociales. Procesar una idea implica aterrizar también su factibilidad, saber si es posible plasmarla en un cuadro, como nos comenta Víctor Delfín:

[Pintar] es una disciplina rigurosa. No es cuestión solo de agarrar un papel y escribir un poema al instante, un guion, una novela [...]. Para pintar un cuadro, se hace un boceto, se plasma la idea, se explora sobre esa idea para ver si vale la pena llevarla a la ejecución. Ahí no hay inspiración, no hay la mano divina que nos apoya.¹⁹³

La fuerza de los actos de creación espontánea tendrá límites, o entran en tensión y feliz conjunción, con una mirada más racional, que planifica cómo se producirá la obra. Incluso, cuando un cuadro ya está avanzado, pueden venir las dudas y replantear su forma y contenido; para ello, el pintor debe pensar bien qué otros elementos incluir y de qué manera lo podrá hacer para no perjudicar lo que ya está avanzado. Esto nos demuestra que una obra de arte no solo es producto de la imaginación, sino resultado de complejos procesos conscientes e inconscientes en la mente del artista, vías de acceso al conocimiento sobre el mundo.

¹⁹¹ Entrevista personal, 07/08/16.

¹⁹² Aunque en la historia del arte han sucedido casos en donde algunos pintores contratan ayudantes como apoyo para completar sus cuadros (generalmente murales o cuadros de grandes dimensiones). Incluso algunos pueden firmar (y apropiarse de) los cuadros hechos por los ayudantes en sus talleres.

¹⁹³ Entrevista personal, 26/07/17.

Para elaborar sus obras, los pintores se alimentan de diversas experiencias que han tenido en su vida, tanto personales (conflictos psicológicos, rupturas, deseos, motivos, etc.) como sociales (políticos, ideológicos, religiosos, etc.), y hasta intelectuales (experiencia estética, historia del arte, fotografía, lecturas, etc.). Estas fuentes, junto con sus conocimientos técnico-teóricos sobre la pintura, les ayudan a crear una variedad temática en sus obras cargada de una rica simbología. Veamos que nos dice Víctor Delfín al respecto:

Yo prefiero pintar animales, gallos, patos, caballos; animales fantásticos, sirenas. Me gusta el tema de la música, los conjuntos, temas eróticos también (tema con el que la gente aquí se escandaliza, hay mucho prejuicio en el Perú). [...] Con los gallos, mi papá tenía gallos de pelea, nos llevaba a las peleas de gallos.¹⁹⁴

Es decir, los pintores insertan sus experiencias personales en el mundo social en donde viven, y mediante un ejercicio creativo lo plasman en sus obras. Los temas elegidos pretenden comunicar las reflexiones, intereses y valores del artista en sus obras, como nos cuenta el pintor Álvaro Mendoza (Trujillo, 1944):

El tema central de mi pintura es la mujer. Para eso me ha llevado muchísimos años conocer y descubrir mi gusto por eso tema. Creo que surgió de la valoración que le doy a la mujer, no por la forma sino por lo que lleva dentro, y que además tiene una envoltura hermosa. Lo que lleva adentro es tan diferente a los varones [...]. Yo he terminado admirándola, respetándola, considerándola, valorándola, haciéndole homenaje en mi pintura [...]. Y los hombres que generalmente solo ven la forma. Yo veo la piel y la mayoría ve la carne; hay diferencias.¹⁹⁵

Por supuesto, existen pintores que se alimentan de experiencias encontradas en los objetos propiamente artísticos, como es el caso de Ramiro Llona. Este pintor nos comenta que cuando vivía en Nueva York constantemente visitaba galerías y museos. Si en esos paseos se encontraba con una obra que lo deslumbraba, inmediatamente regresaba a su taller a pintar ese objeto que lo motivaba. Como bien refiere Lévi-Strauss: “El artista aprende desde fuera: una actitud, una expresión, una iluminación, una situación, cuya relación sensible e inteligible con la estructura del objeto capta, que afectan a estas modalidades y que él incorpora a su obra” (1997, pág. 51).

El caso de Llona es ejemplificador en cuanto a la influencia de la experiencia estética, por la apreciación de otras obras de arte, que existe en la creación de los artistas.

¹⁹⁴ Entrevista personal, 26/07/2017.

¹⁹⁵ Entrevista personal, 05/08/2017.

Los pintores asisten constantemente a galerías para observar los trabajos de sus compañeros de oficio, por lo que su producción artística puede estar influenciada — directa o indirectamente— por las tendencias que allí se difunden: “Lo que no implica de ningún modo [...] esté completamente determinada por ellas. La producción artística es heterónoma y autónoma al mismo tiempo” (Graw, 2013, pág. 171). Eso debido a que es el pintor quien finalmente, desde su perspectiva y la posición que ocupa en el campo, incorpora a su manera estas influencias y las plasma en sus obras de arte.

Pintores como José Luis Carranza —quien ha expuesto en una serie de reconocidas galerías limeñas como Moll, 80 M2, Ivonne Sanguinetti y Enlace—, activos en el circuito comercial del arte, prefieren evitar este tipo de influencias en el tema y el estilo de sus pinturas. Prefieren que la originalidad recaiga en sus propias experiencias personales, como nos comenta el propio Carranza:

Desde chico siempre he tenido acceso al material médico de mi padre, y además algunas preparaciones anatómicas de cuerpos humanos. Entonces podía ver miembros cercenados, preservados en formol, órganos, dibujos hechos por él mismo... Porque también ha hecho dibujo. Lo veía a él afanado en dibujar papelotes grandes con secciones anatómicas, y cosas así. Usaba marcadores de colores muy intensos. Manejaba un realismo muy interesante, además tenía habilidad... Bueno, al tener estos recuerdos de preparaciones anatómicas, estos textos y demás, era natural que terminaran influenciando en la manera en que podía abstraer los rostros y los cuerpos de los personajes que pinto.¹⁹⁶

En efecto, la pintura de Carranza tiene una originalidad muy particular, en cuanto presenta rostros humanos descarnados, sumamente expresivos y de mirada intensa. Y aunque no tenga influencia particularmente visible en el circuito comercial del arte, por las obras de sus coetáneos, lo cierto es que sí se encuentra condicionado por la demanda misma del circuito. El solo hecho de que continúe produciendo más cuadros con el estilo y la temática específica que lo caracterizan ocurre porque ha tenido aceptación en la circulación y consumo pictórico, procesos que motivan al pintor a seguir creando con la misma fórmula que le ha dado un reconocimiento en el campo.

Hasta aquí hemos referido las motivaciones que tienen los pintores para crear una obra, la cual surge por necesidad de conocer, expresar, comunicar, sentir, relacionar, etc., sobre sus experiencias, tanto en el contexto existencial como social en el que se hallan inmersos. Weber (1992) nos diría que, en este caso, la obra surge motivada por una acción social afectiva. Pero cuando un pintor finalmente termina de plasmar todo lo que quería

¹⁹⁶ Entrevista personal, 12/01/2018.

sobre el lienzo, y este se convierte en una obra de arte, llega el momento de presentarla en sociedad, puesto que esta ha sido hecha no solo por necesidad individual, sino también con el propósito de dárselas a conocer a un público: “Toda expresión artística, toda descripción evocadora de ideas, sensaciones y objetivos, se dirige a un oyente o espectador” (Hauser, 1977, pág. 553). Las obras pueden ingresar a un proceso de circulación y consumo, en cuanto son valoradas por su aparente carácter sensibilizador, estético, terapéutico, didáctico, entre otras cosas. Aquí estaríamos hablando de una acción racional con arreglo a valores que motivaría la creación pictórica. No obstante, existe también otro factor por el que los pintores son motivados a hacer sus trabajos. Nos referimos a los beneficios del prestigio o la ganancia económica, por lo que estaríamos hablando de una acción racional con arreglo a fines. Es decir, los pintores elaboran sus obras teniendo como móvil un beneficio, mediato o inmediato.

En los testimonios compartidos por los pintores entrevistados nos muestran un sinnúmero de móviles para producir sus obras. Así, algunos resaltan la idea de que crean por motivos personales y sociales, es decir, tienen la necesidad de representar ideas, valores, sentimientos, emociones, etc. La pintora Fanny Palacios nos dice que pinta porque quisiera que su arte pueda “influir en nuestra sociedad, en nuestra gente. De repente con una gotita de aporte les podamos hacer ver la realidad y transformarla. Mira, en ese cuadro las pobladoras van protestando, pidiendo algo para las mujeres y niños”.¹⁹⁷ En cambio, otros pintores comentan que han producido sus obras atraídos por el prestigio y reconocimiento que pueden obtener, así como también por los incentivos económicos. Es el caso del pintor César Yauri, quien solía participar en concursos de pintura:

Antes te ponían una cantidad de dinero como primer premio, que era una regular cantidad, en cambio ahora te ponen como primer premio una medalla de oro y un diploma, nada más. Si gana tu cuadro, ya sabes, tienes tu medalla, pero nada de dinero. Ja, ja, ja... Yo digo: ha cambiado. Como tres años que veo y me invitan. Yo digo: para qué participo si lo que te motiva es que pueda haber un incentivo económico. Prefiero hacer retratos para personas que me hacen pedidos, produzco obras con diversas temáticas, hago obras idénticas a las fotografías que tomo, aunque a veces le agrego una cuota de mi personalidad, por eso algunas amistades de me dicen que soy hiperrealista. Yo no me inclino por ningún estilo específico, ya que he pintado obras con distintos estilos y técnicas. Hasta he pintado obras abstractas; es una colección con temas sobre danza. Esto fue un trabajo más espontáneo y rápido.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Entrevista personal, 24/07/2017.

¹⁹⁸ Entrevista personal, 07/08/2016.

En realidad, son pocos los artistas entrevistados que aceptan abiertamente que producen sus obras por motivos económicos. Por el contrario, en el discurso, la mayoría refiere que el arte debería ser una actividad ajena a los beneficios materiales. Esto nos dice la escultora Kukulí Velarde (Cusco, 1962) en el siguiente diálogo:

- *Erika Saavedra*: Aparte de vender sus obras a coleccionistas, ¿qué otras personas le compran?

- *Kukulí Velarde*: Yo no vendo mis esculturas, no son productos que pongo a la venta o estoy buscando compradores. Eso no es lo que hace un artista y no es una pregunta que se le debería hacer a un artista. Las galerías son las que ligan eso, a ellas les debería preguntar. Yo no tengo un mercado en mi casa, a mí no me importa en ver gente para que compre mi trabajo. No soy una comerciante del arte y los artistas no lo somos. Creo que tienes que parafrasear esa pregunta de tal manera que no sea tan cruda y ofensiva, me parece fuera de lugar.

- *Erika Saavedra*: Disculpe que le incomode. Lo que pasa es que también he conocido y entrevisté a artistas que venden sus obras ellos mismos. No trabajan con galerías, con otros tipos de agentes, sino por sí mismos buscan vender su trabajo, porque viven de eso.¹⁹⁹

Muchos artistas pueden vivir del arte gracias a las ventas de sus obras en el circuito comercial, por eso, “el mercado es considerado un factor que facilita la producción artística” (Graw, 2013, pág. 273). La formación que reciben los artistas en torno a su actividad (sacralizada) los lleva a rechazar la idea de que las obras se producen con fines utilitarios y económicos. Esto les ayuda a mantener el status simbólico del arte, como una actividad superior y desinteresada. Quienes aceptan abiertamente producir obras con fines económicos pueden ser catalogados como no artistas, en el caso de los pintores se los tipifica como comerciales, que solo buscan beneficios materiales a corto plazo y que no hacen arte por motivación e inspiración pura. Veamos lo que nos dice el pintor Álvaro Mendoza al respecto:

El artista, tal como yo lo concibo, y tal como me lo han enseñado, no tiene como meta final el vender. La mejor recompensa del verdadero artista es crear. En el momento que estás creando algo, otra persona no lo hace por ti. Otra cosa es que si tú lo expones y en la exposición a alguien le gusta demasiado y lo quiere comprar, eso ya es un agregado y esas ventas a nosotros nos permite seguir en camino.²⁰⁰

En muchos de los testimonios que nos brindan los pintores entrevistados sobre la relación entre la actividad creadora con los beneficios económicos encontramos un discurso que respalda la dominación tradicional del arte como espacio sacro, lejos de toda

¹⁹⁹ Entrevista personal, 06/01/2018.

²⁰⁰ Entrevista personal, 05/08/2016.

contaminación mercantil: “Debe entenderse que una dominación es tradicional cuando su legitimidad descansa en la santidad de ordenaciones y poderes de mando heredados de tiempos lejanos” (Weber, 1992, pág. 180). Recordemos que Bourdieu (1995), Thornton (2010) y Fleck (2014) identificaron que en el campo del arte existe un ámbito considerado “puro” y otro “comercial”, polos separados, aunque al mismo tiempo complementarios. Los pintores y otro tipo de artistas buscan caracterizarse generalmente con en el polo puro del arte, al presentar sus obras como producto de una sensibilidad especial que merece ser valorada por su contenido significativo y simbólico. Así se han marcado diferencias, por ejemplo, con el trabajo de los artesanos. Nathalie Heinich (2002) nos dice que una obra artística no puede ser percibida como un objeto utilitario, y para ello tiene que cumplir con tres condiciones:

Primera, que no tenga otra función que la estética (función utilitaria, función cultural de devoción, función mnemónica, función documental, función erótica, etc.); segunda, que a través de la firma o de la atribución, se la vincule al nombre propio de un artista o a su equivalente si su autor es desconocido (“maestro de...”); tercera, que sea singular, es decir, no sustituible, a causa de su originalidad y su unicidad (Heinich, 2002, pág. 92).

Los pintores en todo momento buscan resaltar, de manera consciente e inconsciente, que su principal motivación es el amor a la pintura, es decir, su creación pictórica es un tipo de acción social racional con arreglo a valores meramente pictóricos y estéticos. Por ello, se presentan como personajes distintos y con gran sensibilidad, cuya principal motivación es crear para expresarse. Buscan diferenciarse de los artistas con pretensiones mercantiles, aunque algunos aceptan que los beneficios económicos son un importante estímulo para que sigan produciendo sus obras.

Los pintores que crean obras por gusto propio responden a sus requerimientos individuales y al interés que tienen por ser reconocidos en el campo como grandes creadores. Si no cuentan con lazos contractuales, pueden crear por gusto propio y el tiempo de producción de la obra solo depende de él. Pero como para entrar en el campo pictórico se necesita reconocimiento, necesitan circular sus obras en espacios de exposición. Así, muchos buscan formar una muestra con una determinada cantidad de obras para poder exponerlas en galerías, centros culturales, museos, etc. Aquellos que han establecido contacto con galerías —es decir, con establecimientos comerciales de arte—, y producen para ellas, se encuentran indudablemente condicionados por el factor mercantil. La presión no recae necesariamente en la temática o el estilo (aunque puede verse influenciado por la demanda y aceptación del público que lo consume), pero sí en

cuanto al tiempo y al número de obras que debe producir. Las demandas para producir obras de arte, por supuesto, no es un fenómeno nuevo ni mucho menos con tendencia creciente; por el contrario, ha sido uno de los principales motores para la creación artística en la historia:

Las obras más numerosas e importantes del arte del pasado se debieron a encargos expresos, y eran, por tanto, una alocución al menos indirecta. Las creaciones de las artes plásticas apenas se daban de otra manera hasta los tiempos del Renacimiento. y compositores como Bach y sus coetáneos, incluso sucesores, produjeron sus obras por encargo o para cumplir con sus deberes oficiales, poco más o menos como “portavoces” (Hauser, 1977, pág. 556).

Los pintores pueden crear obras por encargo de un comprador específico. Quiere decir que las obras son producidas atendiendo los deseos y requerimientos de un cliente concreto, ya sea de un coleccionista, una galería o una institución. En este caso, podríamos decir que los pintores están sujetos a un tipo de dominación económica por parte de los compradores, porque sus trabajos van a estar sometido al gusto de ellos.²⁰¹ Por ejemplo, César Yauri y Bruno Portuguez han pintado cuadros para instituciones, amigos y conocidos, quienes les envían bocetos o hasta fotografías para que les hagan retratos.

Como productos, las obras pictóricas son lo que Bourdieu (2000) denominaría capital cultural objetivado. Se les considera también objetos simbólicos, ya que contienen un reservorio de significaciones, pero al mismo tiempo son objetos con valor mercantil, ya que en ellos se encuentra una materialización del tiempo, esfuerzo y trabajo invertido, en base a los cuales se les atribuye un precio y pueden ser puestos en circulación. Muchas veces el valor económico no corresponde ni es proporcional con el trabajo, esfuerzo y tiempo invertido en su creación. Las fuerzas que impactan sobre el valor mercantil de una obra pictórica se pueden apreciar mejor en su circulación y consumo, como veremos en los siguientes capítulos, y son generadas por agentes que no se encuentran relacionados directamente con la producción. Aquí solo señalaremos que las características específicas de una obra la convierten en una mercancía muy particular, para beneficio de su creador: “Esta singularidad aumenta significativamente su carga simbólica especial, al tiempo que

²⁰¹ Aunque resulta el caso de que algunos compradores otorgan total libertad al pintor para producir sus obras. En un ámbito tan poco desarrollado como el mercado del arte y el coleccionismo peruano, las presiones suelen ser menores. Es el caso del pintor César Gonzales (Lima, 1971): “En mayo del 2017 viene un cliente y me dice te compro esta (el cuadro no estaba ni en la mitad), le enseñé el boceto y de frente me lo pagó. Terminé el cuadro y el cliente se lo llevó; además vino [otra vez], me pidió que le haga cinco cuadros más, me dijo que pinte lo que yo quiero, me dio libertad”. Entrevista personal, 24/01/2018.

pone al artista en la posición privilegiada de un monopolista: posee los derechos exclusivos de su propia manufactura” (Graw, 2013, pág. 38).

La producción de obras pictóricas tiene una doble naturaleza dialéctica de fondo. Es una actividad personal, en cuanto acto de creación de un autor, pero a su vez un producto social, en cuanto el sujeto se encuentra enmarcado, condicionado y motivado por sus vivencias, experiencias, valores y aprendizajes en un contexto sociohistórico, político y económico. Como bien refiere José Carlos Mariátegui: “Todo artista es hijo de su tiempo; es el intérprete de inquietudes y expectativas que la vida le impone; y aun la soledad que intente forjarse, o su ensimismamiento, constituyen testimonios de sus conflictos personales (1973, pág. 7). Para el intelectual, una obra no solo responde a la individualidad del pintor, sino que obedece o extrae temáticas de la coyuntura social, económica y política de la realidad en donde se encuentra inmerso.

En base a lo que los pintores nos han compartido sobre sus experiencias en la creación de sus obras pictóricas, hemos intentado explicar cuál es el proceso por medio del cual una serie de conocimientos y herramientas—los medios de producción— pueden llegar a convertirse en una obra pictórica. Intentamos conjugar las dimensiones tanto individuales como colectivas que existan detrás de la creación artística, para entender cómo una obra, en cuanto producto físico acabado, puede estar lista para ser circulada y consumida. Aquí empezamos a dar los primeros pasos para comprender que los procesos sociopictóricos —como la producción de una obra— no son fases aisladas, sino que se encuentran involucrados entre ellos mismas. Porque si bien una obra de arte responde fundamentalmente a las necesidades individuales, sociopictóricas, económicas y políticas del pintor, se encuentra también condicionada por las exigencias de quienes la circulan y consumen: “La producción crea el material del consumo en tanto que objeto exterior; el consumo crea la necesidad en tanto que objeto interno, como finalidad de la producción. Sin producción no hay consumo, sin consumo no hay producción” (Marx, 2008, pág. 292).

10.4 Relaciones sociales de producción pictórica

Hasta el momento hemos visto tres aspectos del proceso de producción pictórica como son la instrucción pictórica, los medios de producción y el acto de creación, en los cuales los pintores establecen una serie de relaciones con diversos agentes con los que se pone

en rodaje la dinámica productiva. Justamente, analizaremos este cuarto aspecto del proceso, que recibe el nombre de relaciones sociales de producción pictórica.

Las relaciones de producción pictórica son el conjunto de interacciones sociales que existen entre los pintores y los demás sujetos e instituciones del campo de la pintura en torno a cómo se van generando las obras. Así, hemos visto que los pintores, en este proceso, se relacionan con familiares, escuelas formadoras, maestros de pintura, colegas, amigos, vendedores de materiales, compradores, ayudantes, etc. La producción es un proceso social, y como tal revela el carácter colectivo que involucra al arte. Esto lo podemos apreciar también con el testimonio del pintor Ramiro Llona sobre sus inicios formativos y primeros pasos como artista:

Yo primero estudié Arquitectura en la UNI, pero llegué solo hasta el octavo ciclo. Cuando estaba a punto de empezar el cuarto año, no estaba muy contento con la arquitectura, estaba buscando nuevas cosas. De repente un día una amiga me dijo: “Oye, hay una señora que está dando clases de dibujo, se llamaba Cristina Gálvez”. Fui a esta clase de dibujo y me encontré de manera frontal con mi vocación [...].

Yo siempre he tenido mucha suerte. Ya más o menos a los veinticuatro años ingreso a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad la Católica, gracias a la beca que recibí porque la directora de la escuela era conocida de mi madre. Entonces conversaron y fui becado. Ya en mi quinto año de formación, me buscaron para exponer en la galería Fórum (exponer cuando estás en la escuela es difícil), justo cuando recién se había creado por el año 1975 más o menos. Con esta galería trabajé varios años. Luego recibí una beca para estudiar en Nueva York. Como te digo, nunca he tenido que dejar de pintar para ser pintor.²⁰²

El proceso de producción pictórica da pie a que los pintores establezcan también relaciones socioartísticas con otros agentes del campo pictórico, quienes también se ven involucrados en los procesos de circulación y consumo: “Mediante la distribución, se relaciona con los demás hombres que lo consumen; cerrándose el círculo del fenómeno social del arte alrededor de su sistema de producción” (Acha, 1978, pág. 13). Es decir, se relaciona con compradores, centros culturales, galerías de arte, museos, ferias, bienales, concursos de pintura, curadores, críticos de arte, investigadores, coleccionistas, medios de información, instituciones de subastas, etc. Entonces, las relaciones sociales de producción se expresan de manera general en la interacción e interrelación entre artistas, intermediarios y público; relaciones que pueden ser de índole comercial, publicitario y de consumo, tanto dentro del país como en el extranjero. También se pueden establecer relaciones de carácter afectivo; estas son las más duraderas porque están basadas en lazos

²⁰² Entrevista personal, 17/11/2016.

personales y emotivos. Por ejemplo, en el caso de Ramiro Llona, la beca para sus estudios de arte que recibió en la PUCP se debió a los vínculos de amistad entre su madre y la directora, que no serían más que una forma de expresar el capital social de su familia.

Las relaciones sociales de producción son necesarias porque le permiten al pintor poner en circulación sus obras y su imagen pictórica, proceso que inmediatamente recae en una fase de consumo. Todos los agentes pictóricos que dinamizan el proceso de circulación y consumo promueven la creación de obras por parte de los pintores, es decir, hacen posible el proceso de producción pictórica. Si no existieran, no tendría lugar ni habría motivación a que se elaborasen obras de arte. Y por su parte, si no existieran obras de arte, tampoco habría lugar a que existiesen los otros procesos:

La producción crea los objetos que responden a las necesidades; la distribución los reparte según leyes sociales; el cambio reparte lo ya repartido según las necesidades individuales; finalmente, en el consumo el producto abandona este movimiento social, se convierte directamente en servidor y objeto de la necesidad individual, a la que satisface en el acto de su disfrute. La producción aparece, así como el punto de partida, el consumo como el punto terminal, la distribución y el cambio como el término medio (Marx, 2008, pág. 288).

Los agentes que dinamizan el proceso de circulación y consumo impulsan la producción pictórica, en la cual se crea el objeto artístico que responde a las necesidades del pintor y de los diversos agentes que dinamizan los procesos. Indirectamente, las lógicas distributivas y consumistas de arte pictórico condicionan la creatividad del pintor. Cada obra creada, como producto final, se convierte en el motor principal del proceso sociopictórico. Así, la producción pictórica es el punto de partida, la circulación pictórica el punto intermedio y el consumo pictórico el punto final. Pero no son un proceso lineal, sino más bien circular, interrelacionados los unos con los otros. Son procesos donde se produce obras y se generan necesidades, y donde se producen necesidades para generar obras, y así indefinidamente. Los agentes y sus relaciones juegan un papel clave en este proceso, así como los diferentes intereses que tienen para participar en él.

CAPÍTULO XI

LA CIRCULACIÓN PICTÓRICA EN EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES

Los artistas más puros no son casi nunca los mejor cotizados. El éxito de un pintor depende, más o menos, de las mismas condiciones que el éxito de un negocio. Su pintura necesita uno o varios empresarios que la administren diestra y sagazmente. El renombre se fabrica a base de publicidad. Tiene un precio inasequible para el peculio del artista pobre (Mariátegui, 1973, pág. 13).

Para conocer y hacer un análisis sobre la posición que ocupa el pintor dentro del campo de la pintura es fundamental tomar en cuenta su ubicación en el tejido de las relaciones sociales, económicas y políticas que se ha ido formando en su entorno. Si un pintor quiere trascender y vivir de su trabajo, es fundamental que se relacione con el mercado del arte y realice exposiciones en las diversas instituciones que aparecen como intermediarios para difundir y comercializar sus obras: “La legitimación se construye en referencia a la circulación del sistema del arte dentro de la institución” (Fleck, 2014, pág. 67). Un pintor que quiera construir su trayectoria necesariamente tiene que entrar y someterse a las lógicas de los procesos de circulación y consumo pictórico. En este capítulo, justamente se pretende indagar de qué manera interviene el proceso de circulación pictórica y sus agentes en la legitimación de los pintores. Se busca analizar también cómo el capital pictórico, cultural, social y económico que entran en juego en el campo influyen en el grado de oportunidades y reconocimiento que tendrá el pintor en este proceso.

La circulación pictórica consiste en el movimiento continuo de obras pictóricas y de la imagen del pintor en instituciones y eventos artísticos del campo de la pintura, ya sea a nivel nacional e internacional, en donde los pintores se relacionan con diferentes agentes del campo. Es un proceso de intercambio de la obra por bienes materiales o simbólicos. Tengamos presente que las obras arte no circulan como una mercancía cualquiera sino como una mercancía especial, porque además del valor mercantil y su valor de uso —ser un objeto de distinción y exhibición—, tienen también un valor simbólico-cultural para el artista y para su sociedad. Por su parte, la figura del pintor también circula juntamente con su obra porque “posee los derechos exclusivos de su propia manufactura” (Graw, 2013, pág. 38). El valor que adquieren las obras en el proceso de circulación pictórica indudablemente aumenta el prestigio de quien las creó, así como

la demanda y cotización de sus próximas obras. Los agentes intermediarios juegan un papel preponderante en el proceso cuando respaldan y promueven la labor de los pintores, quienes luchan por demostrar su capacidad y nivel de competencia artística y así legitimarse en el campo.

Los agentes que activan y dinamizan la circulación pictórica son los centros culturales, las galerías de arte, los museos, las ferias de arte, las bienales, las subastas, los concursos de pintura, los críticos, los curadores y los medios de información. Gracias a estos agentes, la obra y la figura del pintor pueden ser accesibles al público para que lo consuman de diferente manera, ya sea observando, comprando, analizando o disfrutando la creación del artista. “La distribución tiene un efecto esencial en la reputación. Lo que no se distribuye no se conoce y, por lo tanto, no puede apreciarse ni tener importancia histórica” (Becker, 2008, pág. 119).

A partir de lo referido, dividimos la circulación pictórica en tres partes: exposiciones de los pintores en centros culturales, galerías y museos de arte; participación de los pintores en ferias, bienales, subastas de arte y en concursos de pintura; y difusión de los quehaceres de los pintores y sus obras en los medios de información.

11.1 Exposiciones individuales o colectivas de los pintores en centros culturales, galerías y museos de arte

Las exposiciones pictóricas²⁰³ son las presentaciones o exhibiciones de obras de arte ante un público consumidor, las cuales se realizan en centros culturales, galerías y museos de arte con la intención de generar agencia de observación, crítica, compra y venta entre el público. Las exposiciones pueden ser individuales o colectivas: la primera implica que en la exposición se agrupa y exhibe las obras de un solo pintor; mientras que, en la segunda, la exposición agrupa y exhibe obras de un grupo de pintores a través de un colectivo o agrupación que sigue un mismo estilo o corriente pictórica, o simplemente de pintores con distintos estilos, pero cuyas obras se explican en conjunto bajo la propuesta narrativa

²⁰³ Las exposiciones de arte en salas especializadas se realizan desde el siglo XVIII. Anteriormente, las obras se exhibían en las calles para que los transeúntes que pasaban las mirasen y comprasen. Los orígenes se encuentran en Francia, por iniciativa de los pintores académicos, quienes crearon los *salons*, los cuales serían destinados específicamente a las exposiciones de obras pictóricas. Estos pintores buscaban diferenciarse y tener una posición más elevada frente a los pintores que exhibían sus obras al aire libre, trabajo comercial que para los académicos pertenecía al universo despreciado del “oficio” (Heinich, 2002).

de un curador. Las exposiciones individuales son las que tienen mayor prestigio y reconocimiento para un pintor, como lo afirma el pintor César Yauri:

Las individuales, claro, son importantes. Tienen mucho peso, porque son un trabajo mucho más sólido; se puede decir de más seriedad y puedes dar a conocer tu trabajo. Entonces ya es una cantidad de obras donde tú puedes demostrar algo. Ahí va la crítica, los periodistas lo valoran, lo ven, y claro, publican lo que a ellos les parece. Eso ha pasado conmigo: me han hecho entrevistas; o han visitado la exposición, les ha gustado y eso lo publican. Eso también para uno es importante, por lo menos se difunde y no pasas desapercibido.²⁰⁴

La importancia de las exposiciones individuales y colectivas realizadas en Lima, en cualquier parte del Perú o en el extranjero, radica en que permiten a los pintores armar y consolidar su currículum y trayectoria artística, y que sus obras sean conocidas por una mayor cantidad de espectadores. Mientras un pintor tenga más exposiciones, mayor será la valoración que se otorgue a su obra y trayectoria. Por supuesto, tendrán más peso si se realizan en los espacios dominantes de cada sociedad, y adquieren mayor legitimidad si se impulsan fuera del país: “En América Latina los pintores consagrados en cada país no trascienden a otros, incluso dentro del continente, si no son promovidos por las metrópolis” (García Canclini, 1977, pág. 70).

Ahora analicemos los espacios en donde los pintores pueden exponer, y qué lógicas se encuentran en cada uno de ellos.

a. Exposiciones pictóricas en centros culturales

Habíamos definido a los centros culturales como establecimientos donde se promueven actividades artísticas de todo tipo, incluyendo exposiciones pictóricas individuales o colectivas (incluso algunos centros culturales de Lima realizan concursos de pintura, dibujo o acuarela). Los pintores utilizan los centros culturales para exhibir y circular las obras pictóricas para que el público las pueda consumir visualmente de manera gratuita, a diferencia de los museos que sí cobran la visita de sus salas. Y a diferencia de las galerías, los pintores no hacen un trato económico con los centros culturales porque estos espacios no comercializan sus obras. Han sido creados con otro fin:

Se trata de un compromiso social con el acceso a la cultura de las poblaciones menos favorecidas a la que tienden desde los años ochenta las políticas públicas, especialmente

²⁰⁴ Entrevista personal, 07/08/2017.

a través de la apertura de casas de la cultura y del desarrollo de la acción cultural, la noción del derecho a la cultura y, también, la preocupación por el “no-público” (Heinich, 2002, pág. 55).

Los pintores reconocen la importancia que tienen los centros culturales porque son instituciones que garantizan un público más amplio. Por ello, el pintor Álvaro Mendoza las denomina “galería cultural de difusión”. Igualmente, para el pintor José Luis Carranza los centros culturales tienen la ventaja de tener una política e imagen de puertas abiertas, a diferencia de las galerías comerciales:

No hay un trato económico, allí no se va a comercializar la obra. Un centro cultural muchas veces, en este país, sobre todo, puede representar una mayor apertura para el público, ya que —como sabes bien— el público que es ajeno al arte piensa que el mundo galerístico local es bastante exclusivo, hermético. Y mucha gente no se atreve a entrar a las galerías privadas a visitar, o a ver las exposiciones.²⁰⁵

En efecto, los centros culturales son concebidos como espacios más abiertos al público que desea consumir arte de diversa manera, ya sea investigando, observando, o simplemente disfrutando por curiosidad. Muchos pintores ven estos espacios como los más apropiados para exhibir y difundir sus obras sin preocuparse por hacer tratos comerciales con institución alguna. Claro, esto no quiere decir que las obras que se exponen no estén a la venta. Pero si alguien desea comprarlas, debe buscar al pintor; así el trato comercial es directo entre pintor y comprador, sin intermediarios.

Los centros culturales son concebidos también como las instituciones apropiadas para los pintores que recién se inician en el campo. Son los espacios adecuados para armar un buen currículum con las primeras exposiciones, requisito indispensable si se quiere entrar en contacto con galerías comerciales, quienes califican el mérito que van acumulando algunos pintores. Sin embargo, muchos de estos no tienen que exponer en centros culturales para trabajar con galerías cuando predomina el peso de su capital social. Aquellos pintores que no lo tienen deben acumular experiencia y van consiguiendo redes con sus exposiciones en centros culturales. Por supuesto, aquí existe desigualdad de oportunidades para los pintores, por sus diferentes accesos y acumulaciones de capital cultural, social, económico y hasta político. Aquellos que quieren insertarse en el campo pictórico, y quieren vivir de su trabajo, van a tener mayores ventajas si se inician

²⁰⁵ Entrevista personal, 12/01/2018.

exponiendo en galerías comerciales como Enlace Arte Contemporáneo, Fórum, Revólver, etc., que si empezaran en centros culturales.

Relacionar los centros culturales exclusivamente con los pintores que recién ingresan al campo, particularmente los jóvenes, sería un error. Muchos pintores con una buena trayectoria siguen exponiendo en estos espacios, como es el caso de Álvaro Mendoza, pintor del circuito medio y con ya más de setenta años de edad.²⁰⁶ Incluso los pintores del circuito pictórico dominante también exponen en centros culturales, a pesar de que pudieron haberse iniciado en galerías o mantenido con ellas mayor contacto durante sus trayectorias. En el caso de Ramiro Llona, un pintor ya legitimado, quien nos cuenta que desde hace cinco años se encuentra fuera del circuito comercial de las galerías. Ahora expone en centros culturales como el Inca Garcilaso de la Vega o el Británico de Miraflores, y sus pinturas siguen siendo de las más reconocidas y valorizadas en el mercado del arte.

Aunque en los centros culturales generalmente se exponen obras de pintores vigentes, cuando asistimos a galerías no comerciales como Pancho Fierro, de la Municipalidad Metropolitana de Lima, también se exhibían muestras de artistas que ya no se encuentran en vida, por ejemplo, en abril del 2017 se visitó la galería no comercial Pancho Fierro justamente cuando se exponía la muestra “El legado de Ignacio Merino”, pintor representativo del siglo XIX. A estas excepciones, habría que agregar otro dato relevante. Los centros culturales no solo exponen obras de pintores peruanos, sino también extranjeros. En nuestras visitas a instituciones como el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega o el Centro Cultural del IPCNA, en el Centro de Lima, se exhibían diversos trabajos artísticos de Latinoamérica, Europa o Asia.

Por sus políticas de puertas abiertas, los centros culturales representan espacios de democratización del acceso público a la cultura. Por ejemplo, sus inauguraciones generalmente son de ingreso libre y gratuito, no requieren de invitación para participar. Sin embargo, existe también un lado oculto en sus relaciones que entra en conflicto con sus principios. Si bien el trato con el público es abierto y busca promover su participación masiva, no sucede lo mismo con los artistas. Las preferencias pueden ser marcadas, y no todos reciben el mismo apoyo o disposición para participar en las exhibiciones. El pintor Bruno Portuguese nos cuenta su caso:

²⁰⁶ “Acabo de exponer en el Centro Cultural de San Marcos de Sicán, en Lambayeque”. Entrevista personal, 05/08/2016.

También son exclusivos. Es más, en el 2013 ya habían aceptado exponer mi obra en la galería cultural de PetroPerú. Su director en ese entonces era Campodónico, luego lo sacan de su cargo. A los dos, tres meses me mandan a mí una carta diciendo que mi exposición no se dará, me la vetan, porque yo había puesto el título a la muestra: “La gente más bella del mundo”. No tiene nada de subversivo. ¿Y quién era la gente más bella del mundo? Los campesinos, los niños, los obreros, los pescadores, esa era la gente más bella del mundo y me la vetaron. Seguro al otro director no le gustó. Luego esa muestra logré exponerla en el centro cultural del Colegio Médico. Fue un éxito completo, asistieron más de trescientas personas. Hace dos años estoy esperando a ese director del centro cultural Inca Garcilaso quien me prometió una exposición, y sigo esperando. Hay un racismo, el racismo se da en la cultura. Hay un tajo en todo lo que sea peruano y popular.²⁰⁷

Un caso similar sobre conflictos y preferencias dentro de un centro cultural lo vivió el Teodoro Ayala. Este pintor pudo exponer en el Ministerio de Cultura, gracias a las gestiones de la Municipalidad Provincial de Sechura, el 16 de junio del 2017. El evento se denominó: “Exposición ¡Guaaa, paisano!”. A pesar de contar con el auspicio y organización de este ministerio, apenas fue difundido en redes sociales, no recibió la asesoría ni el apoyo curatorial, tampoco se le prestó colaboración en el montaje, en la inauguración no hubo presentación formal por parte de ningún representante del Estado y solo asistieron quince personas. El desplante había sido evidente. Y esto contrastaba notablemente con otra inauguración, en el mismo local del ministerio, unos meses después. Nos referimos a la exposición “Retrospectiva Chávez 80”, que no solo contó con la presencia de altos funcionarios del Estado, gran difusión de prensa y despliegue logístico, sino también con una gala costosa denominada “Noche de baile de máscaras de Gerardo Chávez”, en honor a este pintor consagrado. Para el caso de Teodoro Ayala, obviamente el pintor quedó muy disgustado por el trato:

Acá con mi exposición en el Ministerio de Cultura nadie se preocupó por la difusión de mi actividad. Al ministro le llega altamente. Ante la prensa sale que se está promoviendo el arte, pero con la experiencia que tengo acá no es así, uno lo siente adentro. Hacen su difusión por internet, pero no es lo mismo que lo hagan en periódicos importantes. Incluso alquilan las salas de exposiciones y carísimos...²⁰⁸

Las lógicas de dominación también se reproducen en los espacios de difusión no comerciales, e incluso alentados por el mismo Estado. No obstante, pintores como Bruno Portuguez y Teodoro Ayala,²⁰⁹ al encontrarse fuera del circuito dominante, no tienen más

²⁰⁷ Entrevista personal, 24/07/2017.

²⁰⁸ Entrevista personal, 10/08/2017.

²⁰⁹ De igual manera, una pintora del circuito medio como Fanny Palacios también nos cuenta que sus obras se exponen generalmente en centros culturales. Señala algunos espacios universitarios, como los centros culturales de la UNMSM, la UNI o La Cantuta, entre otras.

opción que seguir exponiendo en centros culturales cuando la ocasión se les presente. Esto se debe a que quieren difundir y promocionar sus obras sin que agentes intermediarios se encarguen de sus ventas; prefieren negociar por su propia cuenta, directamente con los compradores de arte. Miran con recelo el papel que cumplen las galerías en el campo, como instituciones que restringen oportunidades. Habría que decir que estos pintores del circuito medio tampoco tienen un capital social lo suficientemente formado para establecer contactos con galeristas, curadores, críticos u otros agentes que les puedan facilitar el acceso al circuito comercial del arte si así lo quisiesen. Impedimento que también les restringe espacios de reconocimiento.

Para aquellos pintores que se dedicasen la mayor parte de su trayectoria a la exposición de sus obras en centros culturales, el proceso de legitimación resultará más lento y tendrán menos posibilidades de lograr la consagración. Al evitar la relación con galerías de arte comercial, su figura como pintor se hará menos conocida en el campo y perderá la oportunidad de relacionarse con los otros agentes legitimadores (por ejemplo, los críticos de arte o los investigadores). Algunos incluso creen que el único agente legitimador es el mercado: “Lo que tiene éxito y se vende es bueno y lo que fracasa y no conquista al público es malo. El único valor es el comercial. La desaparición de la vieja cultura implicó la desaparición del viejo valor. El único valor existente es ahora el que fija el mercado” (Vargas Llosa, 2013, págs. 31-32). Lo cierto es que el circuito comercial del arte permite mayor visibilidad para los pintores; así, los coleccionistas generalmente acuden a las galerías, las ferias de arte se relacionan con las mismas y las obras pueden incluso hacerse conocidas en el exterior.

A pesar de no tener las mismas dinámicas que las galerías comerciales en el proceso de legitimación de los pintores, los centros culturales cumplen una serie de funciones muy importantes en el campo pictórico. Así, se convierten no solo en centros difusores y espacios abiertos para el consumo de arte, sino también en promotores de cultura y creaciones artísticas. Muchos pintores se valen de sus espacios para poder circular sus obras: los que no tienen experiencia en el campo dan allí sus primeros pasos; aquellos que se quieren mantenerse al margen, o se encuentran excluidos del circuito dominante, pueden encontrar un lugar propicio de difusión; e incluso algunos pintores consagrados prefieren alejarse del barullo comercial, sin que pierdan reconocimiento, y exponen en sus salas. Con todo, los centros culturales se han convertido en espacios de acogida y no carente de conflictos para los pintores que ocupan diversas posiciones en el campo pictórico de Lima.

b. Exposiciones pictóricas en las galerías de arte²¹⁰

Páginas atrás, habíamos dicho que las galerías de arte son espacios donde se exponen, exhiben, promocionan y, sobre todo, comercializan obras artísticas, por ello, son consideradas como agentes que activan el mercado pictórico. Representan, de lejos, los entes “más implicados en la circulación de los valores monetarios relacionados al arte” (Heinich, 2002, pág. 62). Sin embargo, no todos los pintores pueden acceder a exponer en sus instalaciones, debido a que se reserva el espacio generalmente para los pintores con mayor reconocimiento en el campo pictórico; de tal manera, se asegura una ganancia financiera para la galería y también se acrecienta su propio prestigio. Estos y otros mecanismos de control y acceso son solicitados por estas instituciones, como nos comenta un representante de la galería Wu:²¹¹

Lo que pasa es que el artista manda los folios, puede ser del proyecto que falta terminar o que ya está acabado; o mandan los bocetos. Si el artista no es conocido y no tiene trayectoria, digamos que es más difícil apostar por ellos. Y lo segundo es que de repente tiene reconocimiento, igual uno tiene que revisar su expediente antes de aceptarlo, porque quizá su propuesta es nueva y con temáticas que no ha abordado antes. Entonces él y la galería tienen que aceptar los riesgos que implica.²¹²

Galerías como Wu valoran mucho la trayectoria de los pintores, lo que no necesariamente se traduce en que sean personas de largo recorrido. De hecho, esta galería promociona jóvenes con capital cultural elaborado a partir de su proceso de instrucción y con una muestra ya reconocida en otros espacios.²¹³ Por supuesto, aquí resulta imprescindible tener un capital social lo suficientemente sólido para establecer contacto con la galería, y que sea respaldado por sus obras. La galería no puede arriesgarse en exponer a artistas que no sean reconocidos, ya que no tendrían valor comercial.

²¹⁰ Las galerías de arte son espacios donde se realizan exposiciones de arte individuales o colectivas. El auge de estas instituciones se dio en el siglo XIX, en Europa, pero en el Perú recién se daría un boom en la década de 1970, cuando aparecieron diversos espacios que dinamizaron el campo. Este hecho contribuyó a multiplicar las exposiciones de los pintores, sobre todo de aquellos que buscaban reconocimiento dentro del mercado del arte y del campo pictórico en general de Lima.

²¹¹ La galería Wu, ubicada en Barranco, fue fundada en 1998 por Frances Wu. Sus antecedentes se encuentran en Wu Ediciones, la cual fue creada en 1990 como espacio para la promoción y creación de ediciones de arte. Para mayor información, véase: <http://wugaleria.com/es/nosotros/historia/>.

²¹² Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²¹³ En la actualidad, la galería expone las obras de jóvenes pintores, escultores y fotógrafos peruanos con el fin de insertarlos en el mercado del arte, como lo indica su representante: “Esta galería sobre todo trabaja con gente joven, y se expone bastante las obras de artistas mujeres, lo que no tanto se da en Lima. Esto es importante”. Cuaderno de campo, 26/11/2016.

Si bien la mayoría de galerías sabe con qué pintores trabajar, y definen las instituciones formativas de preferencia y la trayectoria que deben tener los artistas, algunas tienen políticas de acceso más flexibles. Así, los pintores que quieren exponer en ellas, pueden tomar contacto y presentar un folio de propuestas (con su currículo incluido), donde se incluyan las fotos de sus obras o proyectos en proceso para que sean evaluados por los directores o directoras de las galerías, quienes finalmente decidirán si les conviene programar o no una exposición al solicitante. Esto mismo nos comenta una representante de la galería Lucía de la Puente:²¹⁴ “Los proyectos que presentan aquí lo hacen de manera libre, no hay ninguna restricción. Se habla con la directora de la galería, ella evalúa el currículo, el nivel del artista y los proyectos. Si le gusta, da la posibilidad de exponer; si no le gusta, pues no”.²¹⁵

La aceptación de un artista en una galería también dependerá de lo que el contexto del mercado artístico exija en el momento. Esto se debe a que los galeristas trabajan con las tendencias contemporáneas y con los criterios de consumo de los compradores de arte, sobre todo, coleccionistas y decoradores. Sus decisiones pueden guiarse por los requerimientos de quienes activan el circuito comercial del arte, por lo que se verán influenciados al momento de elegir qué tipo de pintores expondrán en sus salas, Como bien refiere Juan Acha: “Los intereses económicos determinan la cantidad y calidad de objetos e ideas científicas, tecnológicas y estéticas que circulan en la sociedad y que forman parte de la ecoestética, impulsándola a modelar la sensibilidad en determinadas orientaciones” (1988, pág. 35).

Los galeristas evalúan el panorama sobre qué tipo de pintura es vendible, buscada y comprada por los grandes coleccionistas del Perú y del extranjero. Esto porque las galerías son las instituciones que se encuentra al día con las tendencias del mercado mundial del arte, lo que les permite asegurar su participación y formar interconexiones con eventos artísticos globales para su beneficio: “Indirectamente la galería se legitima mediante su colaboración en la aceleración del arte mundial y su representación” (Fleck, 2014, pág. 67). No es posible la continuidad de una galería si esta ignora las tendencias y transformaciones en el mundo del arte y peor aún su dinámico mercado. Por ello, las

²¹⁴ La galería Lucía de la Puente es una de las más prestigiosas del campo pictórica de Lima. Se ubica en Barranco y fue fundada por Lucía de la Puente en 1995 con “el objetivo de promover a artistas peruanos de reconocida trayectoria, gestionando la obra de los creadores plásticos más importantes del medio, e impulsar la inserción de jóvenes valores en los circuitos artísticos, colaborando así con la difusión del arte contemporáneo y procurando que las nuevas tendencias de las artes visuales alcancen a un público cada vez más amplio”. Tomado de <http://www.enlima.pe/lugares/galeria-lucia-de-la-puente>.

²¹⁵ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

galerías buscan incorporar a artistas con trayectoria reconocida y dejan de lado a quienes no tienen éxito comercial; no se trata de una valoración intrínseca de las obras *per se*, sino de cuán vendible y cuánta difusión pueda tener.

Habíamos mencionado que el currículum juega un papel importante en la evaluación que se le hace a un pintor para que su exposición sea admitida en una galería, ya que estas generalmente no suelen aceptar a pintores que no hayan tenido exposiciones en otros espacios. El currículum pictórico es el medio por el cual un pintor puede dar cuenta del capital cultural institucionalizado que ha acumulado; allí se registra su nivel de formación especializada, los premios que ha obtenido, las exposiciones que ha hecho, etc. Para este caso, Weber (1992) diría que las galerías de arte ejercen un tipo de dominación legal sobre los pintores, porque para ceder sus espacios no es suficiente con que vean la muestra, estilo, técnica, calidad o contenido de sus obras, sino que es necesario evaluar su trayectoria pictórica y el reconocimiento que han tenido en el campo. Digamos que es una dominación basada en reglas abstractas y objetivas, de carácter formal, que las galerías han instaurado con el fin de impulsar y mantener su prestigio.

Las galerías se han convertido, con el tiempo, en espacios de intermediación y difusión activa de las obras, por lo que son requeridas por los pintores para que puedan promocionar sus trabajos. En ese sentido, Weber nos diría que las galerías ejercen un tipo de dominación tradicional sobre los pintores, porque se basan en reglas inscritas históricamente en el campo pictórico, tanto de Lima²¹⁶ como a nivel mundial. Pero las galerías no son agentes de promoción del arte por mero altruismo, tienen intereses lucrativos marcados por su actividad comercial. Por ello, necesitan no solo reproducir, sino también generar diferenciación y jerarquía entre los artistas —sean pintores, instaladores, escultores, fotógrafos, etc.—, para marcar ellos mismos su distinción en el campo con respecto a otras galerías. Esta dinámica de desigualdad es invisibilizada porque se valora más su papel dinamizador en el campo, ya que logran impulsar el proceso de producción pictórica y permiten a los artistas vivir de su actividad.

Al haberse institucionalizado el papel de las galerías en el campo, los pintores que quieren formar parte del circuito dominante requieren de sus espacios para difundir sus obras. Y si bien el currículum es una buena carta de presentación, existen también otros

²¹⁶ El sistema de galerías en Lima viene funcionando, aproximadamente, desde 1947 con la fundación de La Galería de Lima, por iniciativa de Francisco Moncloa y Jorge Remy. En 1955, se convertiría en el Instituto de Arte Contemporáneo. Esta histórica galería fue el primer espacio privado de exhibición artística, mucho antes del boom galerístico que se iniciaría dos décadas después.

mecanismos que suman para facilitar el ingreso a las galerías, sin los cuales cualquiera no podría presentar una muestra en sus salas de exhibición. Veamos lo que nos dice el representante de la galería Wu:

Se acepta a los jóvenes promesa, pero esto no ocurre de porrazo, de la escuela a la galería, sino que siendo estudiante ya han tenido que exhibir. Y si se relaciona con curadores mejor, estos se contactan con las galerías y dicen: “Mira, este joven siendo estudiante ya está exponiendo”. Como Alejandro Jaime, Kenny Johnson, por ejemplo, han ganado concursos, se han movilizad^o rápido y, para cuando se contactan con la galería, ya tienen premios, exposiciones. No es que de porrazo sales de la escuela y ya te permiten exponer en galerías comerciales. Antes que las galerías los agarren, por lo general, ya tienen algo de trayectoria.²¹⁷

Según este testimonio, para ser admitidos en estos espacios, además de tener una muestra disponible y un currícul^o que respalde la trayectoria del pintor que quiera ingresar al circuito dominante, también es importante tener un capital social que respalde sus cualidades y le brinde impulso. Según los galeristas, se evalúa en primer lugar las cualidades del artista propiamente —es decir, su capital pictórico—, a través de las obras que hayan creado, por lo que algunos pintores jóvenes tienen oportunidades de ingresar al circuito comercial. Esto nos afirma Roberto Ascóniga, director de la galería Enlace Arte Contemporáneo: “A veces los egresados sí exponen acá. No siempre... Pero consideramos que hay artistas que son recién egresados y ya están en un nivel. Ha pasado, no te puedo dar nombres, tendría que hacer memoria, pero hay gente que tiene su primera muestra en una galería”.²¹⁸ Por supuesto, el estilo y la temática tienen que ir de la mano con las tendencias estéticas que tienen mayor demanda. Pero los galeristas también toman en cuenta el capital social que tienen los pintores, aquella red de contactos, tanto individual como institucional, que garantizan que un pintor sea el adecuado para exhibir en sus salas. Aquí influencia mucho la capacidad que tienen los artistas, a través de sus instituciones formadoras, curadores, críticos, profesores, colegas, amigos, familiares, etc., para obtener una carta de recomendación convincente para las galerías. El pintor Moiko Yaker nos comenta su experiencia, siendo él quien ha ayudado en varias oportunidades a pintores jóvenes para que sean admitidos en estos espacios:

Si alguien ha tocado mis puertas —lo han hecho varios— para mostrarme sus obras y veo que tiene algo interesante, inmediatamente lo voy a presentar a la gente que corresponde. Lo he hecho en varias oportunidades. Sé cómo funciona. Entonces como

²¹⁷ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²¹⁸ Entrevista personal, 23/12/2017.

tengo acceso a varios lados, les ayudó a ingresar al medio. Por ejemplo, el concurso del BCR, en la galería que expongo, conozco a los curadores, soy amigo, conozco el medio, entonces voy a decir: “Conozco este chico fulano de tal, esta chica, y me ha parecido interesante su obra. ¿Por qué no te la presento?”. Ya lo hice varias veces, y he logrado que algunas personas tengan un espacio, o que sean conocidas, y que poco a poco... Esa es la única manera, pero tienes que tocar puertas.²¹⁹

Así vemos que, teniendo lazos sociopictóricos como estrategia, algunos artistas sin una trayectoria deslumbrante, y sin ser tan conocidos en el medio, pueden acceder a las galerías para exponer sus obras. Su ventaja frente a otros pintores iniciados radica en las recomendaciones que le han hecho sus contactos sociales, sean o no agentes directos del campo, quienes actúan como mediadores o garantes. Y hasta, en algunos casos, se puede hablar de un tipo de dominación pictórica tradicional, en la medida que los pintores que tienen familiares ligados al mundo artístico van a basar su legitimidad en el capital pictórico y cultural “heredado” por los mismos (en realidad es el capital social el que interviene). Aquí estaríamos hablando de relaciones sociopictóricas cerradas, en la medida que solo entre un círculo de conocidos se reparten las oportunidades al circuito pictórico. De esto nos habla el pintor Leonardo Mazzini:

La hija escultora del poeta Corcuera, allegado a Cuba, se benefició con becas cubanas. El nieto del pintor Nuñez Ureta trabaja en la UNESCO desde donde le consigue exposiciones en el extranjero a su padre (también pintor). No digo que sea malo ayudar a la familia, pero eso se llama nepotismo y está prohibido en instituciones estatales y privadas, porque se le deja de dar la oportunidad a quien tiene más capacidades y hasta se trunca su potencial.²²⁰

Las relaciones sociopictóricas cerradas reproducen los privilegios de un grupo reducido para que mantengan su dominio en el campo, además de resguardar también su distinción social en otros espacios. La desigualdad de oportunidades representa también un mecanismo para mantener y hasta acentuar las jerarquías entre los pintores, porque permite acumular una trayectoria artística mejor reconocida, así como consolidar el capital social del campo solo entre unos cuantos. De esta manera, los pintores desprovistos de lazos sociopictóricos se ven permanentemente limitados, privados y excluidos del circuito comercial conducido por las galerías.

Cuando un pintor iniciado es admitido a exponer en una galería, generalmente se programa su exposición en un año o año y medio; con ellos, las galerías tienden a

²¹⁹ Entrevista personal, 11/01/2018.

²²⁰ Entrevista personal, 21/12/2017.

planificar sus exposiciones a largo plazo. A diferencia de los pintores ya consolidados, quienes exhiben sus obras en corto tiempo, según los acuerdos que establecen con las galerías, los pintores jóvenes tienen que pagar “derecho de piso” y no reciben las mismas facilidades. El representante de la galería Wu nos comenta que cuando “un artista es muy bueno, le programamos para una exhibición lo antes posible”.²²¹ La pregunta sería en base a qué criterio se le puede calificar como “muy bueno a un pintor”. Como estamos hablando de una galería comercial, es evidente que hace referencia al éxito mercantil que posee y ha acumulado el pintor con su trayectoria, y no tanto a la calidad o estilo de sus trabajos (aunque ciertamente ambos pueden ir de la mano). Esto lo corroboramos con el testimonio del pintor Moiko Yaker:

Cada galería tiene una política distinta, dependiendo del capital con el que cuente, y dependiendo de quién es el artista. Hay artistas que son inversión segura. Si exhibes a Tola, sabes que definitivamente va a tener sus compradores. Si exhibes a Martinat, sabes que va a tener sus compradores sí o sí. Te permites hacer una serie de inversiones si es que existen... Si exhibes a alguien menos conocido o menos popular, entonces la inversión es más dudosa.²²²

A partir de los testimonios de los pintores y representantes de algunas galerías que hemos recogido —Wu, 80 m² y Lucía de la Puente—, se evidencia que estas instituciones no son del todo inclusivas. Si bien muchas de ellas manejan un discurso públicamente de apertura hacia los pintores (“cualquier artista puede exponer”), los criterios de evaluación son restrictivos y están basados en sus trayectorias certificadas, el capital social que poseen como respaldo y en producir obras que estén acordes con las tendencias que se manejan en el mercado, las que van a ser condicionadas por la demanda de los compradores de arte. Por ello, las galerías comerciales son espacios en donde solo pueden exhibir algunos pintores, cuyas muestras están dirigidas a un público consumidor en concreto. Su imagen hermética se acrecienta si tenemos en cuenta que en la ciudad de Lima existe una geografización de la llamada alta cultura, ubicada generalmente en los distritos de clase media alta y alta, lugares estratégicos donde funcionan la mayoría de galerías comerciales y residen sus compradores.²²³ Veamos las opiniones contrapuestas de dos pintores con respecto al papel de las galerías y su relación con el campo pictórico:

²²¹ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²²² Entrevista personal, 11/01/2018.

²²³ En realidad, las galerías comerciales son espacios de acceso abierto gratuitamente a todo tipo de público. Sin embargo, en el imaginario urbano son representadas como lugares que legitiman la elitización de ciertas clases sociales. Sobre esto reflexiona el pintor José Luis Carranza: “El público que es ajeno al arte piensa que el mundo galerístico local es bastante exclusivo, hermético. Y mucha gente no se atreve a entrar a las galerías privadas a visitar, o a ver las exposiciones”. Entrevista personal, 12/01/2018.

CASO 1

Bruno Portuguese: Hay un racismo, marginación. Me vetan, el arte no es libre. Como nosotros no somos oficiales, no estamos dentro del sistema. Pintar de esta manera lo ven como una especie de subversión, de rebeldía. Mis obras también son un levantar la voz. Esto tiene su consecuencia: no galerías, no difusión.²²⁴

CASO 1

Víctor Delfín: Yo creo que la inclusión en las galerías es una utopía. Para empezar, una galería de arte es un negocio como cualquier otro y obviamente va a recibir lo que puede ser vendido para ganar utilidades. Eso no es criticable para pagar a la secretaria, luz, impuestos, publicidad, para trasladar las obras... No pueden ser generosos, no está dentro del plan de ellos. Sería ridículo pedirles que exhiban la obra de un desconocido para que pierdan toda la inversión de un mes. Por eso es normal que cobren un porcentaje, siempre van exhibir la obra que es vendible.²²⁵

Estos testimonios deben analizarse desde el punto de enunciación discursiva que ocupa cada pintor en el campo pictórico: Portuguese desde el circuito medio, rechazando y siendo relegado a su vez por el ámbito comercial; y Delfín, un pintor y escultor consagrado dentro del circuito dominante que conoce perfectamente el funcionamiento del campo. Lo común entre ellos es que ninguno participa dentro del circuito galerístico de Lima. Bruno Portuguese ha dedicado gran parte de su trayectoria a exponer en centros culturales; mientras que Víctor Delfín en los últimos años viene haciendo lo mismo, habiendo trabajado, cuando vivía en Nueva York, con la galería comercial Soho durante diez años (en el Perú, pocas veces se ha relacionado con las galerías locales).

Para algunos pintores jóvenes, exponer en galerías de arte se convierte en un objetivo, porque les permite establecerse dentro del mercado pictórico nacional e internacional, y con ello poder vivir del arte; además, porque saben que el exponer en estos espacios les permite difundir sus trabajos, mostrarse activos y conocer a agentes del medio que puedan darle mayor reconocimiento simbólico a sus obras: “La galería es la posibilidad esencial para un artista joven de conseguir una continuidad en el propio trabajo, en su publicación y en la idea de poder vivir del propio arte (Fleck, 2014, pág. 87). La necesidad de exponer en galerías aparece como un modelo de estrategia obligatorio para poder ir acumulando legitimidad en el campo pictórico de Lima. Aunque puede resultar el caso de que algunos la utilicen para obtener ganancias, establezcan contactos y luego prefieran vender las obras por su cuenta. Un caso parecido tuvo Víctor Delfín, quien nos contó que solo realizó dos importantes exposiciones en Lima con fines

²²⁴ Entrevista personal, 24/07/2017.

²²⁵ Entrevista personal, 26/07/2017.

estrictamente comerciales, los que le trajeron un gran éxito de ventas y aseguraron su carrera y comodidad como artista:

Por los años sesenta y setenta, en el Perú hice una exposición invitado por Art Center —ya no existe esa galería de arte—. Exhibí unos objetos como cajas, que eran como una especie de retablos, y se vendió todo. Había gente que me preguntaba si tenía más todavía. Acto seguido, con ese dinero empecé a hacer un bestiario en metal. Me invitaron del Instituto de Arte Contemporáneo (me invitaron, ah) para exponerlo y se peleaban: “Esta yo, esta, esta”. Me hice rico, compré esta casa, así que tampoco puede decir o negar esa historia. Yo era la novedad en ese momento. Hablaban todas las semanas en los periódicos de los bestiarios, de los retablos, durante un año. Me hacían entrevistas en los periódicos, revistas. Todos, todos: *La República*, *El Comercio*, *Caretas*.²²⁶

Por otro lado, existen pintores que, aparentemente, han decidido no exponer sus trabajos en las galerías porque no se sienten a gusto con las exigencias de las mismas, ya que se quedan con un alto porcentaje de la venta de sus obras. Por ello, prefieren exponer en centros culturales o en otros espacios donde se tengan como prioridad la promoción y exhibición de obras artísticas. Uno caso ha sido el del pintor Ramiro Llona, quien dejó de exponer en la galería Lucía de la Puente y en general se retiró del circuito comercial de las galerías en el 2013. Esto sucedió a raíz de los altos porcentajes de comisión que las galerías empezaron a cobrar por la venta de obras artísticas, las que alcanzaron hasta un 50% del precio final. Este hecho no fue visto con buenos ojos por el pintor, y otros colegas del rubro, ya que las comisiones no pasaban del 35%. Recordemos que cuando un pintor va a realizar una exposición en una galería, establece un acuerdo o contrato sobre las ganancias que se repartirán por la venta de las obras. Estos porcentajes pueden variar de galería en galería, y también entre los mismos pintores.²²⁷

Los galeristas justifican los cobros de las comisiones porque señalan que se realizan fuertes gastos e inversión de esfuerzos en la organización de una exhibición: se encargan del montaje, los gastos de traslado (incluso la exportación de las obras si se exponen en otros países), los gastos de póliza de seguro de los cuadros, el personal de atención y seguridad, la difusión de la exposición por medios, el contacto con los compradores, entre otras cosas. “Todo lo que se genera alrededor de una inauguración,

²²⁶ Entrevista personal, 24/07/2017.

²²⁷ El pintor Moiko Yaker nos proporciona información referencial al respecto: “Fórum cobra el 35%, nada más, mientras que las otras galerías pueden cobrar 50%. Sé que Revólver cobra 50%; Lucía de la Puente cobraba 50%; creo que Ascóniga también, no estoy seguro. Fórum cobra 35%, pero no te hace un catálogo como las otras galerías”. Entrevista personal, 11/01/2018.

todo es costado por la galería, la comisión del artista queda intacta”, nos explicaba un representante de la galería Wu.²²⁸

Las galerías más reconocidas serán las que tengan mayor dinámica en el mercado del arte. Así, el prestigio de una galería dependerá de su habilidad para negociar las obras, de participar en eventos artísticos a nivel nacional e internacional y de los pintores que expongan en ella, pues mientras más pintores consagrados expongan mayor prestigio adquieren. Por ello, para los pintores que se encuentran en vías de consagración o están buscando reconocimiento, les resulta atractivo exponer en las galerías donde también han expuesto los grandes maestros y, por supuesto, donde mejor se comercialicen y difundan sus trabajos.

Existen un buen número de pintores, generalmente al margen del circuito dominante del campo, que rechazan el trabajo de las galerías y no están de acuerdo con su papel como agente dinamizador del arte. Comentan que les resultaría vergonzoso exponer en una galería debido a que a estas se caracterizan por ser espacios comerciales. Muchos de ellos manifiestan que se dedican a la actividad de la pintura por vocación, motivados por una pasión entregada al arte, y no por el mero lucro. Esto nos dice el pintor Teodoro Ayala:

No hay que ser ingenuos: las galerías exponen arte para vender, por eso yo nunca tuve esa ambición de exponer allí, porque sé que se mueve arte para vender, es mercantil. Como yo tenía un sistema de trabajo que no interesaba si venda o no, eso me permitió ser más libre. Yo las defino por la parte comercial y la parte sectorizada de los dueños de las galerías, por eso, prefiero exponer en algún museo.²²⁹

Las galerías son vistas como espacios donde se mercantiliza el arte, condicionan la libertad de expresión del pintor, tienen políticas sectorizadas y excluyentes, y están destinadas a un público en particular. En estos testimonios se trata de diferenciar entre un arte, concebido como puro y desinteresado, hecho por artistas que se encuentran fuera del circuito comercial, de otro arte aparentemente contaminado por las reglas del mercado. Sin embargo, habría que decir que ambos —y en general toda producción artística— buscan ser circulados y vendidos, para que el pintor pueda sustentarse. El llamado circuito comercial pictórico, en sí, se diferencia por tener un proceso de institucionalización marcado y con mayor dinamismo de agentes. Las producciones pictóricas que se encuentra fuera de este circuito también presentan dinamismo en su circulación y

²²⁸ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²²⁹ Entrevista personal, 10/08/2017.

mercantilización, solo que bajo sus propios parámetros y con agentes que toman un papel más esporádico.

En el circuito dominante del campo, existen pintores que respaldan el papel que juegan las galerías de arte. Así, Moiko Yaker afirma: “Menos mal existen las galerías, porque si no los artistas no sabrían cómo vivir”.²³⁰ En otras palabras, los pintores orientan sus acciones en busca de beneficios materiales, como es su sustento diario y en general sus proyectos de vida a través del ejercicio de su oficio. Esto sucede en general para los pintores que se encuentran tanto dentro como fuera del circuito comercial oficial, porque ambos ingresan a una lógica de circulación parecida, aunque marcada por matices institucionalizados como había mencionado. Aquí la división que Bourdieu (1995) hace entre los artistas del polo puro, que priorizan la búsqueda de legitimación del valor artístico y cultural de su obra y su figura a largo plazo, con los artistas que privilegian el valor comercial a corto plazo son sumamente borrosas. De hecho, existen paradojas. Los pintores que, en el discurso, dicen mantenerse más puros, también se ven en la necesidad de mercantilizar sus obras. Y, de hecho, los artistas que venden en galerías comerciales afirman que sus obras son expresiones libres, sin ninguna exigencia ni presión en la forma ni el fondo.²³¹ Lo cierto es que ambos se ven condicionados por las lógicas del campo, y afectados —quieran o no, aunque sea indirectamente— por las condiciones que impone la circulación pictórica.

Incluso pueden llegar a existir casos particulares, en donde los propios artistas, consciente de sus limitaciones para acceder a los circuitos dominantes, intentan difundir sus obras en espacios comerciales que no son propiamente ortodoxos. Es el caso del pintor César Gonzales Díaz, quien fundó su propia galería (Wawa Mama) —en realidad, una tienda de exhibición de obras— en el corazón de Miraflores, al lado de la galería Fórum: “No busco exponer en otros lugares, porque yo también tengo mi propio espacio donde exponer. Acá tengo mi galería y estoy nueve años. Yo solo pago el alquiler de este lugar, estoy acá todo el día pintando y a ver si vendo algo”.²³² En este espacio puede vender sus

²³⁰ Entrevista personal, 11/01/2018.

²³¹ Al respecto, esto nos dice el pintor José Luis Carranza: “El galerista, en realidad, no tiene ninguna influencia dentro de la obra de un artista; no debería tenerlo. Te hablo del trato ideal. En ese sentido, no he tenido ningún altercado con ningún galerista local. Ningún galerista ha tratado de imponerse a mi lenguaje, o proponerme siquiera algún tipo de serie de obra ni mucho menos. Tampoco lo he permitido. Y, por último, parece que nunca se les ha ocurrido proponérmelo. Nunca. Por lo tanto, no hay ningún tipo de dirección temática, de dirección curatorial”. Entrevista personal, 12/01/2018.

²³² Entrevista personal, 24/01/2018. En realidad, César Gonzales nos dice que también ha tenido ocasión de exponer sus obras en galerías como Fórum, en donde tiene buenas amistades. Pero generalmente las exhibe en su propia tienda comercial.

obras y vivir del arte, aunque las ventas suelen ser irregulares por temporadas: “Hay meses en los que no vendo nada, pero siempre va a pasar que en un mes vendes todo y ya tengo para vivir y cubrir los gastos de todo el año”.²³³ A pesar de que sus redes dentro del campo son limitadas, ha podido consolidar una pequeña cartera de clientes con los cuales puede sobrevivir y dedicarse a su taller-negocio.

En el campo pictórico, generalmente solo los pintores legitimados pueden darse el lujo de alejarse del espacio mercantil de las galerías y vivir cómodamente de su trabajo. Han aprendido a manejar sus propios contactos y redes de compradores. Además, el exponer en los espacios de difusión y promoción que brindan los centros culturales y los museos les brinda mayor legitimidad, en cuanto su arte se presenta, aparentemente, como menos contaminado por las reglas del circuito comercial. Adoptan la actitud del artista desinteresado por el lucro, al producir un arte estéticamente “más puro”.

Obviamente no todos los pintores producen y quieren difundir sus obras orientados por acciones racionales con arreglos a fines, basadas en el cálculo y el interés material. De hecho, en el discurso, la mayoría de ellos rechaza cualquier vinculación de su oficio con el mero lucro. Existen una suma de factores que permiten comprender por qué desean circular las obras, como las acciones racionales con arreglo a valores, que pueden ser por preocupaciones sociales (sensibilizar a la población, mediante un lenguaje icónico, sobre una problemática en particular), intereses intrínsecamente artísticos (lo que en el discurso sería “el amor al arte por el arte”), o búsqueda de trascendencia personal y sentido existencial (“dejar una huella en la historia”). Estas acciones pueden estar teñidas también de orientaciones emocionales y tradicionales. En la teoría de Weber (1992) no aparecen de forma pura sino entremezcladas, porque tienen un uso relativamente duradero, continuo, regulado y condicionado por intereses y expectativas de diversa índole.

Con toda y los remilgos que existen en el campo pictórico de Lima las galerías cumplen, sin duda, un papel fundamental en la legitimación de los pintores y en la constitución del circuito dominante. Entre los pintores que han expuesto en galerías de arte y los que no encontramos una desigualdad marcada: “Nada divide con mayor claridad

²³³ Entrevista personal, 24/01/2018. Nos contó que en los cuatro primeros meses del 2017 no había vendido ninguna obra, hasta que en mayo llegó un cliente, compró una obra, y le hizo un pedido de cinco más (que elija el estilo y el tema libremente). Luego apareció un puertorriqueño que también le compró una obra, la que hizo reproducir en serigrafías para la inauguración de su oficina en Colombia. A sus clientes y amigos les gustó tanto que invitaron a César Gonzales para que hiciera una exposición en un hotel de la ciudad de Cali, donde pudo vender otras obras y recibió pagos por derecho de autor de las serigrafías.

a los productores culturales que la relación que mantienen con el éxito comercial o mundano” (Bourdieu, 1995, pág. 323). Por ello, no es de sorprender que los pintores del ámbito dominante del campo, incluidos los reconocidos maestros, en algún momento de sus vidas hayan expuesto en galerías comerciales, como son los casos de Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez, Ramiro Llona, José Tola, Julia Navarrete, Venancio Shinki, etc. Son pintores que han participado en galerías como Fórum, Lucía de la Puente, Enlace Arte Contemporáneo, Revólver, La Galería, etc., y sus obras son las más buscadas por los coleccionistas prestigiosos de Lima.²³⁴ En cambio, los pintores que solo han alcanzado reconocimiento medio o bajo han expuesto pocas veces, o nunca, en galerías comerciales, por lo que tienen que limitarse a las exposiciones en centros culturales u otros espacios de difusión no comerciales.

Cuando los pintores del circuito dominante se legitiman, ejercen un dominio sobre el campo, imponiendo sus modas pictóricas, sus voluntades estilísticas y las tendencias en los temas abordados por sus obras. Quienes se encuentran al margen de estas posiciones se ven influenciados, directa o indirectamente, por el prestigio que han alcanzado estos pintores y los toman como modelos de referencia:

En el caso concreto esta dominación (“autoridad”), en el sentido indicado, puede descansar en los más diversos motivos de sumisión: desde la habituación inconsciente hasta lo que son consideraciones puramente racionales con arreglo a fines. Un determinado mínimo de voluntad de obediencia, o sea de interés (externo o interno) en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad (Weber, 1992, pág. 170).

El dominio ejercido por los pintores del circuito dominante no ha ocurrido por mecanismos espontáneos ni solo por la fuerza del liderazgo de estos artistas. Detrás de todo el soporte de sus imágenes, existen una pluralidad de agentes e instituciones que los han legitimado y han creado todo un sistema de reconocimiento con el cual pueden ejercer este dominio legítimamente: “En todas las formas de dominación es vital para el mantenimiento de la obediencia el hecho de la existencia del cuadro administrativo y de su acción continúa dirigida a la realización e imposición de las ordenaciones” (Weber, 1992, pág. 212). Para nuestro caso, las galerías cumplen un papel crucial en la producción y reproducción de legitimidad y en el ejercicio de dominación de algunos pintores. A esto se suman otros agentes como curadores, coleccionistas, críticos, museos, bienales, ferias de arte, museos, etc. Son ellos quienes en conjunto van creando y construyendo la

²³⁴ En lo referente a la relación de las galerías con los coleccionistas, lo abordaremos en el siguiente capítulo cuando tratemos específicamente del consumo pictórico.

reputación de determinados pintores, mientras limitan a otros el acceso a espacios, oportunidades y bienes materiales.

A pesar de los mecanismos que limitan sus reconocimientos, los pintores del circuito medio o periférico no son agentes pasivos del campo. Son conscientes de que su situación pictórica subordinada se debe a factores que van más allá de su talento, y que el campo dominante es quien concentra y privatiza las oportunidades, buscando favorecer a ciertas figuras pictóricas que responden a su voluntad de intereses. Contra esto, desafían muchas veces produciendo un arte crítico, tratan de ocupar espacios de difusión pública (el Estado es un medio importante para esto), o se reúnen en círculos de pintores para hacer muestras colectivas.

Para los pintores que pugnan por ingresar al campo dominante, establecer relaciones con una galería no es un asunto sencillo. Y cuando han conseguido exponer en sus espacios, tampoco resulta fácil mantenerse allí. De hecho, las galerías y los artistas generalmente establecen relaciones sociopictóricas pasajeras que solo se extienden mientras dura el contrato de la muestra. Si la exhibición ha sido exitosa y se vende una buena cantidad de obras, las galerías renuevan contratos para una siguiente muestra, o en el mejor de los casos buscarán ser representantes del artista. Aquí surgirá un beneficio mutuo: el pintor tendrá mayores oportunidades de difusión y reconocimiento, mientras que la galería obtendrá réditos económicos por las ventas y también acrecentará su prestigio si el pintor va formando el suyo. Las galerías aceptan trabajar con un pintor cuando estiman que sus obras serán fáciles de vender, porque responden al criterio de gusto de muchos compradores. En algunos casos pueden establecer relaciones duraderas con los pintores a los que representan, como es el caso de Moiko Yaker, quien trabaja con Fórum: “Desde el año 87 hasta ahora. Treinta años me sigue cobrando el 35%, nada más”.²³⁵ Aunque, en la actualidad, las relaciones entre artistas y galerías se caracterizan por su transitoriedad, debido a una demanda de mercado que exige cada vez mayor novedad. Diferente es el caso de los pintores que han asegurado una posición en el mercado, y sus obras son buscadas por los coleccionistas. Por ello, las galerías establecen relaciones continuas con pocos pintores y otros artistas; por ejemplo, la galería Wu representa aproximadamente a doce artistas y la galería Enlace Arte Contemporáneo alrededor de ocho.

²³⁵ Entrevista personal, 11/01/2018.

Las galerías de arte intentan ser agentes activos del mercado, no solo como espacios de difusión, sino también como promotores de arte. Así, participan y promueven ferias de arte o bienales, a nivel nacional e internacional, y establecen contacto con agentes importantes del medio, como curadores, críticos y coleccionistas, cumpliendo un rol intermediario. Para las galerías, ingresar a las dinámicas del mercado del arte no serían posibles sin establecer relaciones con otros espacios de difusión comercial, a nivel regional y global. Por ello, su prestigio radica en la capacidad que tienen para lograr conexiones, y así son reconocidas en el medio, como lo indica el pintor Leonardo Mazzini: “Enlace y Revólver son las galerías más importantes de Lima porque tienen presencia internacional”.²³⁶ Pero la calidad de una galería también va a depender mucho de la capacidad de gestión de quienes la manejan. Al respecto, Moiko Yaker nos habla sobre la labor del director de la galería Enlace Arte Contemporáneo “Roberto es un *dealer* que se mueve mucho. Él está aquí, allá. Va a las ferias en Brasil, en Argentina... Él tiene vínculos por todos lados. Creo que es argentino. Es una buena galería Enlace”.²³⁷ Y puesto que el objetivo final de una galería es conseguir la mayor transacción comercial de obras, su prestigio va a depender de las ventas que obtenga, lo que terminará beneficiando también a la reputación del artista y el reconocimiento que vaya a obtener en el medio (lo que retribuirá a la galería, en un futuro, con mayores ventas): “La fortuna de un artista depende, por consiguiente, muchas veces, solo de un buen empresario. Los comerciantes en libros y los comerciantes de cuadros y estatuas deciden el destino de la mayoría de los artistas” (Mariátegui, 1973, pág. 16).

Habíamos mencionado las experiencias y conexiones internacionales que tienen las galerías y que van sumando a su prestigio, pero también al flujo de mercancías artísticas y de dinero que allí realizan. Las galerías pueden participar en una serie de eventos, en distintas partes del mundo, que ayudan a promover su imagen como institución. Roberto Ascóniga, director de Enlace Arte Contemporáneo, nos cuenta sus experiencias: “A nivel internacional hemos estado en varias exposiciones. Hemos estado en Singapur, en Bogotá, en Medellín y en Lima. Te hablo del 2017, para hablar de este año”. Por supuesto, los artistas también se ven beneficiados con estas dinámicas de circulación,²³⁸ ya que las galerías que los representan les permiten participar en ferias de

²³⁶ Entrevista personal, 21/12/2017.

²³⁷ Entrevista personal, 11/01/2018.

²³⁸ Un beneficio que sin duda obtienen los pintores es que las galerías les proveen del nivel logístico necesario para poder realizar sus exposiciones, tanto en el Perú como en el extranjero.

arte,²³⁹ nacionales e internacionales, donde la demanda de obras pictóricas es elevada. A esto se le suma que la participación en ferias fuera del país les permite tener mayor preponderancia en sus trayectorias.

El papel de las galerías como agentes intermediarios se sustenta en su capacidad para establecer relaciones comerciales con diversos tipos de compradores, y en el mejor de los casos en buscar insertar las obras de sus representados en colecciones exclusivas. Sin embargo, debido a que el mercado artístico de Lima es embrionario, las galerías venden las obras al primer postor. Esto no sucede en otros países, donde los galeristas son selectivos y buscan vender a clientes de prestigio. De esto se queja el pintor José Luis Carranza: “Las galerías acá solo buscan vender la obra y listo. Se quedan sentados, esperan a que alguien llegue y compre algo. Pero un trabajo serio de galerista es, en realidad, hacer que su artista se convierta en una leyenda, hacer crecer su reputación”.²⁴⁰

Debido a la todavía relativa poca institucionalización de las galerías en cuanto al establecimiento de lazos contractuales con los pintores, algunos de ellos deciden trabajar en más de una, sin tener acuerdos de exclusividad. En el mejor de los casos, llegan a establecer estos acuerdos, pero tienen libertad para trabajar fuera del país con otras galerías. Es el caso de José Luis Carranza, quien produce para la galería Enlace Arte Contemporáneo, en Lima, y para la galería Klaus Steinmetz, en Costa Rica. Con la primera galería obtiene ingresos cuando se venden sus obras; en cambio, la segunda le compra toda la muestra por adelantado. Rober Fleck (2014) nos cuenta que en Europa muchas veces los galeristas le pagan a los pintores o artistas un anticipo para que sigan trabajando, e incluso a algunos les ofrecen un sueldo fijo. Esto no ocurre en el Perú porque el riesgo financiero al que se enfrenta la galería es grande si no logra vender las obras. En nuestro país, el acuerdo entre las galerías y los pintores consiste en que estas instituciones se quedan con la muestra del artista durante un plazo determinado. Si sus obras son vendidas en ese periodo, la comisión para la galería es del 50%, como nos comenta la representante de la galería Lucía de la Puente en el siguiente diálogo:

- *Erika Saavedra*: ¿Cuál es el porcentaje de ganancia para ambos?
- *Representante*: Se conversa con los artistas. Hay un estándar nacional que es el 50% para cada uno. Todas las galerías trabajan así.
- *Erika Saavedra*: ¿Hay posibilidad de que se reduzca?

²³⁹ Páginas más adelante hablaremos sobre el papel de las ferias de arte en la legitimación de los pintores.

²⁴⁰ Entrevista personal, 12/01/2018.

- *Representante*: Eso se conversa con el artista y depende de su trayectoria también, pero el estándar es ese.²⁴¹

Las galerías tienen una asociación, en donde se reúnen sus directores y representantes para lograr consensos sobre diversos temas de agenda, como los porcentajes que se van a cobrar a los artistas como comisiones de venta, las fechas para realizar inauguraciones de exposiciones a fin de que no coincidan, la importancia de participar en conjunto en ciertos eventos artísticos, los horarios de atención que establecen, eventos conjuntos como “La noche de las galerías”, etc. Los representantes de las galerías barranquinas Wu, Lucía de la Puente y 80 M2 nos cuentan que esas reuniones no solo se dan entre las galerías comerciales, sino también con las galerías municipales aledañas a su distrito.

Para muchos pintores la comisión que han establecido las galerías no es adecuada. Consideran que es excesivo que se queden con la mitad del precio de la obra que ha creado el artista. Por ello, muchos deciden vender sus obras por su propia cuenta y solo exponen en centros culturales o galerías no comerciales que se encargan de difundir sus trabajos. Sin embargo, algunos pintores se someten a las reglas de juego de las galerías, porque estas les aseguran mejor la venta de sus obras, ya que ellos mismos no cuentan con los contactos suficientes para promocionarlas. Además, exponer en galerías comerciales no solo les da beneficios económicos, sino también cierto prestigio para ocupar mejores posiciones en el campo, ya que en la actualidad el éxito en el mercado del arte es buen augurio de la futura consagración de un pintor. Esto se debe a que la difusión de sus obras en el circuito comercial puede ser consumida por otros agentes del campo que les permiten lograr legitimidad. Y se le suma también que las exposiciones en galerías suman al currículum del artista y a cómo va acumulando prestigio: “Hacemos que se mueva la obra, su trayectoria”, indicó el representante de la galería 80M2.²⁴² La suma de relaciones sociales evidencian que la legitimación del artista depende de un proceso social con dinámicas diferenciadas, la que se va construyendo en diversos espacios del campo y depende de la “colaboración” de otros agentes.

En cuanto a las inauguraciones de las galerías, muchas de ellas suelen ser exclusivas, y de hecho se convierten en el *glamour* de los sectores medio altos y altos para aparecer en las páginas de Sociales de los diarios o en la televisión de señal cerrada.²⁴³ El público que va a las inauguraciones de las obras suele ser selecto, y

²⁴¹ Cuaderno de campo, 26/11/2016

²⁴² Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁴³ Esto lo veremos con más detenimiento cuando analicemos el papel de los medios con respecto a la pintura.

aprovecha para marcar distinción con respecto a otros sectores sociales. El artista Víctor Delfín nos comenta una experiencia al respecto: “A mis eventos grandes que acumulé hartos ingresos fueron la mayoría de clase media, como arquitectos y también gente con mucho dinero, conocidísimos empresarios coleccionistas. No había esa apertura para la gente del pueblo. Asistías con invitación”.²⁴⁴

Los representantes de galerías como Wu, Lucía de la Puente y 80M2 nos cuentan que tienen una base de datos para seleccionar a sus invitados, preferentemente un público específico de compradores a quienes es indispensable comunicarles sobre las nuevas exposiciones e inauguraciones.²⁴⁵ En estas listas se incluyen, sobre todo, a coleccionistas, arquitectos, críticos, medios de comunicación y aficionados al arte. Este tipo de eventos ayuda a dinamizar la venta de obras, como nos afirma la representante de la galería Lucía de la Puente: “Se hacen esas previas inauguraciones para los clientes o compradores de la galería, para que avalúen qué pueden comprar”.²⁴⁶ Y los acuerdos no necesariamente se pueden dar durante la inauguración, como nos comenta el representante de la galería Wu: “La venta no necesariamente se da en la misma inauguración. Antes de la inauguración la directora queda con ellos, o también después”.²⁴⁷

Las galerías también invitan a los medios de información a estos eventos, porque pueden ayudar a difundir las actividades de los pintores. Los representantes de las galerías resaltan que suelen trabajar con *El Comercio* y *Caretas*. En esta última destaca la figura del crítico Luis Lama, quien periódicamente escribe columnas sobre arte y critica los quehaceres de los artistas y las galerías. Indudablemente, aquí entran en juego el capital social de las galerías, y de quienes las gestionan, para establecer lazos con el campo mediático: “La galería de hecho trabaja con prensa: las inauguraciones de las exposiciones siempre salen en revistas internacionales, en reseñas, en la página misma, en las revistas no solo virtuales, sino también en publicaciones impresas”, así lo indica la representante de la galería Lucía de la Puente.²⁴⁸

Por otro lado, las galerías también trabajan con curadores, quienes organizan las muestras de los artistas, escriben sus presentaciones, ven la manera de que la exposición

²⁴⁴ Entrevista personal, 26/07/2017.

²⁴⁵ “Nosotros tenemos los correos de una lista de invitados que generalmente vienen a la galería y a la inauguración de las exposiciones. El artista también tiene su lista de invitados. Eso se da el día de la inauguración. Al día siguiente el ingreso es gratuito y libre”, comenta la representante de la galería Lucía de la Puente. Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁴⁶ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁴⁷ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁴⁸ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

tenga una coherencia y continuidad entre las obras (es decir, una narrativa visual), y buscan darle una explicación lineal al conjunto de obras de manera que el público las entienda. Sobre esta labor, la representante de la galería Lucía de la Puente nos explica: “El artista trae la muestra y el curador es quien le ayuda con la exhibición, le da sus opiniones, ambos lo organizan. O también los artistas lo organizan solo con la galería”.²⁴⁹ Este último punto es interesante, porque cuando se va a dar una muestra individual, el pintor mismo puede encargarse de hacer la presentación escrita de sus obras, y junto con la galería organizan la exposición. Sin embargo, en las muestras colectivas sí resulta indispensable la intervención de un curador para que haya unanimidad en la exposición.

Pero el curador también tiene otras responsabilidades. Por ejemplo, asesoran a las galerías revisando o creando una lista de artistas para que expongan en sus instalaciones. Así, conversan con el director o directora y les explican la orientación artística de cada uno de ellos, para decidir a quiénes convocar a sus eventos, o hacerles una oferta para tenerlos como representados. Incluso en la presentación de prestigiosas bienales, se convocan a los curadores para que den sus recomendaciones, y juega aquí un papel muy importante su cercanía o afinidad con algunas galerías.

Como vemos, las galerías también pueden ser espacios en donde los pintores conocen a los curadores, quienes pueden contribuir significativamente en su trayectoria pictórica. Importante papel también juega los curadores que trabajan al mismo tiempo como historiadores de arte, ya que pueden incluir en sus investigaciones y narrativas a ciertos pintores, logrando así su legitimación y en último caso su consagración.

Sin duda, las galerías son los principales impulsores del mercado del arte en el Perú (y a nivel mundial también), por lo que contribuyen a delinear la producción, circulación y consumo de ciertos tipos de arte y de determinados pintores: “Los galeristas encargan determinado estilo a los pintores, organizan la publicidad, la crítica de los cuadros y el acceso de los grupos sociales” (García Canclini, 1977, pág. 69). Ellas también cumplen un papel fundamental como promotoras de arte, lanzando nuevos temas y tendencias, y a los artistas que en el futuro van ser legitimados. Esto sucedió con el pintor Ramiro Llona: la dueña de la reconocida galería Fórum —una de las más antiguas galerías de Lima aún vigentes— le dio la oportunidad de exponer cuando apenas era estudiante de pintura de quinto año. Con ella trabajó cerca de veinte años, y le ayudó a difundir su figura pictórica y sus obras en el mercado peruano, incluso cuando él vivía en

²⁴⁹ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

Nueva York. Esta galería fue un agente clave en su proceso de legitimación pictórica en nuestro país. Esto no sucede con mucha frecuencia, porque cuando los pintores viajan a otros países, sus obras pasan desapercibidas en el medio pictórico de Lima, a menos que sean expuestas o se tengan noticias sobre ellas. Aunque puede darse un caso contrario: con las conexiones comerciales del arte actual, es posible que aquellos pintores que viven en Perú, y no han decidido asentarse en el exterior, pueden hacerse conocidos a nivel internacional gracias al papel de las galerías. Por ejemplo, José Luis Carranza indica que la galería Klaus Steinmetz de Costa Rica le compra “anticipadamente las obras individuales. Adquieren anticipadamente, se las quedan, mejor dicho, y después se encargan de difundirlas en los eventos que convenga. Mis obras están por lados que yo mismo desconozco”.²⁵⁰

Como vemos, los pintores prefieren trabajar con las galerías porque ya no tienen que preocuparse de buscar compradores para sus obras, ya sea en el Perú o en el extranjero, no se preocupan por sus envíos, ni por el pago de aduanas, transportes, impuestos, etc. Así, pueden trabajar libremente sin necesidad de dividir su tiempo entre su trabajo de creación y los trámites que implica las ventas de sus obras, pues las galerías son las que se encargan de su comercialización. Esto no quiere decir que los pintores no recomienden o vendan sus obras personalmente, pero prefieren establecer un contrato o acuerdo con las galerías, aunque una parte de las ganancias se las queden ellas.

Las galerías y ferias del arte del Perú se encuentran más conectadas con el mundo del arte internacional que con las dinámicas artísticas al interior del país. Esto se debe a un centralismo cultural y artístico propiciado por Lima. Si un pintor del interior quiere consagrarse, indudablemente tiene que establecerse en la capital, o si es posible exponer directamente en el extranjero. Pero la cadena de legitimación también afecta a Lima: si un pintor limeño quiere legitimarse, de tal forma que sea reconocido en el Perú y el extranjero, tendrá que exponer a nivel internacional y relacionarse con mercados pictóricos como el de Nueva York, uno de los más influyentes en Latinoamérica. Que un pintor tenga una exposición reconocida en el exterior, es bien visto en nuestro medio, de tal forma que tendrá mejores oportunidades para ser admitido en las galerías de Lima. Esta cadena exitosa en el circuito comercial, tanto interno como externo, puede terminar con una trayectoria consagrada en los museos: “Los artistas con alto valor en el mercado internacional, casi sin excepción, siguen exponiendo sus nuevas series de obras primero

²⁵⁰ Entrevista personal, 12/01/2018.

en una de sus galerías, en un lugar central del acontecer del arte, antes de aprobar su exhibición en salones y museos” (Fleck, 2014, pág. 87).

Las galerías se convierten en espacios de tensiones y conflictos entre los pintores, un proceso que pasa desapercibido ante muchos y que solo el lente de la teoría social puede develar. Así, los pintores luchan por hacerse visibles para exponer en los espacios galerísticos; los que logran ser admitidos se encuentran en ventaja y ejercen su dominación frente a quienes quedan relegados. Así, empiezan a diferenciarse más y a acumular un mayor capital social, económico y, por supuesto, cultural. Esto les permite tener mayor incidencia en el proceso de circulación, lo que se refleja en mejores oportunidades para acceder a espacios de exhibición y venta de sus obras. La dominación pictórica que ejercen se basa en diversas formas de legitimidad a través de sus acciones sociopictóricas, y pueden ser de carácter racional, tradicional y carismática. No estamos hablando de luchas al azar, sino que en el campo de la pintura —como en todo campo— existen luchas y competencias entre los agentes, en donde no solo se utilizan como herramientas el talento por el dibujo y la pintura (capital pictórico), sino que también depende de sus relaciones sociopictóricas (capital social) y de la posición socioeconómica que ha alcanzado o heredado (capital social y económico), Weber diría que las competencias para dominar un campo dependen de las intervenciones de la fortuna socioeconómica y de la formación profesional, y que están orientadas por acciones de carácter racional con arreglo a fines y con arreglo a valores, aunque tampoco prescinden de acciones tradicionales y afectivas. Todo vale en el campo de la lucha, mientras sean presentados con un cariz o máscara que les otorgue validez y legitimidad.

Tan solo habría que agregar que, por encima de esta lucha entre los agentes primarios, las propias galerías son quienes producen las desigualdades en el campo, al momento de legitimar a los pintores. Esto se debe a que existe una necesidad de marcar distinciones en el campo pictórico, en donde una obra se encuentra por encima de otra —no necesariamente en calidad, pero sí en valor mercantil—, para obtener un mayor reconocimiento tanto para las galerías como para sus artistas, y por supuesto mayores réditos y beneficios económicos. El mercado exige marcar las diferencias, lo que termina siendo perjudicial para quienes no se encuentran integrados al circuito dominante.

c. Exposiciones pictóricas en los museos de arte

Ahora se pasará a indagar cómo influyen las dinámicas de los museos en la legitimación de los pintores, y cómo se convierten también en instituciones que producen y reproducen jerarquías sociopictóricas. Para los pintores exponer, en un museo o que su obra sea adquirida por uno de ellos, indudablemente resulta un hito en su trayectoria: aumenta su prestigio, legitima su figura y hasta puede consagrarla. Al respecto, Ramiro Llon nos comenta lo siguiente:

Exponer en un museo válida tu trabajo. En el Perú, ponte que haya dos mil pintores, pero solo hay dos museos de arte. Entonces si te escogen en un museo, algo debes estar haciendo bien. Yo quizá soy el único pintor vivo que ha tenido dos retrospectivas en los únicos dos museos que hay. Hice la primera en el MALI, en el 98, y ahora la que he hecho este año [2016] en el MAC.²⁵¹

Recordemos que, en el caso peruano, los dos museos de arte que contribuyen a esta legitimación son el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y en cierta forma en el Museo de Arte de San Marcos (MASM). Justamente Ramiro Llon ha expuesto la retrospectiva de sus obras en los dos primeros museos, y ambos incluyen su obra en sus colecciones permanentes. En los últimos años, Ramiro se encuentra más relacionado con el MAC, porque es un museo destinado al arte y pintura contemporáneos, características que van con el tipo de pintura que él produce.

Los pintores asentados en el campo de la pintura de Lima, de alguna manera, busquen que su obra sea incluida dentro de las colecciones de estos dos museos: “Ansiarían la legitimación del museo y concebirían su obra mirando con el otro ojo la promesa de la inmortalidad que este templo del arte les brinda” (Arango, Domínguez y Fernández, 2008, pág. 201). No cualquier pintor llega a exponer itinerantemente en sus salas, y mucho menos es fácil que su obra sea incluida en una colección permanente. Se tiene la concepción de que los museos tienen la tarea de ampliar sus exposiciones, incluyendo a pintores y artistas que contribuyeron al desarrollo artístico de su país, marcaron una época de influencia, innovaron o renovaron la plástica, y tienen un previo y alto reconocimiento en el campo de la pintura, la que fueron acumulando en base a exposiciones en diferentes galerías y centros culturales, y en participaciones en eventos

²⁵¹ Entrevista personal, 07/11/2016.

como ferias, bienales, concursos de pintura, tanto a nivel nacional como internacional. La exposición de un pintor en un museo es una muestra de su consagración:

Para un pintor exponer en un museo de arte o que adquiriera su obra de manera permanente es un gran salto para su consagración, por ello se dice que los museos en vez de democratizar la producción y el acceso al arte, “agravan la separación entre profanos e iniciados” (Heinich, 2002, pág. 51).

Pero no solo el pintor logra consagrarse, sino que su obra también alcanza a obtener mayor prestigio, por lo que aumenta su valor simbólico y económico. Como menciona el pintor Leonardo Mazzini: “Si el trabajo de una artista llega a ingresar a un museo, el status y el precio en el mercado del artista sube muchísimo”.²⁵² Sin duda, el circuito comercial se beneficia de este impacto.

Además de su papel como legitimador de pintores, incluyendo su consagración, los museos coleccionan, conservan, investigan y difunden el arte que, desde el punto de vista de sus directores y curadores, es digno de ser valorado como patrimonio para el país. Podemos decir que los museos construyen la historia del arte desde arriba, en la medida que solo toma en cuenta, generalmente, a quienes se hallan dentro del circuito pictórico dominante. El museo tiene el poder de reproducir la marginalidad hacia muchos pintores que no son reconocidos, por considerarse sus obras como ajenas al espacio oficial. Aquí se mantienen y producen las jerarquizaciones, más aún cuando solo existen tres museos orientados a la pintura en una ciudad como Lima, los que concentran las decisiones. Esto se debe a que los gestores de los museos responden a los “límites temporales de lo que deben guardar, estudiar y exhibir. El deber le impulsa a coleccionar cuadros, documentos y objetos testimoniales” (Arango, Domínguez y Fernández, 2008, pág. 300).

De todos los pintores entrevistados para esta investigación, solo las obras de Ramiro Llona están incluidas en los dos museos referidos; la obra de Moiko Yaker se encuentra en el MALI; y las obras de Víctor Delfín en los museos de Piura, Tumbes y Trujillo. Los demás pintores como Álvaro Mendoza, Bruno Portuguesez, César Gonzales, César Yauri, Fanny Palacios, José Luis Carranza, Leonardo Mazzini, Teodoro Ayala y Víctor Tumay no tienen obra en ninguno de estos museos. Allí generalmente se pueden encontrar las obras de pintores consagrados, como Fernando de Szyszlo, José Tola, Enrique Polanco, Venancio Shinki, Julia Navarrete, entre otros.

²⁵² Entrevista personal, 03/08/2016.

Entre los pintores que hemos entrevistado, hallamos a dos que tienen sus propios museos: uno en Chilca y otro en Trujillo. En el primer caso, encontramos al pintor Víctor Tumay Caycho, quien abrió su propio museo en el distrito de Chilca (Cañete), un 25 de febrero del 2005, el que recibe en nombre de Museo y Taller Artístico de Víctor Tumay y Hermanos. El local funciona en su propia casa, en donde expone gran parte de las obras pictóricas que ha creado a lo largo de su vida. Además, alberga restos arqueológicos como cráneos, telares, monedas antiguas, cerámicas, vasijas, huacos, quenas, plumas, conchas marinas, vasijas, etc. También encontramos artesanías, cerámicas y maquetas que elabora su hermano Orlando. El ingreso del público a este museo es libre, pero si piden una visita guiada se le deja una propina a criterio del consumidor. Su museo es bastante conocido en su distrito, incluso más que el museo de la Municipalidad de Chilca, y es visita obligatoria para los turistas. Él es un pintor muy reconocido y respetado en su localidad; todos lo llaman “el profesor Víctor Tumay”.

En el segundo caso encontramos a Gerardo Chávez López, quien —al igual que Víctor Tumay— es un pintor que no solo se ha dedicado a producir y circular sus obras, sino que también es un agente difusor y promotor de arte a través de los dos museos que fundó en Trujillo (La Libertad). El primero se llama Museo del Juguete, el cual no está relacionado con el arte pictórico, sino que se exponen aproximadamente cinco mil juguetes antiguos de niños y niñas que abarcan desde la época precolombina hasta la mitad del siglo XX. El segundo es el Museo de Arte Moderno de Trujillo, fundado el 30 de noviembre del 2006, el que sí está relacionado directamente con la pintura. En su colección permanente se hallan obras de pintores peruanos²⁵³ y extranjeros reconocidos, así como también de escultores.

Vemos que el interés de Víctor Tumay y Gerardo Chávez va más allá de solo producir y circular sus obras. También buscan difundir el arte pictórico a través de la fundación y promoción de sus museos. Otro punto en común entre ambos es que han estudiado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. Sin embargo, sus diferencias sociopictóricas tienen una enorme distancia. Por ejemplo, las obras de Víctor Tumay solo se hallan en su museo, o en casa de algún comprador local, y no se relacionan con el circuito dominante de Lima; en cambio Gerardo Chávez, además de incluir sus muestras en su museo, tiene también obras en el MALI y en el MAC, y no solo es reconocido en

²⁵³ En su colección permanente tiene obras de pintores peruanos como Alberto Dávila, Ángel Chávez, Carlos Quípez Asín, Carlos Revilla, Emilio Rodríguez Larraín, Fernando de Szyszlo, José Tola, Macedonio de la Torre, Tilsa Tsuchiya y Venancio Shinki (El Comercio, 2010e).

el ámbito pictórico limeño —donde tiene contacto con galeristas, curadores, historiadores de arte, etc.—, sino que su obra es muy valorada en Francia (de hecho, se le considera un maestro de la pintura peruana).

Los ejemplos referidos nos permiten apreciar cómo dos pintores del campo pueden tener intereses parecidos —en nuestro caso, la fundación de museos propios—, pero se mueven en espacios sociopictóricos diametralmente opuestos. Y, por supuesto, la legitimidad que adquiere también es distinta, en cuanto el grado de reconocimiento y su localización.

Ahora pasemos a describir, como ejemplos, las exposiciones de algunos pintores en el MALI y en el MAC, con el fin de saber qué nivel de reconocimiento tienen para poder ser difundidos en estos espacios. Veamos algunos casos.

En los últimos años, el MALI ha venido realizando tres retrospectivas sobre las grandes figuras de arte moderno de Lima. La primera se le realizó a Fernando de Szyszlo, en el 2011; la segunda a Emilio Rodríguez Larraín, en el 2016; y la tercera a Jorge Eduardo Eielson, en el 2017-2018. De los tres, solo Szyszlo gozó en vida del gran homenaje que recibió en honor a su trayectoria y compromiso con la pintura peruana. Pasaremos a referir las retrospectivas de Szyszlo y Eielson.²⁵⁴

El 6 de julio del 2011, Fernando de Szyszlo tuvo una gran retrospectiva en el MALI, con el fin de conmemorar los ochenta y seis años de vida del pintor, quien es considerado como uno de los más representativos y reconocidos en la historia del arte peruano. El MALI no fue el único que promovió la celebración de este evento, sino que fue patrocinado por el Banco de Crédito del Perú. Esta retrospectiva fue curada por Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, quienes a su vez se encargaron de cumplir la labor de mediadores en las visitas. La retrospectiva no solo se quedó como un mero evento de exhibición, sino que se organizó un conversatorio entre el propio Fernando de Szyszlo y el investigador Mirko Lauer. Para cerrar con broche de oro, se realizó la presentación del libro *Szyszlo*,²⁵⁵ en el cual se incluyen textos de Mario Vargas Llosa, uno de los mejores amigos del pintor; Octavio Paz, premio Nobel de Literatura; Marta Traba, una de las más importantes críticas de arte latinoamericano en el siglo XX; y otras importantes figuras intelectuales como Sebastián Salazar Bondy, Emilio Adolfo Westphalen, Javiert Sologuren, entre otros. La muestra —al igual que la muestra que se realizaría con

²⁵⁴ Hicimos referencia, brevemente, a la muestra de Rodríguez Larraín en un capítulo anterior, justamente cuando describimos el rol de los museos en el campo pictórico.

²⁵⁵ El libro fue editado por Luis Eduardo Wuffarden, y se ofrece actualmente en el MALI y otras librerías.

Eielson— tuvo un programa educativo que consistió en visitas guiadas y un taller didáctico relacionado con los contenidos de la obra del pintor.²⁵⁶

Hago referencia con detalle a estas actividades, porque dan luces sobre el gran reconocimiento que tuvo en vida Fernando de Szyszlo en el campo pictórico de Lima. Diversos agentes del campo artístico, y también más allá del campo, confluyeron en esta retrospectiva para mantener y consagrar su gran renombre. La confluencia de personajes de gran importancia no solo acrecienta la reputación del pintor, sino que ensalzan en general la producción artística en nuestro país, y por supuesto la reputación de la institución que lo ha hecho posible. Los reconocidos curadores del MALI y su directora, Natalia Majluf, investigadora y figura relevante del campo artístico, han sabido hacer una retroalimentación de esta actividad para su institución y para el pintor, quien de por sí ya era una figura relevante con obras de exposición permanente en el museo.

No obstante la labor de difusión y promoción de las obras de artistas consagrados, se ha cuestionado que el MALI no pueda darles el mismo tratamiento a otros artistas, reproduciendo así las jerarquías en el campo. Tenemos el testimonio del pintor, instalador y escultor Juan Javier Salazar, en una entrevista que le realizó Andrés Hare:

El Museo de Arte de Lima, cuyo patronato está formado por todos los coleccionistas de arte del Perú, está escribiendo la historia a través de todas las exposiciones que está haciendo [...]. Cuando he pedido ayuda a la gente del patronato, nadie me ha respondido. [Sin embargo] todo el tiempo ando respondiendo al museo diciendo que usen mi obra, que no se preocupen por los derechos de autor.²⁵⁷

El MALI es considerado un museo público, sin embargo, se afirma que se gestiona como una institución privada, porque recibe el apoyo de su patronato que está conformado por los coleccionistas más ricos de Lima, vinculados a personajes con alto poder en el Perú. De esto son conscientes muchos artistas, quienes se encuentran disconformes con su labor. Así, el pintor Leonardo Mazzini menciona: “Los Miró Quesada y los Wiesse tienen no solo el MALI, sino influencia en la Bienal de Venecia”.²⁵⁸ El pintor Álvaro Mendoza indica lo siguiente “En el MALI, ¿vez de quiénes son las obras? De gente pituca. ¿Hay un artículo de un pintor de provincia o aymara en *El Comercio*? No hay. Ellos solo sacan

²⁵⁶ El programa estuvo destinado para estudiantes de niveles de inicial y primaria. Para mayor información, véase: http://www.mali.pe/expo_detalle.php?id=94.

²⁵⁷ La entrevista completa se aprecia en: <https://redaccion.lamula.pe/2015/02/21/la-idea-es-que-todos-los-artistas-venden-aire-y-nosotros-vendemos-cosas-la-maldicion-del-objeto-ya-la-tenemos-encima/andreshare/>.

²⁵⁸ Entrevista personal, 21/12/2017.

de su pequeño grupo protegido, sacan a los artistas que presentan un lienzo donde han pegado un fideo ahí”.²⁵⁹

Un pintor que se siente ignorado por el MALI, a pesar de tener alto reconocimiento, es Ramiro Llona. Nos cuenta que solo una vez hizo una retrospectiva en este museo, en 1998, y que el banco Interbank aportó ciento ochenta mil dólares para el evento. Se hizo un catálogo de buena calidad y a la inauguración asistieron cerca de tres mil personas: “Fue como el evento de la década. Pero ahora para el MALI como que no existo. Bueno, sale un par de publicaciones, pero no es mi casa. Igual puede pasar acá [en el MAC]. Quizá de acá a cinco años pueden cambiar de director, cambian el tipo de gente y tú dejas de ser importante”.²⁶⁰ Su caso nos muestra la necesidad de los pintores legitimados de renovar vínculos con las instituciones.

Distinto es el caso de los pintores jóvenes que se encuentran produciendo en el circuito dominante del campo. Muchos de ellos, ya reconocidos, esperan pacientemente que en el futuro sus obras puedan ser exhibidas en los museos, paso importante para la consagración. Es el caso del pintor José Luis Carranza: “Cuestión del tiempo y de la mirada que le puede dar la institución a cierto artista. Siempre hay preferencias y todo, es muy comprensible. Con eso no tengo ningún tipo de lío, ni mucho menos con lo que se presenta en los museos. Siempre creo que hay momento para todo”.²⁶¹

La otra exposición itinerante a manera de retrospectiva, y que visité en noviembre del 2017, fue sobre la obra artística de Jorge Eduardo Eielson. Se presentaron una muestra de sus esculturas, instalaciones, telares y pinturas, muchas de ellas prestadas por coleccionistas para la conmemoración. Además, la exposición estuvo acompañada por mediadores,²⁶² quienes explicaron e informaron al público acerca de las obras y la vida del artista. A esto se le suma actividades artísticas para los visitantes, quienes son invitados a crear arte, de acuerdo con lo que se observó en la muestra. Así se aprecia que el museo no solo alimenta al visitante visualmente, sino que también les brinda conocimiento con los mediadores y mediante una experiencia creativa. Así se da a conocer la figura del artista a un público más amplio.

²⁵⁹ Entrevista personal, 05/08/2016.

²⁶⁰ Entrevista personal, 17/11/2016.

²⁶¹ Entrevista personal, 12/11/2016.

²⁶² En el MALI cuentan con mediadores que se encargan de las visitas guiadas, en las cuales explican a los visitantes el significado de las obras expuestas y la vida del artista que las creó. En el caso del MAC, también cuentan con guías de museo, con una práctica interesante: cada cierto tiempo ponen en acción a “niños-guía” de un determinado colegio que ha sido convocado por el museo. Estos niños cumplen con la labor de informar al público visitante sobre las obras y el artista que las creó, y así aprenden sobre la importancia del arte.

En vida, Jorge Eduardo Eielson fue reconocido como un eximio literato, particularmente por sus aportes en poesía desde mediados del siglo XX. Sin embargo, el reconocimiento como artista plástico y visual ha sido tardío, por lo menos en nuestro país. Esto nos lleva a pensar que la consagración de muchos pintores se realiza póstumamente, y se debe a la movilización tardía de los agentes legitimadores en el campo, y este fue el caso de Eielson en el MALI. Ahora es considerado como un maestro de la pintura y el arte peruano, y ya viene siendo reconocido también en la historiografía dominante:²⁶³ “En este orden de ideas, el artista crea, el historiador del arte reconoce, y el museo representa la verdadera realidad cultural de la ciudad” (Arango, Domínguez y Fernández, 2008, pág. 14).

Esta labor de reconocimiento y consagración póstuma de los pintores que realizan los museos, habíamos dicho, también tiene su contraparte. Y es que al reconocer a artistas que oscilan en el circuito dominante del campo, indirectamente se niega la historia de aquellos pintores que producen en otros espacios. Existen también allí una historia del arte por escribir, y que posiblemente nunca se escriba o aliente desde los museos, quienes tienen sus propios intereses en el campo.

Respecto al papel de los museos en el mercado del arte, no son agentes que participan activamente en la venta de las obras, sino que más bien intentan comprar las producidas por algunos artistas de prestigio. Sin embargo, al no contar con un alto presupuesto, los museos no pueden pagar costosos montos para adquirir obras para su colección: “Solo pueden realizar adquisiciones gracias a rebajas en el precio o donaciones por parte de los artistas, de las galerías y de los coleccionistas privados” (Fleck, 2014, págs. 94-95). Por ejemplo, el MALI adquieren obras con descuentos, o por donaciones de las galerías, de los mismos pintores, de los familiares de los pintores fallecidos y de las donaciones de algunos coleccionistas que conforman su patronato.

De hecho, el MALI es un caso muy particular en el mercado del arte. A fin de recaudar fondos para la institución, realiza dos subastas al año de obras artísticas. Como sabemos, las subastas son eventos de carácter meramente comercial, por ende, este museo también aparece como un agente que tiene bastante influencia en el mercado del arte y en la revalorización económica de las obras de algunos pintores. En este sistema, logra

²⁶³ En el 2010, *El Comercio* realizó una publicación de trece tomos sobre maestros de la pintura peruana, donde también se incluye a Jorge Eduardo Eielson. Los otros pintores que encontramos son Fernando de Szyszlo, Sérvulo Gutiérrez, Víctor Humareda, José Sabogal, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Ramiro Llona, Julia Codecido, Venancio Shinki, David Herskovitz, Jorge Vinatea, Jorge Eduardo Eielson y José Tola.

relacionarse con las galerías mediante un acuerdo de descuento, donación y promoción de obras. Así se afianza el circuito comercial de las galerías, y se logra influir sobre qué pintores y tipos de obras van a ser legitimados.

Si el MALI se vale de las subastas para adquirir fondos de sustento para la institución, el MAC²⁶⁴ los obtiene mediante el alquiler de sus espacios para realizar eventos sociales, como matrimonios o fiestas infantiles²⁶⁵. Desde el 2013 incluso en sus salas se realiza la feria de arte PArC. Resulta llamativo que las dos únicas instituciones museísticas de arte en Lima necesiten gestionar sus recursos comercialmente, incluso yendo más allá de sus fines: “La independencia económica y el criterio de rentabilidad han tenido como consecuencia una igualación de estructura entre los museos privados y públicos” (Fleck, 2014, págs. 41-42).

Como estrategias, los museos también hacen uso de diversos medios de comunicación para difundir las muestras que van a realizar. Por ejemplo, cuando se expuso la retrospectiva de la obra de Ramiro Llona en el MAC, en el 2016, el museo promocionó de diferentes maneras el evento, de tal forma que tuvo gran acogida, como nos cuenta el propio pintor: “Cuando yo tuve mi inauguración acá en el MAC, vinieron como ochocientas personas que es un montón. En las inauguraciones yo estoy en un estado de trance, después tengo que preguntar si tal persona vino”.²⁶⁶ Además, nos cuenta que el nivel de cobertura se vio beneficiado porque se hicieron diversas actividades en torno a la muestra —talleres, niños-guía, fiestas infantiles y otras—. Esto se debe a que el museo tiene “programas dinámicos que generan curiosidad en el público, incentivan y despiertan el interés en la comunidad. Uno pasa por acá un fin de semana o un día de feriado como hoy y está lleno de familias”.²⁶⁷ Con esta descripción, podemos ver que los museos cumplen su función de promoción, desde su concepción como lugares “vivos”, es decir, instituciones activas que buscan atraer al público a consumir tanto su oferta cultural como sus instalaciones: “Espacios de encuentro que enriquecen la vida de las ciudades y comunidades locales” (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 22). Por último, Llona resalta la producción bibliográfica que viene realizando la institución, gracias a la labor de sus investigadores y curadores: “Se han hecho tres libros de mi persona en el

²⁶⁴ Recordemos que este es un museo privado que vienen funcionando desde el 2013, y como directivos tienen a los coleccionistas de arte más importantes del país.

²⁶⁵ Respecto a las fiestas infantiles, sucede que antes de darse inicio, los niños y padres tiene una visita guiada por la muestra vigente del museo. Estas son estrategias con el fin de adquirir fondos para el museo, y para ir formando educativamente a la población sobre el consumo del arte.

²⁶⁶ Entrevista personal, 17/11/2016.

²⁶⁷ Ramiro Llona. Entrevista personal, 17/11/2016.

MAC: para dibujo, para pintura y otro para una biografía. Es una investigación que hizo el historiador Juan Peralta, en el cual ha hecho un inventario de todo lo que se ha escrito de mi trabajo. Son como ciento veinte páginas”.²⁶⁸

Sin embargo, no todos los pintores comparten el entusiasmo por las dinámicas del MAC, y al parecer tampoco la ciudadanía. Es el caso del pintor César Gonzáles, quien testimonia que siempre ha vivido cerca de la zona del museo, en Barranco, cuando este era un parque. Nos comenta que nunca lo ha visitado porque considera que es una institución privada que le ha quitado un espacio de libre acceso a los vecinos:

Eso era un parque, había una laguna y se le han dado por setenta años. Es un espacio público robado. Da pena porque a veces veo exposiciones interesantes, pero no puedo entrar, pues. Si algún día llego a ser alcalde, voy con un tractor y rompo el muro del museo, porque ese era un parque abierto que toda mi vida yo he disfrutado y ahora se usa para hacer fiestas, matrimonios de diez gatos que son los directores, gente aristocrática que tiene el poder de robar y apoderarse de los espacios público cuando se les da la gana.

Pero las críticas hacia el papel de los museos se centran más en las dinámicas que cumplen dentro del campo. Si bien son considerados espacios donde se exhiben obras y se promociona el consumo visual, investigativo y de conservación, han contribuido también a la jerarquización entre pintores consagrados, y a la exclusión e invisibilización de aquellos que se encuentran fuera del circuito dominante. Los criterios de elección de las obras están aparentemente basados en la racionalidad del buen gusto y la calidad:

La tarea primaria de los museos estriba en la selección de obras de arte cualitativamente valiosas o históricamente importantes entre la cantidad enorme de las mediocres e insignificantes, y la formación de criterios por los que los productos representativos puedan diferenciarse de los efímeros e indiferentes (Hauser, 1977, pág. 632).

Sin embargo, la selección termina siendo jerárquica y excluyente: se eligen obras de pintores con gran renombre, los que han tenido un mejor desenvolvimiento en el campo. Los museos se convierten en lugares que tienen las puertas abiertas para los pintores legitimados, y les permiten acceder a las vías de consagración. Así, pues, terminan teniendo el poder de hacer una diferenciación entre las obras de arte: las que merecen ser conservadas y las que no. Pero esto no quiere decir que se elija una obra por ser estilística

²⁶⁸ Entrevista personal, 17/11/2016.

y técnicamente superior a otra, sino que esta elección se va a basar en el criterio de cuál es el espacio de dominación que ocupa el pintor privilegiado en el campo.

Los museos trabajan con una red de patrocinadores y coleccionistas, quienes a su vez trabajan con un círculo de curadores, historiadores, estetas y expertos en arte que orientan y asesoran sus actividades, compras de arte, elección de obras y de artistas mismos, etc. Por ello, las obras que se seleccionan para exhibición, y las que serán puestas en conservación y colección, terminan siendo elegidas o condicionadas muchas veces por los criterios de gusto de quienes conforman y sostienen el funcionamiento de estos museos. Y es que son los patronos quienes detentan el poder económico suficiente para la adquisición de las obras, por lo que sus opiniones y decisiones resultan siendo importantes al momento de tomar decisiones. A lo largo de la historia, los patronazgos de arte han sido quienes permitieron la conservación de las obras, generalmente ligadas a su status social y orientada por los cánones propios de su formación socioartística.

Un último poder de influencia que tienen los museos, y que no se nos puede escapar de vista, es su capacidad para historizar las obras más relevantes de arte. Esto se debe a que en sus espacios se fomenta la investigación y la producción bibliográfica, particularmente sobre los pintores y artistas que tienen en su colección. Es decir, los insertan dentro de la historia del arte y terminan legitimándolos. De hecho, los museos son las instituciones que conservan en el tiempo las colecciones que serán visitadas por varias generaciones, por lo que necesitan producir también un discurso oficial y una memoria sobre los mismos, en una narrativa donde se realce sus aportes a la historia de la pintura. Por ello, los museos elaboran libros sobre sus artistas y colecciones, y son muy cuidadosos con presentar una propuesta curatorial que vaya de la mano con los mismos.

11.2 Participación de los pintores en bienales, ferias, subastas de arte y concursos de pintura

Otro medio de circulación de las obras de los pintores se da a través de su participación en eventos artísticos como bienales, ferias y subastas. Estos eventos le otorgan gran relevancia a su trayectoria pictórica, además de posibilitar la revalorización económica y simbólica de sus obras y su figura. Pero lo particular de estos eventos es que los pintores no suelen participar directamente: en las bienales lo hacen a través de los curadores; en las ferias, a través de las galerías; en las subastas solo participan sus obras gracias a un

intermediario, mas no ellos. Solo en los concursos de pintura pueden participan directamente con sus obras. En las siguientes páginas, veremos cada uno de estos casos.

a. Participación de los pintores en bienales

Habíamos definido a las bienales como grandes eventos artísticos, culturales y socioeconómicos que se realizan cada dos años a nivel nacional o internacional. Las exposiciones allí marcan una importante huella en la trayectoria de los artistas, por el prestigio que poseen. El pintor Moiko Yaker nos cuenta que, en 1998, fue parte del comité artístico de la Bienal de Sao Paulo y en otra oportunidad participó como artista invitado. Además, en el 2007, pudo asistir a la reconocida Bienal de Venecia. A partir de estas experiencias, nos cuenta que las bienales presentan dos aspectos:

El aspecto internacional de la bienal, que quiere decir invitar a artistas representantes de distintos países, y el aspecto curatorial de la bienal. Tiene un tema específico, un concepto de fondo, y el curador busca artistas que coincidan, o que estén vinculados con el concepto de la muestra. Así funciona la Bienal de Sao Paulo, así funciona la Bienal de Venecia. Probablemente todas las bienales funcionan de esa manera. Invitan a un artista a que represente a un país.²⁶⁹

Así como este pintor, otros artistas peruanos han participado en las bienales más prestigiosas del mundo, como es el caso de Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez, José Tola, Jorge Eduardo Eielson, entre otros.

Páginas atrás, habíamos dicho que en Lima solo se han realizado tres bienales internacionales: la última fue en el 2002. En la actualidad, lamentablemente ya no se realizan bienales de arte en nuestro país, pero desde el 2015 el Perú cuenta con un propio pabellón (“Arsenal”) en la Bienal de Venecia. Estos pabellones no son otorgados por mérito o trayectoria, sino que se comercializan; en el caso peruano, ha sido alquilado por accionistas de *El Comercio* y la fundación Wiese. En una bienal, cada país participante tiene un pabellón para exhibir sus proyectos curatoriales.

Los pintores u otros artistas pueden participar en esta bienal mediante dos vías. La primera es que puedan ser admitidos de manera individual, representando al país y pagando el derecho de admisión (con un precio bastante alto), aunque tendrían que exponer en pabellones compartidos con otros artistas de diferentes países. Por ejemplo,

²⁶⁹ Entrevista personal, 11/01/2018.

el representante de la galería Wu nos informó que su galería y la galería Lucía de la Puente promocionaron a algunos artistas para exponer en la famosa bienal. La otra vía es por intermedio de los curadores. Esto ocurre desde que Perú tiene un pabellón propio en la Bienal de Venecia. Los directivos de la bienal invitan a un concurso de proyectos curatoriales, y los curadores los trabajan en conjunto con los artistas que ellos eligen; los que resultan ganadores son los que van a representar al país en este evento. El capital social que posee el curador es importante: tener conocidos en la comitiva del Pabellón Peruano de la bienal le favorece para que sea invitado a participar en la convocatoria. Las obras que se envían deben ser inéditas, aunque también deben cumplir con el eje temático que propone la bienal. La participación en este evento exige el cumplimiento de preceptos que han sido instituidos desde que empezó a funcionar, en 1895 —claro que con el tiempo se fueron regulando, de acuerdo con el contexto—, año en el que apareció este importante agente legitimador en la carrera de los artistas a nivel internacional.

Al ser grandes eventos artísticos, apreciables ante los ojos del mundo, en las bienales se escudriñan las preferencias estéticas contemporáneas, se mide a los artistas y curadores, asisten los coleccionistas más ricos, etc. Son eventos que indudablemente legitiman a los pintores que allí participan. Por supuesto, obtienen gran prestigio y sus obras se revalorizan; esto les permite ejercer dominación frente a otros pintores incapaces de participar en ellas. Las bienales no solo son eventos jerárquicos y excluyentes a nivel artístico, sino también campos de lucha: surgen competencias entre curadores y propuestas de pintores para poder ganar sus convocatorias (las que, por cierto, no son abiertas). Las elecciones de propuestas que realizan los jurados se basan en criterios que permiten reproducir jerarquías y legitimar tendencias artísticas, en detrimento de otras.

Mientras que los pintores no se relacionan con curadores, difícilmente sus obras podrán ir a una bienal. Aquellos que participan tienen que cumplir con ciertos requisitos artísticos, sociales y económicos: van los que dominan el idioma, quienes hayan recibido una nutrida formación cultural y artística, y por supuesto los que cuentan con recursos suficientes como pasajes y estadía. Es decir, aquí el capital económico es crucial para el acceso del pintor a estos eventos artísticos que se celebran, paradójicamente, con la idea de democratizar el arte. Por el contrario, se han convertido en espacios donde se legitima el status socioeconómico; allí acuden generalmente grandes personajes del mundo del arte y poderosos agentes del campo político, social y económico que buscan distinción. Incluso se realizan reuniones previas a la inauguración de la bienal para que los coleccionistas sean los primeros en ver qué de nuevo pueden agregar a sus colecciones.

Encontramos un hecho curioso referente a la participación indirecta de los artistas en la Bienal de Venecia. Resulta que no solo se puede enviar la obra de artistas en vida, sino también de artistas fallecidos, como sucedió con Juan Javier Salazar. Este artista murió el 1 de noviembre del 2016 y, sin embargo, su obra fue enviada a la 57 Bienal de Venecia del 2017. El encargo de la curaduría lo tenía Rodrigo Quijano, quien la presentó en la convocatoria previa que se realizó en Perú, en donde fue uno de los cinco proyectos ganadores que serían enviados al evento. Sin embargo, Quijano renunció a la comitiva del envío porque no respetaron su proyecto, querían hacerle una serie de modificaciones que él no estaba dispuesto a tolerar. El curador indica que los cambios no respetaban la propia creación de Juan Javier Salazar, hecho que denunció abiertamente, en rechazo de sus arbitrariedades: “Significó un choque frontal con ese grupo de gestión y concentración de los movimientos del arte contemporáneo en Lima”.²⁷⁰ Después de estos hechos, su papel en el campo pictórico de Lima, como un agente legitimador en la trayectoria de los pintores y artistas de arte contemporáneo, dejó de tener peso: “Si alguna vez lo tuve, fue muy escaso, y que ahora ya no debe tener nada en el circuito de la extremada privatización de la gestión artística en Lima, luego de mi denuncia y renuncia a la comitiva del envío del Perú de Venecia 2017”.²⁷¹ La decisión tomada por Quijano estuvo basada en principios éticos sobre lo que es respetar la obra de un autor: “El que yo me negara les hirió el ego, pensaron que podían manipularme como bien lo saben hacer con otros [...]. Si Juan Javier hubiera estado vivo, hubiera quemado el proyecto curatorial modificado que llevaron”.²⁷²

Frente a este hecho, el pintor Leonardo Mazzini señala que resulta curioso que se haya aceptado un proyecto sobre la obra de Juan Javier Salazar, cuando este artista “atacó a los Miró Quesada y al MALI, y ellos lo llevaron a la Bienal de Venecia este año (ya fallecido). Habla de quiénes y cómo manejan el arte, los compradores blanqueadores de dinero”.²⁷³ Sin embargo, Quijano aclara que tuvo libertad para elegir la obra del artista, y lo hizo porque consideró justo que su trayectoria sea reconocida y nos representara en la bienal, ya que en vida no gozó de muchos privilegios y se le consideró fuera del circuito

²⁷⁰ Entrevista personal, 30/01/2018.

²⁷¹ Entrevista personal, 30/01/2018.

²⁷² Entrevista personal, 30/01/2018.

²⁷³ Entrevista personal, 21/12/2018.

dominante del arte.²⁷⁴ En términos weberianos, la elección que hizo Quijano estaría basada en términos racionales, afectivos y valorativos para legitimar a un artista.

Volvamos para analizar un último papel que cumplen las bienales en el campo, y es sobre su capacidad para definir los lineamientos establecidos en el mundo del arte. Es decir, tienen bastante preponderancia sobre qué tipo de arte promover; tanto así que los artistas jóvenes siguen allí las modas de sus referentes consolidados y las propuestas que presentan los curadores, para en un futuro tentar la oportunidad de ser parte de estos eventos. Ciertamente, en las bienales se evalúa el panorama mundial del arte y esto influye también en la definición que se dará sobre el mismo, ya que los intelectuales e investigadores lo desdefinen, definen y redefinen según su contexto contemporáneo y según lo que se produce, circula y consume en los eventos mundiales de gran renombre.

b. Participación de los pintores en ferias de arte

Las ferias de arte son eventos socioartísticos y de índole económico donde los artistas, por intermedio de las galerías, se reúnen, exhiben y comercializan sus obras. En Lima, desde el 2013, se realizan las ferias Art Lima y PArC, las cuales han dinamizado e impulsado el crecimiento del mercado del arte. Esto mismo ha manifestado Fernando de Szyszlo, en una breve entrevista que se le realizó en su visita al primer evento: “La celebración de esta feria es estupendo, muy bueno, pone en movimiento el ambiente de Lima, muy saludable”.²⁷⁵

Estos eventos no están orientados exclusivamente para pintura, sino que también exhiben y ofrecen diferentes tipos de arte contemporáneo. Además, tienen conexión a nivel internacional, ya que también se convocan a galerías de arte de otros países, pero no fomentan una interconexión con el mercado interno, en provincias, pues solo se centra en relacionarse con las galerías de arte de Lima. En cierta manera, existe una exclusión hacia la participación de pintores u otros artistas del interior del país, quienes no se encuentran relacionados con el circuito comercial limeño, ni con sus agentes, y tampoco tienen el capital económico para participar por su propia cuenta. Es decir, no se

²⁷⁴ De hecho, Juan Javier Salazar pertenece al mundo visual del arte, porque su obra no solo engloba pinturas, sino también un arte caracterizado por sus intervenciones, instalaciones, cerámicas, etc.

²⁷⁵ La entrevista completa se aprecia en: <http://archivo.elcomercio.pe/art-lima/noticia/fernando-szyszlo-fue-homenajado-art-lima-noticia-1806138>.

encuentran integrados al circuito pictórico dominante; el mismo medio socioartístico y socioeconómico limitan su participación en este tipo de eventos.

Las ferias de arte, visiblemente, son eventos que contribuyen a la jerarquización y exclusión pictórica, debido a que no cualquier pintor puede participar allí, ya que no poseen contactos con las galerías o no son representados por estas, las cuales no suelen apostar por pintores cuyas obras les parezcan poco comerciáveis. Es decir, el acceso de los pintores a las ferias es limitado, debido a que las galerías se convierten en los principales agentes de intermediación, como nos dice el representante de la galería Wu: “Para participar en esas ferias se hacen convocatorias a las galerías y estas trabajan con sus artistas que representan”.²⁷⁶ Aunque puede haber casos en los que las galerías los respalden solo para el evento, pero ellos mismos se encargan de pagar su inscripción. Otros se valen del contacto con los curadores y, por supuesto, también tienen que cubrirse el derecho de admisión.

También existe una competencia artístico-comercial entre las propias galerías, ya que no todas pueden participar en una feria, probablemente por dos razones: la primera, porque algunas galerías no cuentan con los recursos económicos suficientes para pagar el alquiler de un stand; la segunda, porque no han sido elegidas o invitadas en la convocatoria. Al respecto, Roberto Ascóniga, director de la galería Enlace Arte Contemporáneo, nos comenta:

Las ferias se aplican con una propuesta muchos meses antes, generalmente son nueve meses antes. Y hay un comité. Cada feria tiene un comité, de selección le llaman, se reúnen, ven todas las aplicaciones... Como hay exceso de galerías. Supongamos que una feria solo tiene cuarenta stands, y se presentan noventa galerías. Según el criterio de selección, hacen la selección, allí están las que entran y las que no pueden entrar por cupo. Así son las ferias. Se alquila el stand, pero no es porque tú quieras alquilar: te lo van a dar, tienes que aplicar.²⁷⁷

Los criterios de elección que manejan las ferias han sido instituidos desde que empezaron su funcionamiento, en cuanto eventos de carácter privado-comercial, y esto las vuelve legítimas en el campo. Sin embargo, son criterios que reproducen las jerarquías artísticas entre las galerías, y por supuesto entre los artistas a quienes representan, y crean más distancias aún entre quienes no son representados por ellas, al verse marginados de los espacios de circulación. Cuando un pintor ha alcanzado cierta legitimidad y prestigio en

²⁷⁶ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁷⁷ Entrevista personal, 23/12/2017.

el campo, el proceso funciona automáticamente, como es el caso de José Luis Carranza, representado por dos galerías:

Se encargan de la difusión de mi obra. movilizan mi obra a diversas ferias. Yo solamente les envió las pinturas. Discutimos algunas precisiones en torno al evento que se va a participar y demás, y ya. De eso se trata: de difundir mi nombre, mi trabajo. Eventualmente se celebran exposiciones individuales en las demás galerías.²⁷⁸

Pero no todos los pintores muestran entusiasmo por participar en una feria ni tampoco asistir a ellas para evaluar su grado de legitimación, como es el caso de Moiko Yaker: “Si no estoy participando en la feria, ni siquiera voy. No me gusta el ambiente tan claramente mercantil. Si tengo una obra, voy porque me siento obligado a visitar. Los dos últimos años de Art Lima no he tenido obra allí, de modo que no fui. En PArC [la otra feria], todos los años ponen una obra mía la galería que me representa”.²⁷⁹ A pesar de ser un pintor legitimado, Yaker no considera que estos eventos marquen ya importancia en su trayectoria. En cambio, los pintores jóvenes que ingresan en el círculo comercial necesitan de estas ferias para hacerse conocidos, obtener legitimación y obviamente ingresos económicos.

Para descontaminarse de la dura etiqueta mercantil, y ser vistos como espacios de difusión cultural y artística, las ferias suelen realizar actividades dentro de sus espacios. Ha sido el caso de Art Lima, en el 2015, con el homenaje a la trayectoria de un pintor de la talla de Fernando de Szyszlo. Este reconocimiento lo otorgó Fernando Berckemeyer, director de *El Comercio*, medio patrocinador y responsable de la celebración de la feria. Además, este diario ha sido el principal difusor de los escritos de Fernando de Szyszlo, quien tenía una columna en ese diario. Aquí vemos nuevamente el papel de las conexiones entre los pintores con otros agentes, no solo para legitimarse entre ellos mismos, sino también al propio campo y poder potenciarlo con mayores redes: “Una red de relaciones consiste en una serie de personas que nos conocen, y conocen nuestro trabajo, lo suficientemente bien como para confiarnos el éxito” (Becker, 2008, pág. 109).

A esto le agregamos que las celebraciones de ferias, permiten también fortalecer la legitimación del campo pictórico de Lima con respecto a otros espacios artísticos de la

²⁷⁸ Entrevista personal, 12/01/2018.

²⁷⁹ Entrevista personal, 11/01/2018. Recordemos que Moiko Yaker es representado por la galería Fórum, la cual le cobra un 35% de comisión por venta en sus instalaciones. Sin embargo, cuando llevan su obra a la feria, nos indica que “allí sí cobran el 50%, porque el valor de un stand, de un cubículo en una feria es elevado, y ellos tienen que pagar por eso”.

región. Así, la revista *Vogue* de México, en el 2017, resaltaba: “Art Lima ha logrado posicionarse entre las ferias más destacadas de Latinoamérica, no solo por sus resultados en Latinoamérica, no solo por sus resultados económicos, también debido a sus actividades y programas que promueven la oferta cultural peruana”.²⁸⁰ Por supuesto, las galerías resultan beneficiadas con el prestigio ganado por el campo, ya que son reconocidas y obtienen las redes suficientes para participar en eventos fuera del país. Así, logran posicionar a sus pintores en el mercado del arte internacional, en ferias donde se les invita como instituciones. Esto mismo nos comenta la representante de la galería Lucía de la Puente:

Esta galería participa en ferias internacionales. En este año [2016], por ejemplo, nos hemos ido a Chaco, Chile, y justo esta semana vamos a participar en una feria de arte de Estados Unidos. De acá llevamos mayormente a los artistas que representamos. Son ferias de arte contemporáneo interesados en el arte latinoamericano.²⁸¹

Lo mismo nos comentó el representante de la galería Wu, ya que su institución participó en las ferias ARCO y CHAO en China, aunque en el Perú no se hizo presente en el prestigioso Art Lima, sino solamente en PArC.²⁸² Como se ve, el objetivo de las galerías es participar y posicionarse en las ferias internacionales, en donde pueden colocar a un mejor precio sus obras, y promover la trayectoria de los artistas que representa, los que deben ser atractivos para la demanda de exigentes coleccionistas internacionales:²⁸³

Participar de cinco ferias por año, entre Basilea, Londres o París, Singapur y Dubái, se ha convertido para casi todas las galerías internacionales en una absoluta obligación. De otra forma no es posible solventar la actividad, sostener el rango de los artistas y seguir siendo atractivo tanto para nuevos artistas como para los coleccionistas (Fleck, 2014, pág. 89).

La duración de las ferias es corta, son eventos temporales que apenas se realizan una o dos veces al año. Para participar en ellas, las galerías invitadas pagan su inscripción y tienen derecho a llevar una cierta cantidad de obras de los artistas que representan. Las galerías cubren los gastos del traslado y montaje de las obras, y si el evento se realiza en

²⁸⁰ Tomado de <https://www.pressreader.com/argentina/vogue-latinoamerica/20170301/282449938792738>.

²⁸¹ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁸² Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁸³ Las ferias de arte, al ser eventos que tienen por objetivo comercializar obras, son propicias para que los coleccionistas acudan a buscarlas para aumentar sus posesiones. También pueden existir compradores ocasionales, sin especialización, que se ven atraídos por las obras para realzar su status social y buen gusto. Y, por supuesto, también acuden aquellos que solo quieren apreciar las obras por mera diversión, o porque les interesa visitar ferias como un evento recreativo más en un espacio abierto.

el extranjero, tienen que negociar los costos de traslado con los artistas. Debido a todos estos gastos, buscan recuperar y obtener ganancias con las ventas que harán durante los días que dure la feria. Por ello, buscan llevar a los artistas de mayor éxito comercial, a quienes sean más cotizados por el mercado y tengan mayor demanda:

El proceso es circular: lo que no cuenta con una buena reputación no se distribuye. Eso significa que nuestra consideración posterior sobre qué es el arte importante deberá tener en cuenta la forma en que los sistemas de distribución, y el sesgo profesional que suponen, ejercen influencia en la opinión respecto de qué pertenece a esa categoría (Becker, 2008, págs. 119-120).

La cita da para una reflexión más profunda. Aquí solo acotamos que las obras que llegan a estas ferias, las que van a ser valoradas por los agentes influyentes y especializados del campo —y no solo por los del circuito comercial—, no necesariamente son las que presentan mayor calidad artística. Sin embargo, serán las relevantes para determinar las tendencias del arte contemporáneo. Por supuesto, aquí también entra en juego la capacidad que tienen los pintores para ejercer influencia con su capital social, económico y hasta político, a fin de participar en estos eventos. El pintor César Yauri nos ofrece como testimonio lo siguiente:

Antes, cuando estaba los primeros años, iba a ARCO[Madrid], es una feria internacional de mucho prestigio, se realiza en Madrid entre febrero y marzo de cada año. Es a nivel internacional. Siempre cada año invitan a las galerías de un país: un año invitan a México, otro año a Colombia, otro año han invitado a Brasil, invitan a Grecia. Los primeros años, he ido a ARCO a ver qué hay. Si hay alguna novedad, ves de todo: ves artistas que te decepcionan por completo, pero ahí están, como tú dices, por las influencias que tienen o porque viene de tal país. Por ejemplo, los que participan de Perú no siempre son los mejores; son algunos allegados de alguna galería que participan, pero ni han pasado por selección, ni nada. El que tiene participa. Por ejemplo, tú tienes dinero, te buscas una galería, sabes cuánto tienes que pagar, más o menos una cantidad y ya participas en la feria. Cuesta, cualquiera no cuenta con esos medios. Entonces, los que tienen dinero pagan y van.²⁸⁴

Esto remarca la idea de que muchas veces el capital especializado del campo —la técnica, el estilo y el manejo del tema, entre otras cosas— no necesariamente es determinante para que un pintor pueda tomar allí posición. Por ello, los pintores que concentren redes y mayor conocimiento del campo serán los beneficiados. Sin embargo, el éxito de las ferias como Art Lima y PArC también tienen su contraparte. Al haber potenciado la actividad de las galerías y las dinámicas del mercado, han podido elevar sus cobros de comisión no

²⁸⁴ Entrevista personal, 07/08/2016.

solo en tiempos de feria, sino incluso cuando solo se dan exposiciones dentro de las propias galerías. Además, ante tal éxito, la demanda de espacios de exhibición ha crecido: cada vez son más los artistas que buscan exponer y ser representados por las galerías y quienes buscan participar en las ferias de arte.

El auge comercial en el mundo del arte es un síntoma del dinamismo económico que se ha venido dando en tiempos de globalización, y que se puede apreciar también en otros países de la región. Según Isabelle Graw, las ferias se han multiplicado exponencialmente en todo el mundo porque estos eventos atraen nuevos negocios más allá del arte, ya que permiten “interconexión, contemporaneidad, progresismo, apertura, sofisticación, al mismo tiempo que generaron crecimiento económico y turismo suntuario” (Graw, 2013, pág. 97). Aunque podríamos señalar críticamente que si bien las celebraciones de las ferias en nuestro país fomentan el desarrollo del arte, lamentablemente también reproducen y agudizan sus jerarquías y desigualdades, concentrando el poder del campo solo entre unos cuantos agentes, así como centralizando y geografizando su legitimidad en una parte específica del país, e incluso de la ciudad.

c. Participación de los pintores en subastas de arte

La subasta de arte es una venta organizada de obras que se realiza en las denominadas “casas de subasta”, donde los compradores compiten de manera directa o indirecta para comprar un objeto artístico. Se concede la obra al que más cantidad de dinero ha ofrecido por ella. En las subastas de arte participan los agentes más ricos del campo, y los que se encuentran fuera del él también, quienes están dispuestos a pagar cualquier cantidad para adquirir las piezas de arte. Lo particular de este evento es que asisten principalmente compradores de arte y coleccionistas, a diferencia de otros eventos artísticos donde se encuentra una mayor variedad de agentes del campo de la pintura.

Aunque no participen directamente de este evento, las subastas son importantes para los pintores porque representan una posibilidad para que sus obras adquieran grandes valores económicos y que sus futuros trabajos también sean tasados a un mayor precio. En las subastas, las obras son tratadas como mercancías (predomina el valor de cambio sobre el valor simbólico). Pero la subasta no solo permite la revalorización económica de la obra, sino también la acumulación de prestigio del pintor. Esto nos comentó Ramiro Llona, cuando se le preguntó si ha participado en alguna subasta:

Sí, pero el artista no participa. Las primeras subastas fueron en Nueva York, allí hay las dos grandes casas de subastas: Christie's y Sothebys. Tienen una época o una fecha que hacen subasta de arte latinoamericano. Entonces, justo cuando me comienza a ir bien, empiezan a venir los galeristas sudamericanos. Ellos son los que ponen tus cuadros en las subastas allá en Estados Unidos y, ¡guao!, es muy importante cuando tú estás empezando que tus cuadros aparezcan en las subastas, la subasta le da como más realidad a tu carrera.²⁸⁵

Efectivamente, las subastas mencionadas por Llona son las más importantes del mundo del arte. Christie's fue fundada en 1766, en Londres; Sotheby's bajo ese nombre está activa desde 1804, pero su antecedente fue Baker's, fundada en Londres el 11 de marzo de 1744. En estos eventos han sido subastadas las obras de grandes maestros del arte universal como Pablo Picasso, Claude Manet, Francis Bacon, Andy Warhol, Diana Gales, Gustav Klimt, Vicent Van Gogh, Rembrandt, Yves Saint Laurent, Amadeo Modigliani, entre otros. Hasta el año pasado, la obra pictórica más cara del mundo fue el cuadro *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso, pero en noviembre del 2017 fue desplazada por el cuadro *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci, la cual se subastó en cuatrocientos cincuenta millones de dólares. Desde allí nos damos cuenta de la importancia que tiene para los pintores que sus obras sean ofrecidas en las casas de subastas. Estos eventos, tradicionalmente, han sido agentes preponderantes en la legitimación de los pintores y sus obras de arte y, por ende, generadores de jerarquías socioartísticas.

Gracias a estos eventos, se dice que en los últimos años el mercado del arte mundial ha crecido asombrosamente. En el caso peruano, las subastas de arte más importante las realiza el MALI, institución que tiene la colección más grande de obras de los maestros de la pintura peruana. A diferencia de los Estados Unidos y Europa,²⁸⁶ donde las subastas son eventos independientes que se realizan en las casas de subastas, en el Perú la organiza esta importante institución cultural, a fin de generar sus propios recursos. Muchos pintores critican que el museo haga este tipo de actividades, pues consideran que no debe formar parte del circuito comercial. Así, Ramiro Llona cuestiona: “Ahora tengo un pleito con el MALI porque hacen subastas y a mí no me parece bien. Hace veinte años hice la retrospectiva que nunca había hecho el MALI, después me han dejado de lado”.²⁸⁷

²⁸⁵ Entrevista personal, 17/11/2018.

²⁸⁶ En Nueva York, la subasta más importante de Estados Unidos se realiza dos veces por año en Christie's. En el caso de Londres, la más importante subasta de Europa se realiza tres veces por año en Sotheby's. Ambas están orientadas a la venta de arte contemporáneo. Sarah Thornton nos dice que “entre las dos controlan el 98 por ciento del mercado mundial de subastas de arte” (2010, pág. 21).

²⁸⁷ Entrevista personal, 17/11/2018.

En las subastas el precio de las obras de arte se eleva exponencialmente. Allí asisten los coleccionistas más ricos del país, y también de otras partes del mundo, quienes buscan coleccionar arte y hacer distinción de su status socioeconómico. Los altos valores de las obras generan capital de consagración, debido a que el mercado del arte tiene una fuerte influencia en la legitimación de los pintores. Por ello, los pintores más reconocidos, aquellos que se encuentran en el circuito dominante del campo, exponen en las subastas más importantes, tanto a nivel nacional como internacional. Así encontramos a Víctor Delfín, quien al igual que Ramiro Llona tiene obras que han sido subastadas en Sotheby's y Christie's. Las obras de Moiko Yaker también han sido subastadas en Christie's, así como también en México y en Lima. Esto marca una gran diferencia con los pintores que no son reconocidos en el campo, ni tienen capacidad para participar en ese tipo de eventos o relacionarse con sus agentes. Ellos, en el discurso, también muestran un rechazo hacia ese tipo de organizaciones, como es el caso del pintor Teodoro Ayala:

No me han llamado la atención, pero sí me ha interesado estar en un museo, exponer en una plaza pública, estar en una municipalidad porque ahí está la gente. La subasta es para vender. Yo pinto para la gente. Te consta las ochenta y cuatro pinturas en la sala del Ministerio de Cultura: todos han mirado, nadie te dijo compro esto...²⁸⁸

Las subastas son calificadas como eventos meramente mercantiles, proposición que no deja de tener razón. Sin embargo, es imposible negar su papel como agente legitimador en la carrera de los artistas, ya que les permite revalorizar el precio de sus obras y acumular alto prestigio, además de dinamizar el circuito comercial: “Los participantes del mercado del arte pueden lamentarse del poder creciente de las subastas, pero mientras se quejan de la enorme influencia que tienen las subastas sobre las galerías, los artistas y los precios, la cooperación se produce detrás de escena” (Graw, 2013, pág. 107).

Debido a los remilgos en el mundo del arte para ser relacionados con actividades mercantiles, los artistas solo participan en las subastas por intermedio de sus obras. Generalmente no suelen asistir a ellas porque “los decepciona que las casas de subastas traten el arte como cualquier otra mercancía intercambiable. En el mundo de las subastas, la gente habla de ‘propiedades’, ‘bienes’, ‘lotes’ tanto como de pinturas, esculturas y fotografías. Más que ‘críticas’, hacen ‘evaluaciones’” (Thornton, 2010, pág. 23). No obstante, la distancia que marca un pintor con el evento, cuando una de sus obras es subastada a un precio alto, sus colegas lo felicitan y entra en la mira de galeristas,

²⁸⁸ Entrevista personal, 10/08/2017.

curadores y coleccionistas, además de recibir atención de la prensa que informa sobre este tipo de eventos. No hay duda de que el interés por el arte se encuentra motivado por el prestigio y la valorización económica que adquiera la obra de un artista.

En las subastas existe una competencia entre compradores, quienes previamente deben conocer el valor cultural y artístico de las obras —pudieron haber sido asesorados por expertos sobre qué obra comprar y por qué—, para así poder tasar también su valor económico, y el del potencial del pintor, con el fin de asegurar una buena inversión. Por ello, no optan por comprar cualquier obra, y de cualquier artista. De igual manera, las casas de subasta también son muy selectas para escoger las obras que se subastarán, prefiriendo los artistas de renombre, en vida o ya fallecidos. Lo que se busca es garantizar el flujo de mercancías artísticas, por lo que aparecerán en vitrina las piezas artísticas que mayor demanda puedan tener en el mercado.

Del mismo modo sucede con el MALI. No es casualidad que promocioe la obra y trayectoria de determinados artistas en detrimento de otros. Esto se convierte en una estrategia para revalorizar ciertas obras, tanto simbólica como económicamente, y así poder subastarlas a un precio más alto. Para ello, se hace una previa promoción de la pieza artística, a fin de llamar la atención de los coleccionistas y expertos de arte. Se cumple una regla básica en el mercado del arte: crear una demanda, generar una necesidad. Así, instituciones como el MALI dinamizan la actividad comercial del arte y pueden ofertar su stock de obras destinadas a las ventas que realizan en sus subastas de cada año. Al respecto, esto nos comenta el pintor Leonardo Mazzini:

No puedo evitar cuestionar todo. A Szyszlo hace poco lo promocionaron intensamente por todos los medios, lo cual me hizo sospechar que habían calculado que ya iba a morir y querían inflar el precio de sus obras. Coincidentemente, al poco tiempo murió. Ahora presentan la exposición en el MALI de Eielson. Talleres para niños Eielson. Hasta el programa *Sucedió en el Perú* acaba de hacer un especial de Eielson. ¿Quiénes tienen en stock a Eielson? Galería Enlace y el MALI (Miró Quesadas) que eventualmente hacen subastas. Los Wiesse y los Miró Quesada financian la Bienal de Venecia, y el coleccionista de arte Andrade —el genio del marketing— es su encargado de coordinar que todo salga según sus intereses. Me resulta muy difícil dejar de sospechar que todo sea premeditado para elevar los precios. No digo que no hagan sus negocios, pero pervierten el concepto del arte y maleducan a la población.²⁸⁹

Pero no solo se trata de una cuestión de intereses, ya que son los mismos mecanismos del campo pictórico los que producen que se legitimen ciertos artistas por encima de otros,

²⁸⁹ Entrevista personal, 21/12/2018.

para que institucionalmente sean así reconocidos y, más aún, valorados por el mercado. Las elecciones no necesariamente están basadas en un cálculo milimétrico —aunque probablemente estén orientadas por una estrategia de costo-beneficio—, pero sí por el despliegue de las estructuras del campo interiorizadas en los propios agentes, o lo que en otros términos Bourdieu diría: por el *habitus*.

A pesar de que son eventos abiertos al público, para participar en las subastas del MALI se tiene que pagar un alto costo. Allí generalmente van personas de un status socioeconómico alto, quienes desean comprar piezas artísticas o poder conocer cuáles son las novedades del mercado. Por ejemplo, para la subasta y la fiesta de verano que se realizó este 3 de febrero del 2018, se cobraron trescientos soles de entrada para el público en general. En la difusión del evento, se anunciaba que se iban a subastar sesenta obras que abarcaban diversas temáticas, y “con lo recaudado se espera contribuir al proyecto de la Nueva Ala de Arte Contemporáneo del museo”.²⁹⁰

Para realizar las subastas, las instituciones también se relacionan con las galerías de arte. Por ejemplo, la representante de la galería Lucía de la Puente indicó que cada vez que el MALI organiza ese evento, invita a algunos de sus pintores representados: “El MALI nos convoca a las subastas, en todas hemos participado. Depende el tipo de artista que le interesa. Vienen a ver las obras que les interesa”.²⁹¹ Y entre las galerías y el museo también pueden existir acuerdos especiales para el intercambio, como nos señala la misma representante: “No le hacemos descuentos, le hacemos una donación. En realidad, el artista aquí no pierde, el artista recibe la parte que dice el acuerdo, su 50%. Cuando hacemos esos tratos con el MALI, la donación es parte de nuestra comisión. Esos tratos solo lo hemos hecho con ellos”.²⁹² Es decir, las obras del artista son donadas al MALI y este recibe un pago como si hubiera sido una venta. Pero el hecho de que las obras de un pintor se exhiban en un museo, que este las subaste o formen parte de su colección, resulta beneficioso para el propio artista y, por supuesto, para la galería: les suma prestigio y promoción.

Las subastas también son eventos propicios para hacer muestras de status social, a través del gusto y la distinción sofisticada de la llamada alta cultura. Durante el día del evento, el MALI no solo realiza la puja por las obras, sino también otras actividades como coctel, fiesta, presentaciones, etc. Se convierte en el espacio propicio para aparecer en las

²⁹⁰ Tomado de http://www.mali.pe/not_detalle.php?id=559.

²⁹¹ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

²⁹² Cuaderno de campo, 26/11/2016.

páginas de Sociales de los diarios con cobertura artística, particularmente *El Comercio*. Tan solo recordemos el prestigio social que tiene el arte, y quienes se interesan por él son vistas como personas con una sensibilidad especial y de refinados gustos.

Pero no todas las subastas de arte se realizan con estos propósitos directamente, tanto mercantiles como de status social. Algunas de ellas pueden ser hechas con fines benéficos, como las que organiza La Casa de la Familia en el Museo Textil Precolombino Amano, dirigida por la psicoanalista Bibiana Maza. En el 2017, realizó su VII Subasta de Arte, en donde se ofrecieron las obras de artistas como José Tola, Gerardo Chávez, Carlos Revilla, Alfredo Alcalde, Antonio Zegarra, entre otros. El evento se hizo con el fin de recaudar fondos “destinadas a los niños, jóvenes y madres adolescentes de bajos recursos que asisten al hospital Materno Perinatal de Lima y al puericultorio Pérez Aranibar”.²⁹³

d. Participación de los pintores en concursos de pintura

Habíamos señalado que los concursos de pintura son competencias artísticas organizadas por instituciones públicas o privadas que convocan a varios pintores con el incentivo de obtener un premio. Los concursos de pintura son importantes para ellos porque les ayudan a obtener prestigio y reconocimiento legal y público, siempre y cuando el pintor gane o reciba menciones honrosas. Si un pintor es declarado ganador, obtiene un incentivo económico debido a que la institución se queda con su obra. Además, les permite acumular capital cultural institucionalizado, el cual se expresa en el certificado por el premio que le han otorgado.

Estos eventos resultan fundamentales para quienes se inician en el campo. En efecto, muchos pintores han ido acumulando prestigio a lo largo de su carrera participando activamente en concursos de pintura. Por ejemplo, César Yauri nos cuenta que participó en uno realizado por el Museo Villaseñor de España con la obra *El sueño de una madre*. Allí obtuvo el primer puesto. Actualmente, siendo un pintor con trayectoria, selecciona a qué concursos se presenta, según el incentivo económico que le puedan otorgar y de acuerdo con el prestigio que posee la institución que lo organiza. Debe ser cuidadoso también porque un pintor de su recorrido no puede presentarse a concursos sin mayor renombre, o aquellos que están destinados a pintores en vías de reconocimiento.

²⁹³ Tomado de <http://andina.pe/agencia/noticia-reconocidos-artistas-peruanos-la-subasta-arte-2017-687338.aspx>.

Mediante los concursos, los pintores también tienen la posibilidad de que sus obras entren en la colección de los museos o centros culturales que los convocan. Así, llegan a conformar parte de sus pinacotecas, como sucede con el Banco Central de Reserva que realiza uno de los más reconocidos concursos del campo. Además, ser ganador de un concurso puede abrir muchas oportunidades para acceder a exponer en galerías, y participar en ferias y bienales. Es el caso de Moiko Yaker, quien nos cuenta que en 1984 participó en un concurso del Banco del Comercio: “Participé y gané un segundo premio. Y a partir de ese segundo premio, algunas personas comenzaron a comprarme”.²⁹⁴ Nos dice que actualmente ya no participa en concursos, porque considera que están destinados para pintores que recién están construyendo su trayectoria, quienes si se presentan y no ganan, pueden asimilar el fracaso, en cambio para un pintor que ya tiene trayectoria, le es más difícil asimilarlo. Ahora más bien prefiere participar como jurado en los concursos de pintura. Así, ha sido jurado del VIII Concurso de Pintura que realizó el Banco Central de Reserva del Perú, en donde también fueron convocados Natalia Majluf, Ángela Delgado, Christian Bendayán y Luis Eduardo Wuffarden.

Otro pintor que ha participado en varios concursos fue José Luis Carranza, pero nos cuenta que nunca salía seleccionado como finalista. Afirmo que solo una vez logró alcanzar el primer premio, el que le sirvió para aumentar su instrucción y experiencia pictórica, ya que le costearon un viaje a Europa por un mes:

Pero dime qué mejor beca, qué mejor maestría podías obtener teniendo acceso a los museos más grandes de la pintura occidental. Muchos conocidos míos me decían: pero no seas loco, búscate una maestría, una beca... No me interesaba. Qué voy a estar buscándome un taller allá para seguir garabateando mis desastres, cuando podía estar encerrado en los museos todos los días. Estaba un promedio de cinco a ocho horas diarias encerrado en los museos.²⁹⁵

El concurso al que hace referencia fue “Pasaporte para un Artista”, en el 2009, organizado por la embajada de Francia en el Perú y la Alianza Francesa de Lima. El primer premio consistía en solventarle sus pasajes ida y vuelta de Lima a Francia, incluidos sus viáticos, y una beca de seis meses para seguir el curso de francés en la misma Alianza Francesa. Desde entonces, decidió ya no participar en más concursos y dedicarse de lleno a su producción pictórica.

²⁹⁴ Entrevista personal, 11/01/2018.

²⁹⁵ Entrevista personal, 12/01/2018.

Así como existe pintores que construyen su trayectoria y legitimación participando en concursos de pintura, otros prefieren no hacerlo debido a que consideran que los premios están dirigidos. Es el caso de Teodoro Ayala, quien nos cuenta que una vez participó y salió decepcionado por la forma de calificar de los jurados. Según él, facilitan el reconocimiento a sus conocidos y no a las obras que lo merecen, como la suya: “Valía, merecía ser elegida, pero en los concursos hay una especie de injusticia. Bastó eso y dije: ‘Un concurso es como si nadara sobre la arena y no voy a lograr nada’. Es una buena opción para saltar las palestras, pero para mí no, no es la única forma para ser reconocido”.²⁹⁶

Algo parecido sucedió con Bruno Portuguez, quien nos comentó lo siguiente: “Una vez participé en un concurso y vi que era muy amañado o falseado. Nunca más participe en mi vida”. Pero, contradictoriamente, nos cuenta que sí ha participado como jurado de concursos: “Él año pasado me llamaron para ir a Cajamarca, para el primer concurso de pintura internacional que se hacía en Cajabamba. Fuimos cuatro jurados, los tres restantes me nombraron presidente del jurado, por unanimidad, sin votación. Los tres dijeron: ‘Bruno, queremos que usted sea el presidente, porque es un maestro de nivel’”.²⁹⁷

Con todo y las críticas que puedan existir, lo cierto es que los concursos de pintura definitivamente son una motivación importante para que un pintor produzca obras inéditas, ya que representan un peso para su currículum y trayectoria pictórica, así como otorga incentivos económicos, como habíamos mencionado. Si bien abren oportunidades para acceder a otros tipos de espacios para exponer obras, generalmente centros culturales y con suerte galerías, no son el camino de acceso más común al proceso de legitimación. O por lo menos no el único. Por ejemplo, un pintor de la talla de Fernando de Szyszlo no ha participado en concursos importantes de Lima y esto no ha sido impedimento para lograr su consagración. Por lo tanto, podríamos decir que los pintores del circuito dominante no necesariamente necesitan de este mecanismo para legitimarse.

Los concursos de pintura, si bien son eventos que permiten obtener legitimidad e iniciar un camino de prestigio para algunos pintores, terminan siendo espacios de lucha por recursos escasos de reconocimiento entre quienes no tienen los accesos al sector dominante del campo. Es una manera también de imponer la meritocracia como un filtro más de quienes están vetados para participar en sus espacios. Además, se convierten en un mecanismo para establecer los criterios, gustos y tendencias que tienen las

²⁹⁶ Entrevista personal, 10/08/2017.

²⁹⁷ Entrevista personal, 24/07/2017.

instituciones para evaluar a los pintores, generalmente nuevos en el campo, y así condicionar sus producciones a las necesidades de un potencial mercado, o por lo menos de quienes sobrevivan a él.

11.3 Difusión de las actividades de los pintores en medios de información

Los medios de información también son un canal importante en el campo de la pintura. Sirven como lazo para que los pintores puedan difundir sus obras y sus exposiciones en galerías, centros culturales, ferias, museos, etc.: “La prensa y la televisión son importantes como proveedoras cotidianas de informaciones, noticias y comentarios cívicos, políticos y culturales. En este sentido, los cronistas culturales desempeñan un importante papel como divulgadores y críticos” (Acha, 1988, pág. 46).

Pero no cualquier pintor es difundido en los medios de información. Depende del capital social, los conocidos y las influencias que tenga dentro de estos medios. El otro gancho se da por intermediación de las galerías de arte, ya que cuando realizan exposiciones en sus salas se comunican con los medios para que cubran sus eventos. Esto nos indica el director de la galería Enlace Arte Contemporáneo, Roberto Ascóniga, en el siguiente diálogo:

- *Erika Saavedra*: ¿En qué diarios publica los quehaceres de su galería?
- *Roberto Ascóniga*: En las secciones culturales de los principales: *El Comercio*, *La República*, *Expreso*, *Perú 21*, *Caretas*.
- *Erika Saavedra*: ¿Y allí trabaja o se relaciona con algún crítico?
- *Roberto Ascóniga*: Sí, con la sección cultural. El trabajo es con las secciones culturales.
- *Erika Saavedra*: Claro. En *Caretas* escribe Luis Lama, si no me equivoco.
- *Roberto Ascóniga*: Claro. Pero él después que la muestra inauguró va, la mira y según su criterio escribe. Esa labor crítica es independiente. Es totalmente independiente de la galería.
- *Erika Saavedra*: Ah, usted no estableció...
- *Roberto Ascóniga*: No, no, no. En ese sentido no hay ninguna... Con las secciones culturales sí, para conseguir notas, artículos. Lo que es crítica es independiente, es criterio del curador si lo quiere hacer o no; del crítico de arte.²⁹⁸

Ascóniga agrega que la prensa no solo difunde las actividades de las galerías, sino que también es una plataforma para la crítica de arte. Esta última es un eje importante para la legitimidad del campo, en donde se analiza la calidad y el contenido de las obras, la

²⁹⁸ Entrevista personal, 23/12/2017.

linealidad que guarda toda la muestra; en base a estos criterios, el crítico alaba o desestima el trabajo del pintor. Los medios transmiten este ejercicio intelectual. Así, Luis Lama escribe constantemente para *Caretas*; Élica Román escribía anteriormente para *El Comercio*, ahora lo hacen Max Hernández Calvo y Enrique Planas sobre artes visuales y otras artes. En ambos medios, en reiteradas ocasiones, han sido entrevistados o se han hecho notas sobre Fernando de Szyszlo, José Tola, Venancio Shinki, Julia Navarrete, Gerardo Chávez, etc. Fernando de Szyszlo ha sido especialmente requerido por los medios del país y el extranjero para esto; digamos que es el pintor peruano que más difusión ha tenido hasta el momento.

Por supuesto, los medios no difunden las actividades de todos los pintores y distan mucho de ser democráticos. Toman preferencia por los personajes artísticos más relevantes del circuito pictórico dominante, quienes poseen una mayor trayectoria y reconocimiento como pintores. Veamos el caso de Moiko Yaker, en el siguiente diálogo:

- *Erika Saavedra*: ¿Lo han entrevistado en *El Comercio*?

- *Moiko Yaker*: Tengo la suerte de que cada vez que tengo exhibiciones, me dan una o dos páginas. El día de mi exhibición, *El Comercio* religiosamente, en los últimos años, me pone en portada. Eso es una suerte, porque no lo hacen con todos. A veces te dan un artículo, te dan una página. Este año me dieron dos páginas: portada y la siguiente página.

- *Erika Saavedra*: ¿Le dan una entrevista a usted, van a la muestra?

- *Moiko Yaker*: Sí, me visitaron acá, me visitaron en la muestra, y les interesó obviamente, de otro modo no lo hacen. Si no les interesa, es porque no es vendible. *El Comercio* es un producto que tiene que venderse, van a tratar de sacar algo que se vende. Si no lo venden, se quedan con todo. Supongo que es un producto que pueda ser de interés para ellos. No estoy seguro si la próxima muestra que yo tenga, va a tener el mismo interés desde el punto de vista del periódico.²⁹⁹

Además de la prensa informativa, las revistas de estilo y moda como *Somos*, *Cosas*, *Ellos & Ellas* también difunden actividades sobre arte y sobre los quehaceres de los pintores. Por ejemplo, Fernando de Szyszlo, Gerardo Chávez y Ramiro Llona han salido en sus portadas. Pero también difunden el aspecto social de las inauguraciones, eventos en donde los sectores socioeconómicos más acomodados suelen exhibirse y mostrar distinción. Al respecto Moiko Yaker nos comenta:

Somos solía tener una columna, *Caretas* y *Cosas* también: quién fue, qué hizo el artista... Son distintos acercamientos al evento artístico. Ya sea porque les interesa quién fue, o les interesa qué se muestra. Pero hay gente que les interesa saber quién fue al evento, quién asistió: fulanito, sultanito, manganito. Y eso es lo que les interesa.

²⁹⁹ Entrevista personal, 11/01/2018.

Cosas hace eso. Para un artista no importa, lo que sea, con tal que se mencione el nombre de la muestra, del artista: eso es prensa.³⁰⁰

Esto se hizo evidente cuando Gerardo Chávez inauguró su retrospectiva en el Ministerio de Cultura en el 2017. Para ello, se realizó un baile y concurso de máscaras, evento difundido en la prensa como *El Comercio*, *Perú 21*, *La República*, entre otros. La difusión del evento llegó a la radio, por intermedio de *RPP* y *Radio Oxígeno*, además de diversas páginas de Facebook y entretenimiento. Cuando se realizó la inauguración, con el baile y concurso de máscaras incluido, era infaltable la presencia de *Cosas* para cubrir la asistencia de personajes de la clase alta y media alta limeña que allí asistieron. Como se ve, a los medios no necesariamente les interesa difundir las actividades artísticas, pero sí sus repercusiones en el mundo social: “El interés está puesto en los nombres y el aspecto de las personas que aparecen en las fotografías. Estos artículos no dicen solo quién estaba dónde, sino además quién es considerado digno de una fotografía” (Graw, 2013, pág. 153).

A los pintores que no pertenecen al circuito dominante les resulta complicado aparecer en los medios, salvo que tengan algún contacto incidental o la suerte de haber conocido a algún agente importante que haya valorado su obra. Una exposición de Bruno Portuguese, quien pertenece al ámbito medio del campo de la pintura, fue promocionada por *El Comercio*, en el 2014, pero apenas se hizo una corta nota informativa sobre el lugar, fecha y hora en la que se estaría realizando la exhibición de su muestra, “Retratos de viento y fuego II”, en el Museo de Arte de San Marcos. Sobre entrevistas, nos cuenta que una vez pudo aparecer en las páginas de *Caretas*, pero no por iniciativa de la revista, sino por el reconocido galerista español José Carlos Valero de Palma.³⁰¹

Sacaron cuatro páginas, pero no un peruano. Ese es el problema, pues, acá la prensa solo saca a los que le conviene. Entonces se dejan llevar por... Ha tenido que ser un español, Valero de Palma, quien tiene una galería en España. Vino, preguntó por mí, no le dieron razón. Él miró mis pinturas en el Facebook y dijo: “Este hombre es un genio, yo lo entrevisto”. Salió en *Caretas*, cuatro páginas. Los únicos que hemos tenido la suerte que nos entrevisten así han sido Szyszlo y Chávez, nadie más... Mi Vallejo salió en una postal de Honduras. La revista cultural *Voces*, la más importante en Lima, mira quiénes están acá. En su aniversario por sus cincuenta años sacaron a los mejores en pintura, literatura, teatro, poesía, de todos... Acá están todos. En pintura salen Llona, Chávez, Shinki, y yo. Mira cómo tienen el pelo ellos, ya están viejitos y yo todavía no tanto, porque eso fue hace cuatro o cinco años. Me hicieron esta entrevista porque yo le

³⁰⁰ Entrevista personal, 11/01/2018.

³⁰¹ El artículo se tituló “La lucha por la verdad”, y fue publicado el 17 de marzo del 2011 en *Caretas*.

hice un retrato al papá de alguien del diario. Me llamó, me dijo: “Bruno, te puedo hacer una entrevista, te puedo mandar a alguien para que te haga una entrevista”.³⁰²

Resulta evidente que la dominación pictórica también se ejerce por medio de la prensa, y no se exagera cuando se habla sobre este tema. Por ejemplo, que un pintor sea entrevistado por *El Comercio*, y que su trabajo sea difundido por ese medio, resulta un plus importante para ir acumulando prestigio y hacerse conocido en el campo, en un ámbito más amplio, de tal forma que los agentes del medio le puedan otorgar legitimidad. Diferente es el caso de los pintores que no pueden acceder a estos medios: no difunden sus obras ni son reconocidos por los agentes del campo. Aquí juega un papel muy relevante la concentración de capital social, que distribuye desigualmente para los artistas el acceso a los medios: “En una época en que la celebridad es una cuestión de reclame, una cuestión de propaganda, no se puede pretender, además, que sea equitativa e imparcialmente concedida” (Mariátegui, 1973, pág. 16).

Los medios de información no son agentes pasivos ni meros intermediarios del campo, sino que muchas veces intervienen directamente en sus dinámicas y en el mercado pictórico. *El Comercio* no es cualquier agente en el campo de la pintura de Lima. Es un medio que financia, promociona y tiene incidencia sobre el envío peruano a la Bienal de Venecia; tiene una fuerte presencia en el patronato del MALI, a través de la familia Miró Quesada; además, financia e impulsa la celebración de la feria Art Lima, considerada una de las más importantes de Latinoamérica. Agregamos que este diario realiza anualmente un evento denominado Premios Luces. En su decimotercera edición, en el 2017, se premió a distintas categorías del mundo artístico, como artes plásticas, literatura, cine, teatro, música, museo, galerías, etc. Como se ve, este diario goza de gran reputación y tiene un alto poder legitimador dentro del campo, reservando su espacio para pintores generalmente del ámbito dominante. Estaríamos hablando de una de las instituciones que detentan el monopolio como agente legitimador en el campo pictórico y en el mundo de las artes visuales del Perú. Por ello, la circulación y difusión pictórica se ve limitada a un grupo selecto, y se valen de estrategias en mercado del arte para impulsarlos, estableciendo las tendencias artísticas que mayor acogida tengan y respondan a sus intereses lucrativos.

Más allá de la prensa escrita, también encontramos la difusión de actividades de pintores en la televisión, como es el caso de *TV Perú* —canal del Estado y principal

³⁰² Entrevista personal, 24/07/2017.

difusor de programas culturales en señal abierta del país—. Allí se realizan programas donde se difunde los quehaceres de los pintores actuales, aquellos que tienen cierta relevancia ganada en el campo, así como también documentales biográficos sobre la vida y obra de los pintores que han tenido mayor relevancia en la historia de la pintura peruana. El programa que difunden los quehaceres de los pintores y artistas plásticos actuales se llama *Detrás del arte*, el cual empezó a emitirse desde el 20 de junio del 2015. Cada sábado, el conductor del programa Fernando Ríos visita el taller de un artista peruano y lo entrevista. Allí se cuenta la historia del artista, sus estilos, tendencias y cómo crea sus obras. Por ejemplo, en setiembre del 2017, Moiko Yaker fue entrevistado por este programa y sobre esto nos comenta:

Sí, hace poco me hicieron una entrevista... Fernando Ríos, *Detrás del arte*. Tiene una manera muy amena, es estratégico. Se involucra, juega, es creativo... Había otro, un señor que se apellidaba Hermoza —no recuerdo el nombre—. Tenía un programa en el canal 7, pero era tan denso, tan pesado que era muy difícil... Cuando uno habla de cultura en televisión, un medio como el limeño, si no tienes algo más ligero, más banal, pierdes, porque el mundo necesita divertirse. La gente, en su mayoría, si no se divierte frente a un programa de televisión, lo cambian.³⁰³

Como el mismo pintor lo indica, actualmente los programas de difusión cultural optan por estrategias más dinámicas e interactivas, de tal manera que permiten enganchar a los televidentes a sentirse atraídos por actividades como el arte. Otro de nuestros entrevistados que ha aparecido en prensa y canales de televisión ha sido César Yauri. Actualmente él reside en Castilla-La Mancha (España), desde hace trece años, y allí ha difundido su obra en los medios de información de la región:

El diario *La Tribuna*, *El Día*, *Lanza*; son tres diarios importantes. Son diarios a nivel regional, lo que publican sale en toda la comunidad Castilla-La Mancha. También ha ido una televisión, ha filmado mis trabajos y también me llamaron a una entrevista en un canal, pero es a nivel local. Pero sí he visto cuando he hecho mis actividades van, ha habido esa inquietud de estar detrás de lo que hago. No he pasado desapercibido.³⁰⁴

También él mismo difunde sus obras mediante su página web, aunque por ahora se encuentra inhabilitada porque le falta renovar y actualizar sus obras. A esto se le suma que tiene una biografía de artista en la enciclopedia virtual Wikipedia³⁰⁵ y también comparte sus obras en su cuenta de Facebook. La práctica de difusión por medios virtuales

³⁰³ Entrevista personal, 11/01/2018.

³⁰⁴ Entrevista personal, 07/08/2016.

³⁰⁵ Para mayor información, véase: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Yauri_Huanay.

es muy común entre los artistas: la mayoría de ellos utiliza estas tres vías para darle un mayor alcance a sus obras. A falta de mayor contacto con los medios de prestigio, para los pintores del circuito medio les resulta una plataforma importante para difundir sus obras por el Perú y el mundo.

ΨΨΨ

En este capítulo, se ha hecho referencia a las relaciones que establecen los pintores con diversos agentes artísticos en el proceso de circulación pictórica, lo cual nos permite conocer cómo contribuyen en la legitimación de los pintores. Para ello, hemos descrito y analizado la importancia de sus exposiciones en centros culturales, galerías y museos, y su participación en ferias, bienales, subastas y concursos de pintura. Finalmente se refirió sobre el papel que cumplen los medios de información en la difusión de sus quehaceres artísticos. La lectura de este proceso permite alejarnos de la visión que se tiene sobre los pintores como los únicos constructores de su prestigio: “Contrariamente a los públicos y a los intermediarios, los artistas siempre estuvieron presente en la historia del arte, a través de atribuciones y biografías, pero siempre a título individual, salvo el caso de las agrupaciones decididamente estilísticas en ‘escuelas artísticas’” (Heinich, 2002, pág. 77). Esta investigación permite hacer evidente que los agentes de circulación artística son quienes contribuyen a crear su reputación, así como condicionan, dan credibilidad y legitimidad a un pintor. Obviamente esto también depende del talento del pintor y de la habilidad que tenga para lograr establecer relaciones sociopictóricas con estos agentes.

Además, hemos podido apreciar cómo en este proceso el capital social y económico condicionan e influyen en la circulación de las obras y la imagen de un pintor. El capital social incide en la medida que mientras más relaciones socioartísticas establezca el pintor con otros agentes del campo, mayores oportunidades tendrá al momento de buscar instituciones donde pueda exponer sus obras, ya que sus contactos le ayudarán a participar en eventos artísticos de renombre. Este capital también condiciona en la construcción de su imagen; es decir, mientras existan más personas que conozcan, valoren y otorguen legitimidad a su labor, mayor será la posibilidad de que llegue a consagrarse. Y, por supuesto, el capital social también le permite relacionarse con agentes de los medios de información que difunden sus actividades pictóricas.

Por su parte, el capital económico se encuentre inserto en cada momento del proceso, de manera visible e invisible. Para circular las obras de arte se requiere de una

fuerte inversión económica. Por ejemplo, las galerías realizan gastos en la exhibición, montaje y publicidad de las muestras por lo que terminan cobrando una comisión de la venta de las obras a los pintores. Si un artista las vende por su propia cuenta, implicaría que invierta tiempo en buscar compradores y en trasladarse, lo cual le reduce oportunidades para dedicarse de lleno a producir más obras, y en cierta manera le reduce también sus ingresos. Lo mismo ocurre cuando participa en una feria, en donde las galerías cobran comisiones más altas. Si un pintor quiere participar por su cuenta, tiene que pagar elevados derechos de admisión, sin contar con costos adicionales como el traslado. Aunque las ventas personales suelen ser beneficiosas para un pintor, porque se quedan con toda la ganancia, le resulta perjudicial el privarse de establecer relaciones con agentes artísticos intermediarios, quienes pueden ayudarles no solo a obtener ganancias, sino también a legitimar su figura pictórica. Por ello, los pintores no solo viven preocupados por la producción de sus obras, sino también por su promoción, circulación, difusión y el consumo de las mismas. Al no existir en nuestro país los canales necesarios para lograrlo, muchos buscan tentar suerte y consolidación en el extranjero. No ha sido poco frecuente la tendencia de muchos pintores peruanos de establecerse en ciudades como Nueva York, París y Londres, según han sido sus posibilidades económicas. Y los que no la tienen, se han visto relegados en el campo.

En la actualidad, el reconocimiento de un pintor en el campo y su éxito en el mercado se encuentran ineluctablemente relacionados. El mercado aparece, según Isabelle Graw (2013), como una autoridad infalible del mundo artístico. Quieran o no, esto obliga a los pintores a tener que tratar de involucrarse en el circuito comercial y hacer que sus obras logren ser colocadas en el mercado del arte. Pero este no es un fenómeno novedoso ni exclusivo del arte contemporáneo, a pesar de que las conexiones mercantiles puedan ser más evidentes. A inicios del siglo XX, José Carlos Mariátegui reflexionaba sobre la influencia que tiene el mercado para ser un agente condicionante e influyente en la legitimidad que obtienen determinados pintores, y en la necesidad que estos tienen para relacionarse con sus espacios: “El artista debe sacrificar su personalidad, su temperamento, su estilo si no quiere, heroicamente, morir de hambre” (Mariátegui, 1973, pág. 13).

CAPÍTULO XII

EL CONSUMO PICTÓRICO EN EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN DE LOS PINTORES

Ya hemos referido cómo el proceso de producción y circulación son necesarios en el proceso de legitimación de los pintores. En esta sección finalmente nos enfocaremos en dar cuenta sobre las formas en que se consume las obras pictóricas y la imagen del pintor, así veremos cómo esto influye en su legitimación.

El consumo pictórico es el proceso por el cual la obra del arte y la imagen del pintor son utilizadas de diversas maneras. Así, son objeto de observación, disfrute, interpretación, investigación, difusión o de una nueva comercialización. En el proceso de consumo ingresan las obras pictóricas como productos acabados, la versión física final que le ha dado su creador es la única, no puede (o no debe) modificarse por más que esté en manos de un comprador; este solo compra la obra en físico mas no la autoría. El pintor es el único autor de la obra y el prestigio de haberla creado solo recae en él:

Las obras de arte deben distinguirse de otros productos en la medida en que por lo general son únicas. Esta singularidad aumenta significativamente su carga simbólica especial, al tiempo que pone al artista en la posición privilegiada de un monopolista: posee los derechos exclusivos de su propia manufactura (Graw, 2013, pág. 38).

El que consume una obra está también consumiendo y conociendo la imagen del pintor que la creó, cuyo nombre aparecerá en la obra que el cliente llevó a su casa, en los textos de quien investiga y escribe sobre su trayectoria, en los museos de arte donde también se resguarda su memoria, etc. En efecto, no solo la obra entra en un proceso de consumo pictórico, sino también la imagen del artista. Al mismo tiempo, el proceso de consumo también condiciona a que los pintores sigan produciendo nuevas obras, y de una u otra manera influye sobre qué tipo de obras hará, al ser requeridas por el campo pictórico donde se desenvuelve:

El objeto de arte —de igual modo que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. [...] Del mismo modo, el consumo produce la disposición del productor, solicitándolo como necesidad que determina la finalidad de la producción (Marx, 2008, pág. 292).

El proceso de consumo y la circulación ejercen influencia, estimulan y son los móviles en la continuidad de la producción de los pintores. Pero habría que señalar que sin la producción los otros dos procesos no se llevarían a cabo. Evidentemente la producción pictórica es el momento génesis, por ello los pintores y las obras son los agentes primarios del campo de la pintura. En cuanto al consumo pictórico, sería quien completa el proceso de legitimación de los pintores, en la medida que si la obra pictórica y la figura del pintor no han sido ni son consumidos por un público, su trayectoria no sería reconocida: “[La] obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El consumo completa el hecho artístico” (García Canclini, 1977, pág. 60).

Las razones que impulsan el consumo son variables, pudiendo ser por el interés de la calidad de la obra misma o por la figura del pintor. La formación sociopictórica y la posición socioeconómica influenciarán en el consumidor, así como sus intereses de otra índole (sentido racional, subjetivo, social, etc.): “El consumo depende del individuo, del sistema artístico a que pertenece la obra y de la sociedad, y cambiando en cada caso concreto las proporciones de la dependencia” (Acha, 1988, pág. 12).

En este capítulo se examinarán estas diversas formas de consumo, condicionadas por diversos factores, tanto individuales —ideales, orientaciones, capacidades, necesidades, etc.— como sociales —distinción, prestigio, sentido de clase, status, educación, etc.—. Aquí hemos construido una tipología en base a la dirección del consumo, es decir, para qué se realiza. Así, hemos podido diferenciar cuatro tipos: consumo de venta y compra, consumo por coleccionistas, consumo pictórico especializado y consumo por disfrute.

12.1 Consumo pictórico por venta y compra

Con este tipo de consumo me refiero al que consiste en la compra y venta de las obras pictóricas, su comercialización, en donde los pintores pueden obtener ganancias económicas. Esta transacción se puede realizar mediante agentes intermediarios como galeristas, curadores, museos, críticos, subastas, ferias de arte, bienales, etc., o el mismo pintor puede vender sus obras directamente a compradores ocasionales, amigos, vecinos, colegas, etc. Por ello, la venta y compra de obras pictóricas se ha dividido en dos tipos: sin intermediarios y con intermediarios.

Al hablar de compra y venta de obras pictóricas implica que estas tienen un precio, y que necesariamente tienen que entrar en un intercambio de compra y venta como toda

mercancía. Aquí el principal móvil es el dinero: “El dinero hace circular mercancías que poseen precios, es decir que ya han sido idealmente equiparadas a determinadas cantidades” (Marx, 2008, pág. 90). Nos preguntamos en base a qué se otorga el valor de cambio de una obra pictórica. La teoría clásica marxista sobre el valor de las mercancías resulta insuficiente para poder estimar el precio de una obra de arte. Y es que estas se encuentran cargadas de estimaciones subjetivas difíciles de cuantificar si solo se tomara en cuenta el capital variable puesto allí por su productor, el pintor. El valor económico de las obras de arte está cargado de concepciones ideales, no siempre medibles objetivamente, porque “en la obra de arte coinciden dos realidades: lo invaluable (a través del valor simbólico) y el precio (a través del valor de mercado)” (Graw, 2013, pág. 47).

El precio de una obra no solo se establece en base al tiempo de trabajo necesario, el esfuerzo mental y físico, y los materiales que ha invertido el pintor en producirla,³⁰⁶ sino que al ser consideradas mercancías especiales,³⁰⁷ bienes simbólicos y culturales, su valor también se establece en base a su singularidad, su originalidad, el veredicto histórico, la reputación del artista, el valor intelectual, qué tipo de coleccionista lo ha tenido, etc. También le suman el esfuerzo invertido en la difusión, el marketing, los costos de transporte, instalación, conservación y promoción, etc. Es decir, la obra adquiere un valor extrínseco, más allá del proceso de producción, sumando el esfuerzo y la intervención de otros agentes del campo. Esto no solo sucede con las obras de pintores en actividad, sino también con pintores ya fallecidos, puesto que a medida que pasan los años puede ir creciendo del valor monetario y simbólico de su obra, aunque también puede mantenerse o devaluarse. Al respecto, a la representante de la galería Lucía de la Puente se le preguntó si las obras de arte con mayor antigüedad son las más costosas, a lo que respondió:

No necesariamente, pero hay determinados artistas, por ejemplo, en el caso de Ramiro, tiene obras antiguas que su precio es más elevado. El monto del precio depende del artista, él lo establece. También depende de la trayectoria que tienen en el Perú y en el

³⁰⁶ Los factores clásicos del valor de una mercancía no dejan de ser datos relevantes para establecer el precio de una obra cuando nos ponemos a pensar en pintores que recién se inician en el campo. El precio de su obra se tasa en base al tiempo de trabajo necesario, su esfuerzo y la calidad de los materiales que ha utilizado para producirla. Aún desvinculados del valor extrínseco que se le da a una obra, tienden a venderlas de acuerdo con lo que consideran que han sido sus capacidades puestas en práctica y objetivadas allí.

³⁰⁷ Las obras de arte, siempre y cuando se hallen en un museo, son una mercancía especial durable, que pueden perdurar incluso cientos años. Portan así un peso histórico, y con ella perdura la imagen o memoria del pintor que la creó. El valor físico y simbólico de la obra no se agota con el consumo, al contrario, crecen; tampoco disminuye con el tiempo, sino que a medida que pasan los años pueden convertirse en patrimonio histórico para un país, o para el mundo, como sucede con la *Monalisa* de Leonardo da Vinci.

extranjero. En el caso de Ramiro y Tola, tienen bastante trayectoria afuera, sus obras han sido parte de subastas. Eso le da otro tipo de importancia.³⁰⁸

Según la informante, el precio de una obra depende del artista, lo que no deja de ser cierto en cuanto establece las bases de su valor original. Sin embargo, también depende del valor simbólico que ha conseguido el artista y de la reputación que le han otorgado los agentes y las instituciones pictóricas que con él se relacionan. Por ello, se podría decir que es el sistema de producción, circulación y consumo del campo de la pintura el que crea el valor económico de una obra:

El origen del valor estético es un problema estructural, que no depende solo de decisiones individuales por muy creativos o poderosos que sean quienes las tomen. Para que las reflexiones estéticas no se extravíen en el subjetivismo y el irracionalismo deben tener en cuenta que el valor de las obras se produce en un campo complejo que incluye al artista, la obra, los intermediarios y el público, que las relaciones entre ellos están condicionadas por la historia social. [...] La selección y consagración de las obras forma parte de la lucha por el poder simbólico (García Canclini, 1979, págs. 143-144).

Respecto a la relación entre el consumo y el valor de la obra, se debe tener presente que la valoración simbólica que le dan las personas a cualquier obra pictórica es resultado de un pensamiento heredado históricamente, y promovido por las instituciones difusoras de cultura que respaldan ciertos paradigmas estéticos. Durante mucho tiempo, e incluso hasta la actualidad, las obras de arte han sido apreciadas como bienes exclusivos y superiores, poseen un status “diferente”, por ello, son vistas como mercancías especiales, donde para los puristas aparentemente el precio no importa, sino su valor simbólico. A pesar de ello, las obras de los pintores no son valoradas de la misma manera, tanto simbólica como económicamente. El campo también establece desigualdades marcadas en el precio de las obras, algo que escapa de las manos de los pintores. Al respecto, veamos el testimonio del pintor Teodoro Ayala:

Vendo a todo tipo de gente, a una persona pobre o rica. En el norte las obras lo vendo a la tercera parte. Por decir, si acá en Lima lo vendo a mil soles, allá lo vendo a trescientos soles. Y si acá vale trescientos, allá te quieren dar cien, hasta cincuenta soles. Pongo el precio de acuerdo al mercado, contexto, la gente. No lo hago por vender sino para que tengan las obras. No solo me hace regateo la gente, las mismas instituciones te lo piden, por el desconocimiento de autoridades que más están abocados a otro tipo de actividades. Por ejemplo, en Sechura se preocupan más por el Vaso de Leche, el cemento, etc. Ese cuadro de los cosechadores de arroz, es grande y bien trabajado, no te

³⁰⁸ Cuaderno de campo, 26/11/2016.

baja de los treinta mil soles, por lo más simple quince mil, pero ahí no quieren dar ni cinco mil soles.³⁰⁹

Muchos pintores ni siquiera venden sus obras a un precio adecuado de mercado, o por lo menos al esfuerzo que invirtieron en producirla. El regateo y la venta por necesidad serían algo inaceptable para la mayoría de pintores legitimados, quienes tienen los recursos suficientes para poder esperar la venta de sus obras al precio que consideran justo, o por lo menos adecuados. Además, se observa que no todos los pintores y sus obras tienen un mismo público de consumo. La difusión de una exposición a públicos más amplios, o por lo menos especializados, tanto a nivel nacional como internacional, otorga enorme ventaja para las ventas de las obras en el ámbito dominante, en contraste con los otros circuitos, particularmente el periférico, que se limitan a exposiciones locales donde no colocarán sus obras ante los ojos de compradores dispuestos a invertir una buena cantidad de dinero para adquirirlas.

En estos procesos de compra y venta de obras pictóricas, el dinero que se paga pasa a manos del pintor, siempre y cuando lo haya vendido sin intermediarios, de lo contrario será repartido entre él y quien ayudó a realizar la venta. Una vez hecha la transacción, la obra de arte pasará a posesión del comprador, quien la colocará en el lugar que desee: puede que quiera exhibirla en su casa, desee regalársela a alguien, destinarla a la colección de un museo, adornar un hotel o una oficina, y hasta revenderla, etc. El uso que se la da después de comprarla ya no dependerá del pintor que la creó, pero difícilmente se podrá comprar la autoría de su obra.³¹⁰

El dinero que obtuvo el pintor por su obra lo utilizará para seguir satisfaciendo sus necesidades básicas y artísticas, es decir, para la manutención de su vida diaria, así como también para comprar más materiales y herramientas de buena calidad que le permitan crear nuevas obras. El dinero conseguido también puede ser invertido para el consumo del arte. Así, si tiene buenos ingresos, podrá viajar a visitar los museos más importantes del mundo para conocer las obras de los grandes maestros del arte, o podrá comprar las obras de otros pintores. Este último ha sido el caso de Gerardo Chávez, cuando en una entrevista realizada por *El Comercio* se le preguntó cuál ha sido su mayor inversión, a lo que él respondió: “La colección de obras de arte que he ido comprando durante mi

³⁰⁹ Entrevista personal, 10/08/2017.

³¹⁰ Aunque es poco frecuente, pueden ocurrir casos en donde sí se compre la autoría de una obra de arte, o se suplante la identidad de un pintor a cambio de una transacción económica.

vida”.³¹¹ Es decir, en este proceso de compra y venta de obras, la circulación puede ir en dirección contraria: “La mercancía y el dinero corren en sentido opuesto, y este cambio de posición, en el cual la mercancía pasa de un lado y el dinero del otro” (Marx, 2008, pág. 85). Esto se debe al conocimiento que los pintores tienen sobre su propio campo.

Es pertinente mencionar que si las obras de arte son compradas, no necesariamente desaparecen del proceso de circulación y consumo. Esto solo podría ocurrir en caso de que un agente individual aisle la exhibición de la obra, o si por algún motivo se destruye y no se tiene registros sobre ella. Pero también ocurre que las obras pueden ser adquiridas por un museo de arte para ser exhibidas en salas permanentes, y así pueda seguir siendo consumida visualmente por agentes pictóricos o por el público en general. E incluso que algún agente o institución adquiriera la obra para luego subastarla. Así se iniciaría un nuevo proceso de circulación y consumo. Por ello decimos que las obras de arte difícilmente desaparecen o dejan de ser visibles al campo pictórico. Están allí físicamente, manteniendo su valor simbólico y de cambio, o revalorándose según el aumento del prestigio del pintor, y hasta devaluándose y perdiendo consistencia material.

Ahora pasamos a ver cómo los pintores venden sus obras pictóricas. Como se mencionó inicialmente, existen dos vías: sin intermediarios y con intermediarios.

a. Venta y compra de obras pictóricas sin intermediarios

El hablar de este tipo de comercialización artística implica que existe un consumidor de pintura que va a comprar obras y un vendedor, que es el pintor, quien las ofertará directamente, sin necesidad de recurrir a otro sujeto o institución del campo de la pintura como mediador. Aunque puede darse el caso de ser ayudado indirectamente por alguien, ya sea un amigo o familiar, quien recomendará que compren sus obras, pero no participa de la transacción.

En este tipo de ventas no existe intermediación de galerías, ferias, subastas, ni otros agentes artísticos del campo pictórico. Los pintores también pueden vender sus obras sin tener que perder la mitad de las ganancias, como ocurre en nuestro país, por el pago de una comisión de ventas. Pero para que pueda realizarlo con éxito, es necesario que pueda ejercer el peso y la utilidad de su capital social. Esta venta le permite obtener

³¹¹ La entrevista completa se aprecia en: <https://elcomercio.pe/somos/gerardo-chavez-me-visto-me-gusta-verme-dandi-noticia-468025>.

ingresos económicos para seguir produciendo arte. Si obtiene buenos recursos, se dice que puede vivir de la pintura.

Si bien la venta de obras sin intermediarios puede ser común a todos los pintores del campo —o por lo menos en algún momento de sus trayectorias—, quienes lo realizan con mayor frecuencia son los pintores que no pertenecen al ámbito dominante. Lejos del valor agregado que otorgan los agentes y las instituciones al precio de las obras, el pintor tiene que tasarlas en base al trabajo que le ha costado producirlas, en el esfuerzo creativo, técnico y teórico que ha invertido en ellas. A esto se agrega el tiempo que tomó en hacerlas y en el tamaño de la obra. Esto mismo nos el pintor César Gonzales:

El precio sale en base al tiempo y el tamaño. El tiempo es el que establece el precio promedio de mi obra, y el tamaño también. Obras del mismo tamaño valen igual, pero eso no quiere decir que me haya tomado el mismo tiempo en producirla. Al final el tiempo y el tamaño van de la mano.³¹²

En este caso, el pintor vende sus obras de manera directa a quienes acuden a su propio taller-galería, Wawa Mama, en donde exhibe y vende sus obras. Al tener un propio espacio, no se ve en la necesidad de buscar intermediarios para las ventas. Nos comenta que los compradores llegan solos.

El precio de las ventas, por supuesto, también se establece comparando obras con el valor del mercado. Los pintores tienen que estar al tanto de las cotizaciones de las obras, y en base a esto establecen un precio promedio que creen que puede ser aceptado por el público consumidor al que destinan. El mismo pintor César Gonzales nos dice que, cuando recién fundó su galería en el 2009, tuvo que averiguar cómo establecer el precio de sus obras: “También comparé los precios con otros artistas, se pasan los datos. Algo miro el precio”.³¹³

Un caso similar lo encontramos en el circuito periférico del campo. Esto sucede con los pintores que venden sus obras en tiendas comerciales en las zonas del Mercado Central y Mesa Redonda, en el centro histórico de Lima. Ofrecen lienzos de diversas temáticas como bodegones, paisajes, alimentos, etc., los que generalmente son destinados a compradores que buscan decorar diversos espacios, como casas, restaurantes, oficinas, etc. Los precios son estandarizados en el mercado. Y lo mismo sucede con otros pintores de este circuito que venden sus obras sin intermediarios. Nos referimos a los pintores

³¹² Entrevista personal, 24/01/2018.

³¹³ Entrevista personal, 24/01/2018.

retratistas callejeros, a quienes se pueden encontrar en algunos puntos de la ciudad, sea en el pasaje Santa Rosa y la alameda Chabuca Grande (ambos en el centro histórico de Lima), o en el parque Kennedy (Miraflores). Ellos venden sus obras, las que producen de manera casi instantánea, a los transeúntes que solicitan retratos (hechos a lápiz o a color).

En la venta sin intermediarios la relación entre el pintor y el comprador es directa.³¹⁴ El comprador puede hacer encargos sobre el tipo de obras que desee y el pintor tendrá que producirlas siguiendo sus requerimientos. En otros casos, ocurre que el pintor solo produce obras bajo sus propios gustos, temáticas, estilos, y a quien le parezca atractiva las comprará. Esto no quiere decir que por arte de magia aparecerán los compradores, sino que él puede tener obras en su taller y debe ofrecerlas a sus potenciales compradores, entre los cuales pueden encontrarse conocidos, amigos, turistas, etc.

Sobre este último punto, en el campo dominante encontramos el caso excepcional de Víctor Delfin, quien en su casa-taller recibe constantemente visitas de compradores habituales y ocasionales, turistas y público en general. Al pintor le favorece la ubicación estratégica de su residencia en una zona turística de Barranco. Esto le ha permitido vender sus obras sin necesidad de recurrir a intermediarios: “Hasta ahora sigo vendiendo a personas particulares por mi cuenta. Acá en Lima nunca he tenido una galería que me represente, pero sí he expuesto en centros culturales”.³¹⁵ Recordemos que este pintor solo trabajó con una galería cuando vivió en Nueva York, y en Lima tuvo apenas dos exposiciones comerciales importantes, aunque con grandes ventas, que le permitieron comprar su referida casa.

La importancia de adquirir una red de contactos, mediante un capital social consolidado, permite a los pintores vender sus obras y vivir de sus trabajos. Este ha sido el caso del pintor César Yauri, quien retrató al abogado Vladimir Paz de la Barra. Satisfecho por el trabajo, este lo volvió a contratar para que le pintara nuevamente un retrato a fin de colgarlo en la sala de magistrados donde trabajaba, y también para retratar a su esposa e hija. El abogado lo recomendaría con el político Luis Ibérico Núñez, para que le hiciera un retrato que pudiera colgar en su oficina del Congreso. Esta obtención de trabajo por medio de recomendaciones no ingresa a la lógica de las ventas por intermediarios, sino que responde a las propias virtudes del pintor para atraer el gusto de

³¹⁴ Aunque el primer contacto puede ser indirecto o, mejor dicho, virtual. Así, algunos pintores difunden sus obras en sus propias páginas web, con los precios incluidos o por consultar, para que los interesados puedan elegir qué obras comprar. Quien se haya decidido a adquirir una obra entra en contacto con el pintor.

³¹⁵ Entrevista personal, 26/07/2017.

sus consumidores, quienes replican en cadena su satisfacción por las obras: “La reputación ayuda. Si alguien se desempeñó bien en proyectos anteriores, otros decidirán no solo utilizar sus servicios sino recomendarlo a terceros” (Becker, 2008, pág. 109). De este modo Yauri, quien reside en España desde hace un buen tiempo, ha podido hacerse un espacio en el mercado artístico y vive del arte.³¹⁶ Actualmente, sigue recibiendo encargos para retratar diversos personajes: críticos de arte, alcaldes, magistrados, abogados, congresistas, amistades, investigadores, etc.

En la venta de obras sin intermediarios aparentemente se estaría hablando de un salto directo del proceso de producción al proceso de consumo,³¹⁷ sin que se realizara la circulación de las obras. Esto se debe a que el pintor vende directamente la obra, la que no ha sido expuesta en espacios institucionalizados como galerías, centros culturales o ferias. Pero eso no quiere decir que la obra no haya ingresado a un proceso de difusión en algún otro momento. Si bien algunos compradores suelen encargar obras a los pintores, privándolas de ser exhibidas, puede suceder el caso de que se haya interesado por las obras ofrecidas en stock; esto quiere decir que las obras previamente han sido expuestas en algún otro lugar³¹⁸ o para otras personas. Además, una vez adquirida la obra, esta puede ser exhibida en algún hotel, oficina o institución, etc., en donde es objeto de consumo visual por quienes allí transitan. O más adelante puede ser rematada a otro interesado, por lo que pasará nuevamente a un proceso de circulación.

El mayor beneficio que pueden obtener los pintores por vender sus obras directamente es quedarse con el monto completo de la transacción, sin tener que compartir porcentajes con algún intermediario. Esto no sucede con los pintores que tienen como mediadores de venta a las galerías. Recordemos que estas se quedan generalmente con la mitad del valor comercial de la obra, y cuando participan en una feria incluso con un porcentaje mucho más alto.

Puede suceder el caso de que las galerías no se constituyen en agentes intermediarios, sino en compradoras de las obras del pintor. Aquí los papeles cambian y la transacción es directa para el artista, aunque después sus obras pueden ser revendidas, pero esto ya escapa de sus consideraciones. Es muy raro que esto suceda en el Perú, donde

³¹⁶ También refiere que su vida artística puede sostenerse gracias al apoyo constante de su esposa, quien trabaja cuidando a un adulto mayor en España, aunque algunas veces también la contactan para cuidar niños.

³¹⁷ En términos de Marx: “La producción es inmediatamente consumo, el consumo es inmediatamente producción” (2008, pág. 290).

³¹⁸ Inclusive algunos pintores del circuito dominante pueden vender obras que fueron expuestas en galerías y no lograron ser compradas. Una vez pasado el tiempo, realizan la transacción comercial directamente. Lo mismo sucede con quienes expusieron en centros culturales o ferias.

las galerías no suelen arriesgar capital económico en este tipo de inversiones, sino más bien en países donde existe un mercado del arte más complejo y consolidado. Pero pintores peruanos pueden perfectamente articularse con este circuito comercial, como es el caso de José Luis Carranza, quien se relaciona con la galería Klaus Steinmetz de Costa Rica: “Ellos tienen mucho intercambio con Latinoamérica, con Colombia y Chile. Han podido colocar obras mías en colecciones importantísimas de Chile, y supe que mandaron un par de mis obras a un coleccionista egipcio”.³¹⁹

Pero también existen una serie de perjuicios para el pintor si quiere comerciar su obra directamente. Así, tendrá que invertir tiempo y esfuerzos buscando compradores. Y obligatoriamente debe preocuparse por las transacciones que genera la venta de sus trabajos, salvo que cuente con el dinero suficiente para contratar a un asistente, el que se encargará de los negocios. Es el caso Víctor Delfín, quien tiene una secretaria que le ayuda con todos estos asuntos y así evita ser dependiente de las galerías y otro tipo de intermediarios formales del campo. Claro, en la actualidad también necesita de su asistente porque su edad no le favorece para cubrir actividades que implican un sobreesfuerzo para su salud.

Un pintor que vende sus obras directamente, si en algún momento logra un cierto reconocimiento del campo, y se le invita a exhibir las obras de su trayectoria, tendrá que hacer denodados esfuerzos para poder reunirlos. Ha sido el caso del pintor Teodoro Ayala, cuando expuso sus obras en el Ministerio de Cultura en el 2017, como nos cuenta: “Has visto que en la exposición hay cuadros de hace muchos años. Me han prestado para la exposición aquí en la sala grande del Ministerio de Cultura. He pedido prestado a las municipalidades y dueños de las empresas a quienes les había vendido hace años”.³²⁰ Pero este es un caso particular. Cuando se exponen obras que ya no son propiedad de los pintores, son los museos y galerías quienes generalmente hacen las gestiones para los préstamos. A estos eventos se les conoce como retrospectivas, y en la mayoría de casos están destinados como homenajes para los pintores consagrados.

Pero el mayor perjuicio para estos pintores que venden sus obras sin intermediarios, sobre todo para los que pertenecen al circuito medio y periférico del campo, es que las privan de ser exhibidas en espacios de circulación, y esto imposibilita su visibilización para otros sujetos. En otras palabras, no pueden acumular prestigio frente a los agentes artísticos legitimadores. Recordemos que la trayectoria de un pintor se

³¹⁹ Entrevista personal, 12/01/2018.

³²⁰ Entrevista personal, 10/08/2017.

construye en base a exposiciones en diversos espacios y eventos pictóricos, así como con el reconocimiento que obtenga de instituciones y agentes especializados del campo: “Solo reconoce el principio de legitimidad específica, quienes cuentan con el reconocimiento de sus pares, indicio presumible de una consagración duradera” (Bourdieu, 1995, pág. 324). La circulación e inserción en las dinámicas del circuito comercial son necesarias para la consolidación de los pintores, y de esto son conscientes ellos mismos: “Estás trabajando, pintas, vendes, sigues vendiendo; tienes una exhibición acá, allá, te invitan a un museo... Entonces vas creciendo”.³²¹

Aislarse de los espacios institucionalizados de circulación no solo implica privarse de reconocimiento y acumulación de capital simbólico, sino también de mayores ingresos y ganancias económicas.³²² Si bien los costos de comisión por venta de intermediario son elevados, generalmente en estos espacios las obras adquieren también un mayor valor de cambio. Desde hace un buen tiempo, el mercado del arte y otros agentes del campo juegan un rol indispensable para establecer el valor pictórico de una obra en sus dos dimensiones, tanto simbólica como económica: “En el siglo XIX, el éxito comercial ya era capaz de generar valor simbólico; aunque solo ante el gran público y no (a diferencia de la situación actual) ante los ojos de un público especializado” (Graw, 2013, pág. 48).

Generalmente solo son los pintores consagrados quienes pueden conjugar el éxito comercial y la acumulación del valor simbólico de sus obras, a través de una transacción sin intermediarios. Fue el caso de Fernando de Szyszlo, quien vendía sus obras directamente a diversos personajes con alto poder adquisitivo, aunque tampoco prescindió de intermediarios a lo largo de su prestigiosa carrera. La norma indica que un pintor empieza vendiendo sus obras con intermediarios hasta que se hace conocido por los agentes del campo pictórico, y un público más amplio. Cuando se gana un nombre en el campo, encuentra compradores con mayor facilidad, con quienes puede negociar sus obras directamente y así obtener su remuneración completa.

³²¹ Moiko Yaker. Entrevista personal, 11/01/2018.

³²² Algunos son conscientes de esto y aplican estrategias para contrarrestar las consecuencias negativas de no insertarse en el mercado galerístico y ferial. Por ejemplo, Bruno Portuguez ha buscado difundir sus obras a un público mayor por medio de la recopilación de los retratos que ha vendido en grandes catálogos para que así cualquiera puede consumirlas visualmente.

b. Venta de obras pictóricas con intermediarios

La venta de obras con intermediarios implica que un consumidor va a adquirirlas a través de algún agente mediador que promociona el trabajo del pintor. Estas pueden ser instituciones especializadas, como galerías de arte, ferias de arte, bienales, e incluso los museos cuando realizan subastas. Estos agentes participan de la comercialización de las obras, y pueden llegar a construir redes en el circuito comercial del arte; por ejemplo, las galerías posibilitan que los pintores participen en las ferias de arte, eventos artísticos de carácter mercantil, o establecen contacto con compradores continuos. Por su participación en el proceso mercantil, habíamos dicho que las galerías cobran una alta comisión de ventas. Es decir, establecen un precio al trabajo que realizan en la difusión, promoción y el contacto para la operación comercial.

Pero no solo las instituciones pueden fungir de intermediarios en las ventas de las obras. A veces aparecen mediadores ocasionales que tienen una cartera de clientes selecta, y pueden ayudar a los pintores a realizar la transacción por una comisión menor, aunque sin difundirlas por los prestigiosos espacios del circuito comercial. Estos agentes reciben el nombre *dealers*, aunque en nuestro país su papel no es temporalmente consistente, como nos cuenta el pintor Moiko Yaker:

Aquí cualquiera puede volverse *dealer*. Tengo amigos distintos. Durante una época, un amigo mío estuvo vinculado, por su trabajo, con personas que tenían un nivel adquisitivo elevado. Entonces él comenzó a conversarles, les contaba: “Oye, fíjate, soy amigo de Moiko, me encantaría presentártelo, a ver si te interesa algo suyo”. Y así, durante unos dos, tres años, he ido vendiendo por ciertos medios, a los cuales nunca llegaría yo solo. Y son medios que no van a galería, y no están interesados en arte. Fue una cosa circunstancial.³²³

Algunos agentes especializados del campo, como curadores, críticos e investigadores de arte, también pueden participar como mediadores ocasionales entre el pintor y el comprador. En este caso, generalmente no se quedan con un porcentaje de la obra, aunque esto depende también del trato que hagan con el pintor si su apoyo es continuo. En los últimos años, se ha hecho presente como mediador un agente ajeno directamente al campo, pero que ha permitido dinamizar un pequeño segmento del circuito comercial. Nos referimos a los decoradores de interiores, expertos en la ambientación de diseños

³²³ Entrevista personal, 12/01/2018.

arquitectónicos, quienes recomiendan a sus clientes la compra de obras artísticas, como nos indica nuevamente Moiko Yaker:

Aquí en Lima hay chicas que se dedican, que no son de varios núcleos sociales, se dedican a decorar las casas de los ricos. Se asocian, tienen buen gusto, conocen aquí, allá, quién hace muebles. Tienen una idea más o menos de qué es estéticamente recomendable, y se hacen una lista de artistas, y recomiendan: “Oye, acá te quedaría muy bien un cuadro de fulanita de tal”. Y lo venden, y te cobran un porcentaje.³²⁴

El testimonio, además, hace evidente que el consumo de obras pictóricas, a través de ventas comerciales, generalmente está destinado a un sector social privilegiado. Son las clases medias y altas quienes tienen el capital económico suficiente, el conocimiento del campo y un anhelo de distinción para adquirir obras de arte. Buscan decorar espacios de sus casas, lugares de trabajo o instituciones que manejan para ostentar su buen gusto y conocimiento de la llamada alta cultura. Por ello, el consumo por ventas tiene un claro sesgo de clase. Al respecto, el pintor César Yauri desde su experiencia en Castilla-La Mancha (España), indica lo siguiente:

Eso pasa en todas partes. Allá también pasa lo mismo: los que van a adquirir son gente que tiene cierta solvencia económica. En España, los de clase media para arriba se dan el gusto de comprar lo que quieren. Compran obras que están dentro de sus posibilidades. Hay gente que colecciona, porque las obras son muy caras.³²⁵

Quienes quieran consumir obras de arte a bajo costo, por no contar con solvencia económica suficiente, pueden acudir a los espacios de comercialización más comunes (habíamos mencionado zonas como el Mercado Central y Mesa Redonda), donde hallarán obras pictóricas relativamente baratas. Algunas tiendas que venden cuadros, con una sorprendente diversidad temática, los ofertan a precios por encima de los cien o doscientos soles. Aquí el precio depende del tamaño de la obra y no de quién la pintó, o si el pintor es reconocido. A los compradores eso no les interesa debido a que su motivación por adquirirlas radica en la utilidad decorativa que tienen las obras.

En el campo pictórico dominante, los agentes intermediarios trabajan bajo la lógica de vender las obras como mercancías. Si bien estas adquieren un plus distinto como mercancías especiales por su valor simbólico —y así las promocionan—, para quienes comercian lo importante es su valor de cambio definitivo. En nuestro medio, los

³²⁴ Entrevista personal, 11/01/2018.

³²⁵ Entrevista personal, 07/08/2018.

intermediarios buscarán vender a las obras a quien sea, o por lo menos a quien oferte una mayor cantidad de dinero por ellas. En cambio, en otros países donde el mercado del arte está mejor consolidado, existe una mayor preocupación de las galerías por situar las obras de los artistas que representan entre coleccionistas de prestigio. Buscan conjugar la consolidación el éxito comercial y simbólico del artista, y por extensión de sus galerías. En Lima, son contadas las galerías que gozan de buen prestigio como movilizadoras de la obra y figura del pintor. Esto puede ser síntoma de que el mercado del arte peruano no se encuentra consolidado. Por ello, para que las galerías sigan siendo rentables, se ven en la obligación de venderle al primer postor, sin importar si es o no un comprador de prestigio

Cuando un pintor vende sus obras a través de intermediarios no solo tiene la posibilidad de colocarlas a un mayor precio, gracias a una dinámica comercial más activa, sino que le permite hacerse conocido entre los agentes legitimadores del campo pictórico. Puede así circular sus obras en los circuitos de difusión más importantes, donde podrán ser apreciadas y consideradas dentro de las críticas especializadas, para otorgarle mayor valor simbólico a sus obras y a su trayectoria. Esto a su vez redundará en una mayor cotización de su trabajo. No es nada fuera de lo común que la búsqueda de reconocimiento y la obtención de beneficios económicos puedan ir de la mano; de hecho, como hemos visto anteriormente, ambos movilizan la producción pictórica.

Un pintor consagrado, en algún momento de su trayectoria, ha tenido que vender sus obras de arte, pues el éxito comercial está muy ligado a su proceso de legitimación. Si en la actualidad un pintor no tiene éxito comercial, sencillamente no es reconocido y no podrá consolidar su trayectoria. El mercado del arte es el tribunal supremo en la legitimación de los pintores (Graw, 2013). Quien vende mayor cantidad de obras, y a un elevado precio, será reconocido en el campo y su trabajo tendrá mayor eco entre los agentes especializados. Por ejemplo, si la obra de un pintor es subastada, será un buen índice del grado de importancia que goza y la posición que ocupa en el campo pictórico. Tendrá más prestigio aun si su obra alcanza un elevado precio en la subasta, pues aunque no se beneficie económicamente con la transacción, su imagen será revalorada. Sin embargo, también puede suceder el caso de que un pintor tenga éxito comercial durante un tiempo efímero, lo que se dicen comúnmente una moda artística. Si su trabajo no es continuo, no se renueva o no recibe respaldo de los agentes legitimadores, sencillamente no podrá consolidar su trayectoria y desaparecerá del ámbito artístico dominante. Esto quiere decir que el éxito comercial inmediato no necesariamente asegurará su

consagración. La construcción de su trayectoria se basa en un trabajo con constancia y disciplina, así como en la activación de relaciones con otros espacios, instituciones y agentes del campo.

Muchos pintores no miran con buenos ojos que algunos de sus colegas se dediquen principalmente a la comercialización de sus obras. Los diferencian de aquellos que producen por “amor al arte”. Es el caso de Víctor Delfín: “Si te fijas en ese espejo, yo no estoy esperando un éxito comercial y económico. De repente como Van Gogh no me pasa nada. Más bien hay que alegrarse cuando por suerte alguien se interesa en comprar nuestro trabajo”.³²⁶ Indica que se debe producir por pasión y placer, y que la venta de una obra es solo un aspecto más de su trabajo. Otros artistas resaltan que el compromiso social, a través de la pintura, se encuentran por encima de las ventas, como es el caso de Fanny Palacios: “El arte abstracto, las instalaciones sirven para comercializarlo. Mientras que el arte de compromiso y de reivindicación de nuestra gente es más difícil de hallar, como lo que hago, que no lo valoran mucho, pero hay que ser persistentes”.³²⁷

Los pintores necesitan resguardar el prestigio del campo, a través de un discurso purista sobre el valor intrínseco del arte. En la práctica, como cualquier otro oficio, necesitan colocar sus obras en un circuito comercial para poder vivir de ellas. Aunque bien, vale decirlo, intentarán reivindicarlas como “más artísticas”, en comparación de otras obras que, ante sus ojos, son vistas como meramente comerciales. Veamos qué nos dice al respecto el pintor César Yauri:

Hay un tipo de pintura comercial que ya no se ajusta a lo que es realmente una obra de arte. En cambio, una verdadera obra que tiene valor intrínseco, que puedas decir: “Este cuadro vale porque aguanta todo tipo de crítica y se sostiene porque está bien hecho, bien trabajado”, eso es de nivel profesional. Pero esas tiendas que te digo son para vender... Incluso pueden ser abstractos, surrealistas e impresionistas. Eso es para el negocio. Algunos se dedican a eso también. Claro, es normal que uno se busque la vida, pero al nivel profesional los que viven de la pintura son muy pocos, y ahora en estos tiempos menos.³²⁸

La comercialización de las obras artísticas es común en la vida de un pintor. Por más que busquen marcar distancias con los circuitos comerciales, en realidad les ayudan a acrecentar prestigio, acumular capital simbólico y obtener beneficios o comodidades materiales. En un campo pictórico como el de Lima, contar con agentes intermediarios

³²⁶ Entrevista personal, 26/07/2017.

³²⁷ Entrevista personal, 24/07/2017.

³²⁸ Entrevista personal, 07/08/2016.

que ayuden a dinamizar estas relaciones, de tipo mercantiles, les permite adentrarse mejor y escalar posiciones, desde una posición dominante. Por ello, las ventas de obras con intermediarios prevalecen en el circuito dominante y medio del campo pictórico.

12.2 Consumo pictórico por coleccionistas

Es el tipo de consumo pictórico que realizan los coleccionistas, agentes importantes del campo que posibilitan, con sus demandas, una mayor producción de obras por parte de los pintores. Los coleccionistas también tienen un importante grado de influencia en las dinámicas del circuito comercial, permitiendo que las galerías, ferias, subastas y bienales de arte funcionen activamente. Debido a sus preferencias, estos especializados del campo pueden marcar tendencias sobre qué tipo de arte se consume, y por ende condicionan a qué tipo de pintores y curadores van a ser invitados a participar en las instituciones de difusión artística.

Respecto al móvil para consumir obras pictóricas, los coleccionistas no solo compran “por amor al arte”. En cuanto miembros de una clase social favorecida, tienen los recursos suficientes para poder marcar una distinción en el espacio social, signada por el buen gusto, la ostentación cultural y el refinamiento académico. Tan solo veamos cómo la prensa describe a uno de los coleccionistas más prestigiosos de Lima: “El matrimonio Hochschild, Eduardo y su esposa Mariana, dos personajes de los que casi ya no quedan. Ricos, guapos, jóvenes, cultos, mecenas, filántropos”.³²⁹ El consumo del arte es un poderoso vehículo de distinción social, pero la acumulación de obras también representa una forma de atesorar riquezas. La inversión en obras artísticas asegura un beneficio de intereses en un plazo determinado: “Siempre hubo consumo de arte por razones de prestigio; mas aumenta de día en día y se hace cada vez más incalculable debido a la fluctuante coyuntura” (Marx, 2008, pág. 285).

Muchos empresarios y dueños de diversas entidades con fines lucrativos invierten en arte, así como un variopinto grupo de personajes dedicado a distintos rubros de negocios que buscan legitimidad de clase. Necesitan ser vistos como personas dignas de respeto, de buen gusto y sensibilidad refinada. Una de las formas de lograrlo es mediante la colección de obras. El artista Juan Javier Salazar indica: “Ves mucha gente blanqueando dinero. Magaly Medina es una gran compradora de arte y claro, es una

³²⁹ Nota aparecida en el diario *El Mundo* de España. Tomado de <http://www.elmundo.es/loc/2017/01/28/588b42d122601db8128b4584.html>.

manera de sentirse ficho después de haber vendido mierda tanto tiempo”.³³⁰ Lo mismo sucede con distinguidos hombres de negocios, como el referido Eduardo Hochschild, quien entre tantos cargos, empresas y bienes que posee, busca resaltar su interés por el arte como activo partícipe y mecenas del MALI, el MAC y el MoMA's Latin American and Caribbean Fund. Esto le ha valido un reconocimiento a través de su participación en ferias artísticas, con las distinciones que recibe en honor a su colección (por ejemplo, en la feria ARCOMadrid). Esta distinción especial responde a una lógica: “Ningún coleccionista que acumule artículos de lujo puede esperar obtener un nivel de réditto cultural a la altura del que ostenta un coleccionista de arte” (Graw, 2013, pág. 192).

El consumo pictórico de los coleccionistas también contribuye a agudizar las jerarquizaciones entre pintores, porque selecciona las obras de quienes creen que vale la pena coleccionar y marcan las que no. En el Perú, no es casual que el grupo de coleccionistas activos coincidan en su colección teniendo obras de pintores como Szyszlo, Chávez, Tola, Tsuchiya, Llona, Shinki, etc. E incluso las de pintores más antiguos como Sabogal, Codecido, Gutiérrez, etc. La colección que atesoran no solo se basa en un criterio de elegir pintores legitimados en el campo, sino que ellos mismos también contribuyen a su legitimación, en detrimento de las obras de pintores que pertenecen al ámbito medio y periférico del campo. La elección de pintores legitimados no es gratuita, más bien es una forma de atesorar —habíamos dicho— riquezas, pensando en una posible revalorización de la obra a mediano y largo plazo. Esto mismo nos cuenta el pintor José Luis Carranza: “Los coleccionistas tratan de asegurar sus capitales por medio de la adquisición de arte. La protección de su capital en un artículo que no se devalúa, sino que acrecienta su valor, dependiendo del prestigio que tenga el artista”.³³¹ Así, el coleccionista tiene dos objetivos: preservar la riqueza del arte (y por esto es reconocido y hasta condecorado) y preservar su riqueza a través del arte.

Si las obras de un pintor son compradas por un coleccionista importante, esto le permitirá lograr una mayor legitimación en el campo. Quiere decir que su trabajo tendrá un lugar privilegiado, ya que será exhibido ocasionalmente como patrimonio artístico, estará en boca de otros agentes pictóricos y se le conservará adecuadamente pensando en el paso del tiempo. Esta relación es histórica: en otros tiempos, cuando los coleccionistas

³³⁰ Declaraciones en una entrevista con Andrés Hare. Tomado de <https://redaccion.lamula.pe/2015/02/21/la-idea-es-que-todos-los-artistas-venden-aire-y-nosotros-vendemos-cosas-la-maldicion-del-objeto-ya-la-tenemos-encima/andreshare/>.

³³¹ Entrevista personal, 12/01/2018.

también eran mecenas de los pintores, les aseguraban la difusión de sus obras en los espacios artísticos más prestigiosos:

Un buen patrono también tenía acceso a los mejores lugares para pintar: las iglesias más importantes y los lugares más importantes de esas iglesias, lugares en los que todos podrían ver esos trabajos. Eso ayuda a los artistas a desarrollar una reputación, lo cual los liberó del agotamiento o de los patronos difíciles. Cuando un artista tenía fama, otros se mostraban complacidos de pagarle para que pintara sus palacios e iglesias. Las familias y las órdenes religiosas competían por los servicios de Bernini, y su trabajo se encontraba en los lugares más espectaculares (Becker, 2008, pág. 127).

Los coleccionistas serios que se pueden encontrar en el Perú, aquellos que se dedican exhaustivamente a su trabajo, son contados. Habiendo acumulado grandes cantidades de piezas artísticas a lo largo de sus vidas, pueden abrir museos privados o terminan donando a las instituciones culturales más importantes de nuestro país: “Un coleccionista que reconoce a importantes artistas del presente y que es capaz de invertir varios cientos de miles o un millón de euros al año, puede hoy —en acuerdo con los artistas y sus galerías— ejercer una influencia directa en lo que se muestra en las colecciones de los museos públicos” (Fleck, 2014, pág. 96). Por ello, también son agentes influyentes en el consumo del arte de otros espectadores, e incluso generaciones venideras, pues las piezas que ha conservado serán las que pertenezcan al patrimonio cultural de una nación y permitirá que se construya una historia del arte de acuerdo con lo que fueron sus preferencias. El trabajo de investigación y la labor académica crearán en torno a esto un discurso de legitimación histórica.

La labor de preservación y difusión de las obras también les permite a los propios coleccionistas tener un lugar de resguardo en la historia. Anteriormente, habíamos referido el caso de la familia Prado y su importante colección donada al MALI, la que es difundida en sus textos curatoriales y publicaciones escritas, así como el de otras familias o personajes que decidieron donar su colección o una parte de ellas a los museos. La inscripción histórica viene por partida doble: el pintor se beneficiará del prestigio y las influencias puestas por el coleccionista, y a su vez el coleccionista se beneficiará del prestigio que tiene la obra de un pintor, en caso su grado de legitimación sea alto e incluso se haya consagrado. Por ello, importantes hombres de negocios como Carlos Rodríguez Pastor, uno de los más ricos del Perú, forman parte de instituciones artísticas; en su caso, es miembro del Latin American and Caribbean Fund del MoMA de Nueva York. Intentan perennizar su memoria y legado a través de su activa participación en el mundo del arte.

Por supuesto, no todas las obras pictóricas son coleccionables ni serán apreciadas con el mismo valor. Los coleccionistas buscan que las obras de los pintores del circuito dominante sean las más prestigiosas del campo, y por ende que reciban mejor tratamiento en las instituciones de difusión, los espacios mediáticos, sean promovidas por la labor académica y reciban los mejores cuidados de restauración y conservación. Esto redundará en beneficio de los pintores si se encuentran en actividad:

Los sistemas de venta pública son beneficiosos para algunos artistas, dado que les brindan respaldo, contacto con un público de buen gusto y oportunidades para la pública exposición de su trabajo. No son tan ventajosos para los artistas cuyo trabajo no resulta del todo adecuado para el sistema y son muy malos para aquellos cuyo trabajo no se adapta en absoluto al mismo (Becker, 2008, pág. 134).

Bajo la lógica de funcionamiento del circuito dominante del campo, existen muchas obras de pintores que nunca llegarán a tener la valoración simbólica y económica que reciben los legitimados. Esto trae serios perjuicios en la conservación de las obras a futuro. Y es que muchos pintores solo pueden vender sus obras a amigos, familiares, conocidos o compradores ocasionales, quienes no garantizarán que puedan ser resguardadas ni difundidas pensando en dejar una huella en la historia del arte. Esta limitación no solo la tiene el ámbito medio y periférico de la pintura. También lo tiene el dominante cuando los trabajos no han sido hechos de acuerdo con los lineamientos artísticos que exige preferentemente el campo. Esto los veta de participar en otras dinámicas del campo, pues no reciben el mismo valor que otras obras. Veamos lo que nos dice al respecto la artista Kukuli Velarde: “Si haces un trabajo que no corresponde a los cánones de aquí, entonces mi preocupación no es solo de mí, como mujer, sino tiene una discriminación de mí como representante de una estética que no se maneja ni se entiende”.³³² Muchos pintores se niegan a ceder ante la presión del campo para condicionar su producción, por lo que terminan siendo afectados en los ingresos y recursos que van a recibir para poder vivir del arte. Sin embargo, el reconocimiento por parte de agentes especializados puede permitirles a algunos abrirse paso en el campo, e incluso ser solicitados por coleccionistas y museos que están al tanto de sus trayectorias, como es el caso de la misma Velarde: “Si no tengo una presencia en el mercado artístico, por otro lado, tengo una presencia por el reconocimiento que me han otorgado, y todos los premios que he recibido”.³³³

³³² Entrevista personal, 06/01/2018.

³³³ Entrevista personal, 06/01/2018.

En el trabajo de campo realizado para esta investigación, develamos que en el campo pictórico de Lima existe un coleccionismo poco desarrollado. Los mayores coleccionistas son contados, se manejan en un sistema hermético y especializado, de trato directo con los agentes del campo. Pero sobre todo existe un coleccionismo efímero de quienes buscan adquirir obras de pintores de prestigio para adornar sus casas y marcar una distinción de clase, sin que se involucren con la promoción del arte:

Existen compradores que tienen una casa que decorar, que son los más... Y una vez que han terminado la decoración de la casa, se acabó el coleccionismo. Es un coleccionismo temporal. Yo tengo una casa: necesito seis, siete cuadros para el status de mi hogar. Debo tener un Szyszlo, un Ramiro Llona, etc. Obtienes tus favoritos, terminaste la colección, se acabó el coleccionismo.³³⁴

A este tipo de coleccionistas no les importa necesariamente si la obra tiene un buen contenido o es de buena calidad, sino simplemente quién las pintó, porque esto les otorga mayor distinción en el espacio social. Las familias más acomodadas tienen un mayor afán por resaltar su prestigio socioeconómico adquiriendo obras de los pintores más reconocidos, sean jóvenes o consagrados, e incluso de quienes ya no se encuentran en vida. Su gusto de acumulación tiene un límite, cuando creen que ya tienen las obras suficientes para hacerlas visibles en sus espacios privados.

Muy distinto es el caso de los coleccionistas especializados, quienes cuidan su imagen y prestigio armando una colección seria, con asesoría profesional y a largo plazo. Intentan ocultar su interés por las obras como medio de distinción social, y lo enfocan más bien como un interés por el arte *per se*, y la profundización de su amor y conocimiento por la llamada alta cultura. Entre estos coleccionistas se puede identificar a Eduardo Hochschild, Alfredo Barreda, Armando Andrade, Carlos Rodríguez Pastor, Jan Mulder, Luis Carlos Rodrigo Mazuré, Muriel Clements, Alberto Rebaza, Juan Carlos Verme Giannonio, Jorge Gruenberg Schneider y Walter Piazza. Todos ellos de distinguidas y reconocidas familias asentadas en Lima.

Los coleccionistas generalmente compran las obras pictóricas a los espacios institucionalizados de mayor difusión artística: galerías, ferias, bienales y subastas. Aunque algunos también prefieren comprarlas directamente del mismo pintor. Se dirigen a sus talleres y escogen las obras de sus gustos, o pueden mandar a hacer algún pedido con ciertas características o temas en particular. Cuando se realizan inauguraciones

³³⁴ Moiko Yaker. Entrevista personal, 11/01/2018.

artísticas, son los primeros en asistir para ver las novedades del mercado. Sin embargo, los más prestigiosos prefieren tener reuniones privadas, previas a la inauguración, para así asegurarse la exclusividad en la compra de una obra. Esta es una dinámica muy común en el mundo especializado del arte, a nivel internacional, como nos cuenta Isabelle Graw:

Una señal clara de que los coleccionistas solo se juntan con otros coleccionistas y actúan como los puntos de referencia unos de otros es la organización estrictamente jerárquica de las inauguraciones y visitas previas en eventos como las feria Art Basel. Además de las visitas previas reservadas para los VIPs, hay también citas más exclusivas para los superVIPs. En estas visitas previas, abiertas solo para los grandes coleccionistas con jets privados, no son bienvenidos los artistas ni los críticos (2013, pág. 174).

Entre los propios coleccionistas pueden marcar sus diferencias y establecer jerarquías en el campo. Para ello hacen uso de su posición socioeconómica y del capital cultural ganado con la acumulación de su colección, por lo que manejan las redes necesarias para tener privilegios exclusivos en las dinámicas del mercado del arte. Y es que el prestigio que buscan obtener lo hacen mediante el consumo de estos “objetos especiales”, con las cuales tienen que negociar y hacer transacciones en base al valor de cambio de una obra, paradójicamente como si fueran a adquirir cualquier otro tipo de mercancía.

12.3 Consumo pictórico especializado

Aquí hacemos referencia a las obras de arte que son consumidas por agentes que han sido preparados, en su formación, para describir, interpretar, teorizar, investigar y poner en puesta el valor de las mismas. Este consumo lo pueden realizar críticos, curadores, historiadores del arte, sociólogos, antropólogos, filósofos, restauradores, así como los propios artistas. Estos agentes son importantes en el campo porque van a ser quienes legitiman qué es el arte y van a permitir su mejor comprensión. Constituyen el *corpus* de conocimiento que permite hacer inteligible las obras en otros niveles del campo:

La obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no solo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (Bourdieu, 1995, pág. 339).

El consumo de cada uno de los agentes descritos también influye en el proceso de legitimación de los pintores. Como no cualquiera puede realizarlo, sin haber recibido instrucción previa, de tipo teórico o técnico, se convierte en un consumo especializado. Para esta investigación, lo hemos dividido en tres tipos de consumo, según el agente que lo realiza y para qué especialidad: por investigadores de arte, por críticos y por pintores. Aunque habría que aclarar que si bien estos agentes aprecian las obras de acuerdo con sus intereses profesionales, también pueden participar de su consumo mediante otras vías (por ejemplo, comprando obras).

Sin duda, estos agentes especializados son quienes acuden con mayor frecuencia a las exposiciones de arte en museos, galerías, ferias, bienales, e incluso visitando los talleres de los pintores. Aunque la mayoría de estos espacios están destinados a un público amplio, bajo un discurso democratizador de cultura abierta, sus visitas generalmente se reducen a un sector social y a este tipo de agentes (aunque también tiene marcadas pertenencias de clase, salvo excepciones). La desigualdad en el consumo del arte no solo se encuentra limitada por los ingresos y el acceso a calidad de bienes y servicios de las personas, sino también por el tipo de capital cultural que han adquirido en sus vidas. Es decir, el acceso a la circulación y consumo de pintura “no está condicionado únicamente por los ‘medios’ financieros, sino también por las ‘disposiciones’ profundamente incorporadas, menos conscientes y menos objetivables: puntos de referencia, gustos, costumbres” (Heinich, 2002, pág. 50). Por ello, quienes son los más asiduos consumidores de las obras en exposiciones han recibido un mayor grado de instrucción ligado a las artes en general.

a. Consumo pictórico por investigadores de arte

A este tipo de consumidores los podemos denominar público investigador, porque son quienes visitan centros culturales, galerías, museos, exposiciones, ferias, bienales, subastas y los talleres de pintores, con el fin de profundizar, bajo un método y una guía de conocimiento previamente trazada, sobre temas de arte. Así, pueden interpretar, describir, teorizar o conceptualizar los trabajos de los pintores, situándolos en un contexto histórico socioartístico, económico y político. Entre los académicos interesados podemos mencionar a historiadores del arte, antropólogos, sociólogos, filósofos, estetas, economistas, entre otros. Estos agentes contribuyen a darle a la pintura un valor

simbólico, para que no sea vista como una mera mercancía, aunque paradójicamente también permiten que obtenga un mayor valor de cambio.

En los últimos años, la importancia de los investigadores de arte ha ido creciendo. Se les invita a trabajar en instituciones culturales del Estado, museos y hasta en las propias galerías, como señala Isabel Graw:

Otro indicio del aumento de la importancia del conocimiento es el hecho de que cada vez más galerías están empezando a utilizar los servicios de historiadores de arte propios para dotar a sus productos de nobleza histórico-artística. Durante el último boom, muchos teóricos fueron contratados por galerías, otros fueron invitados a participar de simposios de arte o a escribir ensayos para catálogos (Graw, 2013, pág. 58).

Sin embargo, en el caso peruano esto no se cumple a cabalidad. Los galeristas no trabajan con historiadores u otro tipo de investigadores de arte, o no directamente, sino que dejan su criterio a quienes puedan tener un mayor dominio del mercado, sin importar su disciplina. Las instituciones del Estado, como el Ministerio de Cultura, o museos como el MALI, sí son más rigurosos para la selección cuando necesitan expertos en arte, pero como en todo tipo de campo puede haber excepciones sobre la formación de los profesionales que allí trabajarán.

Los investigadores de arte son agentes importantes en el campo, porque gracias a ellos quedará escrita y registrada la vida y obra de los pintores. Sus investigaciones se convierten también en una memoria sobre las dinámicas del campo y servirán para su conocimiento a las generaciones venideras. Por ejemplo, a lo largo de toda esta investigación, hemos utilizado trabajos de antropólogos, sociólogos, historiadores de arte, estetas, filósofos y economistas que han escrito sobre el campo, y mediante un análisis de los mismos el lector ha podido conocer acerca de la importancia del arte pictórico, las relaciones que establecen ciertos pintores y sus obras, cuáles fueron los estilos y las tendencias marcadas en la constitución histórica del campo, o qué tipos de dinámicas son las que funcionan actualmente, etc. El sujeto que consume arte pictórico investigándolo también aporta, de manera directa o indirecta, a la difusión de los artistas a quienes investiga, hace un registro intelectual sobre sus trabajos y permite también que puedan ser reconocidos y legitimados en el campo.

Algunos investigadores trabajan para determinadas instituciones de difusión artística que tienen un peso considerable en el proceso de legitimación del campo pictórico. Por ello, sus trabajos estarán centrados en investigar sobre los pintores que se encuentran ligados a estas instituciones, así contribuyen a que puedan ser reconocidos por

una historiografía oficial del arte. Esto traerá también un doble reconocimiento: para el investigador, porque ahonda en la trayectoria de un pintor legitimado; para el pintor, porque las investigaciones sobre su vida y obra permiten acrecentar su legitimación, hasta el punto de poder ser consagrados. La institución también se ve beneficiada, porque las obras de estos pintores son mejor tasadas en el mercado, y pueden venderlas o subastarlas a un precio que permite sustentar las actividades de la organización.

No ha sido poco frecuente que los pintores sean requeridos por investigadores del arte. Por ejemplo, Fernando de Szyszlo ha sido un pintor muy solicitado para dar entrevistas a historiadores, críticos, sociólogos, periodistas y estudiantes de arte, entre otros personajes ligados al mundo académico. Tan solo para aterrizar en nuestra investigación, un pintor del ámbito dominante como José Luis Carranza también ha sido requerido por una serie de investigadores para ser entrevistado: “Sí, un buen grupo de psicólogos, psicoanalistas. Gente que tenía que ver con la rama, el rubro de la educación. Gente que tiene que ver con la historia del arte. El resto es de la prensa escrita”.³³⁵

Este tipo de consumidor de arte se diferencian del público que asiste a ver las obras por placer o disfrute estético. Los investigadores consumen arte siendo conscientes de que van asistir a una inauguración o a una muestra pictórica para escribir, analizar e interpretar algo sobre ella. Hacen una operación de desciframiento, buscan significaciones en diferentes niveles e intentan contextualizarlas, según sus intereses. Supongamos que un psicólogo va a observar las obras de un pintor; lo primero que se nos ocurriría es que se va a dedicar a analizar el contenido de las obras, indagar sobre la personalidad del artista en base a sus formas, colores, personajes recurrentes; o también puede visitar su taller y preguntarle sobre sus impulsos y motivaciones que lo inducen a dotar de cierto contenido a sus obras. En el caso de los antropólogos del arte —la disciplina de quien escribe—, pueden investigar la labor de un pintor inserto en un proceso de producción, circulación y consumo del campo pictórico. Por su parte, un historiador del arte puede reconstruir una trayectoria socioartística de manera cronológica, hacer un análisis de cómo se ha constituido históricamente el campo o una tendencia artística, entre otras cosas. Si bien cada disciplina tiene un ámbito de estudio, en algunos casos pueden realizarse investigaciones interdisciplinarias, dependiendo del criterio de los investigadores y los requerimientos de sus instituciones. Como sea, el

³³⁵ Entrevista personal, 12/01/2018.

registro de la memoria del campo y sus dinámicas, así como la trayectoria del artista y sus obras, han quedado trazadas.

Los investigadores también son claves para que ciertos tipos de arte puedan ser comprendidos. Por ejemplo, de no ser por estos agentes, el público no entendería algunas expresiones de arte contemporáneo —como las instalaciones, *happening*, intervenciones, arte conceptual, vídeo-arte, entre otras—. Aquí el experto en arte oficia de curador (algo muy común entre los investigadores): explica la obra no solo en base a las técnicas, estilos y calidad empleada, sino que la sitúa dentro de un contexto sociopictórico comprensible. En cierta manera, en base a lo que se escribe sobre arte, va educando a la población y contribuye a la formación del gusto y la valoración de las expresiones artísticas: “En cuanto la crítica, teoría e historia de arte generan ideas y conocimientos destinados a formar consumidores, distribuidores y productores de arte” (Acha, 1988, pág. 38). Los curadores se convierten en importantes agentes intermediarios del discurso académico sobre el arte, porque llevan la teoría a la interpretación y traducción concreta de ciertas obras. Permiten hacer inteligible el discurso del artista a un público más amplio.

Para los mismos pintores, también es fundamental aprender sobre las investigaciones que se escriben sobre arte, particularmente de la historia del arte. Así conocerán qué mecanismos han usado los pintores para llegar a consagrarse, indagarán sobre cómo en otras épocas se ha valorado la imagen de un artista y sus obras, o qué tendencias han sido las que predominaron en el campo, así como cuáles fueron sus temas y estilos. Estos aspectos son claves para la carrera de un pintor, pues le permitirán tener un mejor conocimiento sobre las dinámicas del campo para intentar insertarse en su ámbito dominante. A un artista se le exige no solo crear obras de buena técnica y estilo, sino que también la competencia necesaria para poder sustentarlas de contenido y valor intelectual.³³⁶ Esto le permitirá relacionarse no solo con colegas de oficio, sino también con investigadores, los que harán visibles sus trabajos y los difundirán en el medio académico donde se legitima el arte.

Como ejemplo de la relación entre artistas e intelectuales que escriben sobre arte, tenemos el caso de Fernando de Szyszlo, quien entabló amistad con notables personajes del ámbito académico como Sebastián Salazar Bondy, Luis Miró Quesada, Francisco

³³⁶ Puede ocurrir el caso de que los propios investigadores sobre arte recomienden a los pintores a relacionarse con las producciones teóricas que existen sobre la realidad social, para así tener un mayor conocimiento y visión crítica sobre el mundo donde se desenvuelven: “El artista debe aprovechar el conocimiento sociológico para entender las relaciones entre las clases, cómo operan los condicionamientos económicos sobre la producción de lo imaginario” (García Canclini, 1979, pág. 24).

Moncloa, entre otros. Además, estableció estrechas relaciones socioartísticas con intelectuales como Mario Vargas Llosa y Octavio Paz (ambos ganadores del premio Nobel de Literatura), o afectivas con Blanca Varela (considerada la poetisa de mayor renombre en nuestro país y reconocida en toda Latinoamérica). Y también se ha relacionado con distintas figuras del mundo artístico: el poeta Emilio Adolfo Westphalen, el pintor y vitralista Adolfo Winternitz, el escultor Joaquín Roca Rey, el pintor y escultor Jorge Piqueras, la pintora Julia Navarrete, el poeta y escultor Jorge Eduardo Eielson, el pintor Ramiro Llona, entre otros. Las relaciones que establecen con importantes personalidades del ámbito académico, intelectual y artístico les permiten retroalimentar y reproducir su reputación y prestigio. En el caso de Szyszlo, esto ha contribuido a afianzar su figura pictórica y a alcanzar un reconocimiento internacional que ningún otro pintor peruano ha podido lograr.³³⁷

Finalizando este corto apartado, vale decir que los investigadores también pueden cooperar en el proceso de corroboración sobre si una pieza pertenece o no a un pintor verídicamente. Se hace esto con pintores ya fallecidos, cuando las obras no son compradas directamente a la familia del artista, a su heredero o a quien pueda acreditarla. Esto se ha hecho recurrente debido a la presencia de falsificadores que buscan crear obras idénticas a las que hicieron los grandes maestros de la pintura, para engañar a coleccionistas, museos y subastadores que desean adquirirlas. Frente a ello, contratan a especialistas para verificar la originalidad de las obras: “La investigación histórica artística para autenticar trabajos específicos y los métodos de la estética para decidir el valor relativo de artistas, trabajos y escuelas enteras. Usan la metodología del análisis estilístico para determinar si un Ticiano es un verdadero Ticiano” (Becker, 2008, pág. 142). Las falsificaciones generan un mercado negro en el arte o un tráfico paralelo de obras falsas, generalmente en los Estados Unidos y en Europa, en donde existen fábricas de falsificadores e imitadores de pinturas prestigiosas. Sin embargo, en Latinoamérica y el Perú también se han hecho extensibles (Schávelzon, 2009), por lo que la presencia de especialistas del arte también se hace recurrente, sobre todo si pensamos que los mecanismos de legitimación y consagración deben ser cuidadosamente resguardados.

³³⁷ Quizá el caso más cercano haya podido ser la figura del indigenista José Sabogal, también una de las figuras más prominentes de la historia de la pintura peruana.

b. Consumo pictórico por críticos de arte

Ya se ha mencionado sobre el rol y la importancia de los críticos en el campo de la pintura. En este caso, referiremos brevemente sobre cómo consumen arte y cómo esto influye en la legitimación de los pintores. Los críticos son aquellos agentes especializados que hacen juicios públicamente de la figura de los pintores y de sus obras artísticas, ya sea en revistas, periódicos, blog, etc. Y para ello necesariamente tienen que consumirlas visualmente asistiendo a las inauguraciones de muestras en muros, galerías, ferias, bienales, etc. Veamos, como ejemplo, la opinión que hace el crítico Luis Lama sobre los recorridos en el MAC:

Mucho más que un museo convencional. Si bien el MALI tiene el trono, esta [el MAC] es la institución más activa y rigurosa que tenemos en el país. Están haciendo una extraordinaria labor que merece mi mayor admiración. Me consta que en sus actividades no hay censura alguna y hay el mayor de los respetos hacia todos. No hay nada mejor en materia de arte contemporáneo. Visito absolutamente todas sus exposiciones acompañado por lo menos de sesenta alumnos en cada visita. Y todos salimos muy estimulados.³³⁸

En el mundo artístico actual, los críticos cumplen un papel primordial para encomiar o también para desprestigiar a los artistas. Son agentes que avalúan la calidad, contenido, estilo de una obra; la juzgan por su valor pictórico, cultural y social; tipifican a los pintores y les otorgan contenido a las obras desde su propia interpretación. Sin embargo, los críticos pueden tener sus propios intereses, se encuentran condicionados por la institución para la que trabajan o toman predilección por una línea artística en particular: “El crítico ideal no es siempre el juez de arte ideal, ni tampoco tiene que serlo necesariamente” (Hauser, 1977, pág. 603). Con todo, son agentes importantes del campo, porque permiten la legitimación de un artista, posibilitando que su trayectoria continúe con éxito o dilapidándola:

Pueden exaltar al primer puesto a un artista mediocre y pueden relegar al último a un artista altísimo. La crítica periodística sabe su influencia. Y la usa arbitrariamente. Consagra todos los éxitos mundanos. Inciensa todas las reputaciones oficiales. Tiene siempre muy en cuenta el gusto de su alta clientela (Mariátegui, 1973, pág. 16).

³³⁸ Tomado de <https://www.facebook.com/pg/museomaclima/reviews/>.

En el campo pictórico actual de Lima, los críticos se cuidan de realizar juicios polémicos sobre la calidad de una obra. Más bien, juegan un rol de agentes difusores con cierta interpretación especializada sobre las muestras. La excepción es Luis Lama, quien desde su columna en *Caretas* es visto como un crítico controvertido, debido a su suelta pluma para aprobar o rechazar las obras artísticas. Pero uno de los mayores conflictos que ha tenido es con la familia Miró Quesada, a quien cuestiona ácidamente por los espacios y eventos artísticos que promueve a través de sus patrocinios, como es el caso del MALI y Art Lima.³³⁹ El origen de este conflicto se sitúa en octubre del 2012, cuando Lama fue despedido de su cargo como director de la Sala Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, debido a que promovía muestras artísticas consideradas controvertidas en este espacio. Una de estas muestras fue “Así sea” de Cristina Planas, quien nos comentó al respecto:

Hay un grupo de poder que maneja lo que se hace allí. A Lucho, desde exposiciones anteriores, el alcalde de Miraflores lo estaba vigilando. El que aceptara mi muestra fue la gota que derramó el vaso y produjo su intolerable despido. Aunque mi muestra el alcalde no la sacó, pero así ejerció una censura solapada. Quiere manejar una galería políticamente correcta.³⁴⁰

La muestra de esta escultora generó fuertes críticas por parte de vecinos conservadores y grupos religiosos que calificaron a las obras como anticristianas y blasfemas: “Algunos incluso me enviaban correos amenazándome, del grupo religioso Tradición y Acción”,³⁴¹ nos dijo Planas. El alcalde de Miraflores de ese entonces, Jorge Muñoz, debido a las presiones políticas utilizó su poder para despojar a Luis Lama de su puesto como director de uno de los centros culturales más dinámicos y concurridos de la ciudad, como es el caso de la Sala Miró Quesada Garland. Justificó el despido de la siguiente manera: “En la municipalidad se trabaja muy bien en equipo y, desafortunadamente, él no era parte de eso. Sé que generó algunos desacuerdos entre algunas personas de la municipalidad”.³⁴² Como señaló Cristina Planas, ejerció una censura solapada hacia el campo artístico, a un espacio que por promoción de su director venía haciendo exposiciones que no eran del

³³⁹ Para leer sus críticas ácidas contra este evento, pueden revisarse los artículos “El arte del negocio” (<http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&idE=1255&idS=641#.WiMbMFWWbIU>) y “Una semana loca” (<http://www2.caretas.pe/Main.asp?T=3082&idE=1257&idS=87#.WiMb61WWbIU>), ambos en su columna Arte & Enartes de la revista *Caretas* (2016).

³⁴⁰ Cuaderno de campo, 12/11/16.

³⁴¹ Cuaderno de campo, 12/11/16.

³⁴² Tomado de <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/municipalidad-miraflores-nego-que-salida-luis-lama-sea-polemica-muestra-noticia-1486209>.

agrado de un público “ajeno” al consumo de arte. Para remediar este problema, se acudió a la municipalidad y se le exigió tomar medidas, lo que no tardó en hacer: “Casi todos los gobiernos tienen la idea, que se impone mediante la censura, de que ciertos temas y sus tratamientos resultan ofensivos para la moral pública” (Becker, 2008, pág. 220). Las instituciones estatales tienen el poder de alentar o desalentar qué tipo de arte merece ser circulado y difundida, vigilando que no dañen sus intereses sociopolíticos. Indirectamente incide en limitar la producción artística bajo ciertos estándares que no trasgreden lo que consideran su orden simbólico. “Los intereses que el Estado defiende mediante la intervención en las artes se relacionan con la preservación del orden público —se piensa que las artes pueden fortalecer o subvenir el orden” (Becker, 2008, pág. 212).³⁴³

Respecto a la relación de los críticos con los pintores, pueden atravesar diversas etapas. En algunos casos, puede ocurrir un juicio mordaz sobre sus obras, y conforme pase el tiempo se va atenuando (o viceversa). Este ha sido el caso de la relación entre Luis Lama y Ramiro Llona, como nos indica el mismo pintor:

Ha sido pésima, aunque acaba de mejorar porque de pronto Lucho Lama se ha convertido en mi fan número uno, y ha sacado dos páginas en *Caretas* muy alabadoras. No deben ser muy importantes, pero es más simpático que hablen bien a que hablen mal. Hablando de la exposición del MAC, dijo es la muestra perfecta porque está bien trabajada.³⁴⁴

El artista refiere que a lo largo de su trayectoria pictórica los críticos, a través de los medios, han ido emitiendo diversos juicios sobre su obra, que van desde que es un maravilloso pintor hasta un adefesio. Si los críticos tienen un peso suficiente en el campo, pueden dañar la reputación de un pintor al cuestionar sus capacidades. Así, ponen en duda la legitimidad que ha ido ganando, o la de aquellos eventos artísticos y espacios donde participa. Pero, como dijimos, la tendencia en nuestro medio es hacer críticas positivas, más que todo publicidad y difusión a las obras un pintor. Por ello, los pintores no tienen problemas generalmente con los críticos, como nos cuenta José Luis Carranza: “No, ningún tipo de percance. Todo lo contrario, he tenido buenos artículos por parte de Élide Román. Por lo menos en dos ocasiones escribió muy bien sobre mi trabajo. Y Luis Lama

³⁴³ Tan solo habría que recordar que hace unos meses, en el Lugar de la Memoria (LUM), Guillermo Nugent fue obligado a renunciar a la dirección de esa institución porque se presentó una muestra artística considerada controvertida para el Estado. La censura fue claramente política, debido a que la muestra presentaba al fujimorismo como uno de los actores flagrantemente del conflicto armado interno. Las presiones llegaron desde el partido Fuerza Popular, por lo que el Gobierno tuvo que ceder retirando del cargo al sociólogo.

³⁴⁴ Entrevista personal, 17/11/2016.

que también escribió buenas crónicas sobre mi trabajo aquellos años”.³⁴⁵ Lo que sí ocurre, y siempre ha sido marcado entre los agentes que realizan crítica en nuestro campo, es que se ignora la trayectoria y obra de pintores que pertenecen al circuito medio y periférico. Incluso se prefiere difundir y hacer notas sobre los mismos artistas en reiteradas ocasiones. Así, nuevamente se marcan jerarquías en el campo

En Lima, además de Luis Lama, quien escribe para *Caretas*, encontramos otros críticos como Élide Román, Max Hernández Calvo y Enrique Planas (estos dos últimos escriben para *El Comercio*). Como sus críticas son difundidas por la prensa, aparentemente tienen llegada a un público amplio, pero en realidad se dirigen hacia un segmento reducido, consumidor de arte, que espera información sobre los pintores del circuito dominante. En nuestro país, el papel de los críticos permite consolidar la legitimación de estos pintores y reproduce su dominación en el campo: “Los críticos aplican los sistemas estéticos a trabajos artísticos específicos y establecen conclusiones sobre su valor, así como explicaciones de qué es lo que le da valor. Esos juicios crean la reputación de los trabajos y los artistas” (Becker, 2008, pág. 161).

Lejos de la preferencia de los críticos de Lima, algunos pintores que se establecieron fuera del país, como es el caso de César Yauri, han podido establecer relaciones con críticos en los lugares donde se han establecido. Así, este pintor lo ha hecho en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha, en España. Y a pesar de que la región no lidera particularmente un núcleo cultural ni económico, ha tenido fortuna de encontrarse con agentes que lo ayudaron a promover su trabajo:

El crítico que yo conocí —ahora creo que está un poco alejado, pero en ese momento estaba trabajando— es José Luis Marchante. Es un crítico que tuvo su época: ha trabajado para revistas y periódicos importantes de un nivel alto, viajaba a diferentes países haciendo crítica de arte [...]. Fíjate cómo son las cosas. A mí él me buscó porque había visto mi trabajo en una galería y le interesó. Ha buscado mi teléfono y me llama, me dice: “Soy un crítico de arte”, y así me explica. Nos encontramos y hablamos todo sobre pintura, está muy informado. Nos hicimos amigos. Él me hizo unas presentaciones y ha hecho algunas críticas sobre mi trabajo. Es el crítico al que más he conocido, y hay otros que, a través de mis exposiciones, también me han tomado en cuenta, que han escrito sobre mis trabajos. Él es quien tiene muchas otras influencias. Ha recomendado mi trabajo a muchas otras personas.³⁴⁶

En el Perú, la figura de César Yauri pasa desapercibida, y cuando expone en nuestro país, no es más que un pintor del circuito medio. Sus obras aquí no tienen mayor eco ni difusión

³⁴⁵ Entrevista personal, 12/01/2018.

³⁴⁶ Entrevista personal, 07/08/2016.

a través de los medios. Este es un caso interesante, porque en España no vive particularmente en alguna de las grandes áreas metropolitanas, sin embargo, los campos pictóricos son tan descentralizados que permiten a los artistas difundir sus obras por los medios locales. Algo impensable en el Perú, si quiera en la ciudad de Lima.

Conocedor del campo pictórico limeño, este pintor nos comenta que aquí la crítica influye en la elección de los pintores que van a representar al país en las grandes ferias y bienales de arte. Los críticos eligen, a su preferencia, a quienes considera que sean buenos pintores, sin que esto cumpla ningún parámetro objetivo que pueda medir la trayectoria de los pintores. En su perspectiva, César Yauri considera que las oportunidades solo se reservan para quienes sean cercanos a los que detentan el poder, ligados a instituciones que producen y reproducen jerarquías entre los pintores:

Hay muchos artistas que hacen lo suyo, pero no los toman en cuenta, no les importa. En la época de Lama, cuando nosotros estábamos estudiando, él de alguna manera promovía un tipo de pintura. Si tú no hacías lo que él quiere, estabas descartado; o si tú te lanzas con una propuesta diferente, no te toma en cuenta. Él daba prioridad a la gente de la Católica, entonces hablaba a favor de ellos. Eran sus allegados. El resto, a la gente de la escuela, los ha tenido marginados. En Corriente Alterna, ahí está Lama; es su academia, el instituto que ha formado, es lo que ha creado. Su meta fue hacerse director de Bellas Artes. Como no lo ha conseguido, se ha hecho su propia escuela, se ha creado su propio instituto, y a toda la gente que salen de allí los inflará para que sean los representantes del arte. El poder económico te va seleccionado. Tú no tienes, pues, qué vas a ir a estudiar ahí; ya ahí se siente la diferencia de clase social. Por más capacidad, por más talento que tengas, estás condenado a quedarte por otros sitios.³⁴⁷

Más allá de los cuestionamientos sobre las preferencias, suscitada generalmente por los artistas afectados por estas dinámicas del campo, los críticos son reconocidos como agentes especializados en la observación de obras pictóricas. Por ello, pueden ser llamados también a participar como jurados en concursos de pintura, se les busca para brindar asesoría a una institución cultural, o hasta pueden convertirse en consejeros comerciales de los coleccionistas, entre otras cosas. Sin duda, el rol que cumplen es importante en el proceso de legitimación de los pintores, y su influencia dependerá de la imagen o importancia que tenga el crítico de arte en el campo, y de la difusión y pegada que pueda tener entre el público consumidor de las obras.

³⁴⁷ Entrevista personal, 07/08/2016.

c. Consumo pictórico por pintores

Entre los consumidores de arte también hallamos a los propios pintores, agentes productores del campo. Ellos se convierten en parte del público espectador, puesto que necesitan entrar en un diálogo constante con lo que hacen sus colegas, alimentarse de las experiencias artísticas al contemplar las obras y comprender el contexto sociopictórico donde se desenvuelven. En este sentido, Ramiro Llona nos dice: “Es muy difícil crecer como artista si no tienes oportunidad de todo el tiempo estar visitando galerías, museos, viendo el trabajo de tus contemporáneos y el trabajo de la historia. Para tu pintura, vas jalando cosas que ves”.³⁴⁸ Lo mismo refiere César Yauri, cuando se le consulta sobre si visita las exposiciones de sus colegas:

Cuando hay otras exposiciones importantes de otros pintores, claro, yo tengo la obligación de ir a ver qué están haciendo otros colegas, otros pintores. Me doy una vuelta, voy a ver. Hay cosas que me gustan, que no me gustan, pero siempre estoy al tanto de ver las cosas que pasan. Siempre selecciono. Veo qué exposiciones importantes hay de gente muy conocida, de artistas consagrados. Cuando traen obras de otros países, cuando dicen: “Voy a exponer en el museo Thyssen, Bornemisza, Del Prado”. Obras que tienen mucha trayectoria, esas obras están en otro país y no se las ve fácilmente. Ahí me doy el gusto. Cuando hay algo que me motiva, voy y veo el cuadro en directo.³⁴⁹

En este sentido, se diría que los pintores son al mismo tiempo consumidores de arte pictórico al asistir a los diferentes espacios de difusión y los eventos artísticos que ofrece el campo. Pero los pintores también pueden consumir las obras mediante la compra o adquisición de las mismas. Así, cuando visitamos la casa de Víctor Delfín, observamos que en una de las paredes de su taller se exhibían dos cuadros de Picasso. Algunos pintores, por amistad y cercanía, suelen intercambiar obras con sus colegas. Por ejemplo, el pintor Álvaro Mendoza nos comentó que ha hecho un trueque de obras con sus amigos pintores del grupo Estilos, del cual él forma parte.³⁵⁰ En otra oportunidad, cuando asistí a la “Exposición de artistas huancavelicanos”, en donde estuvieron presentes el pintor César Yauri como expositor y el mismo Álvaro Mendoza, quien es su amigo, como visitante, pudimos apreciar la obra *El bodegón de peras* de Yauri. El pintor Mendoza me comentó, entre susurros, que hace tiempo quería apoderarse de esta obra mediante un intercambio, pero su amigo no quiere desprenderse de ella.

³⁴⁸ Entrevista personal, 17/11/2018.

³⁴⁹ Entrevista personal, 07/08/2016.

³⁵⁰ Este colectivo ha expuesto en varios países como España, Francia, Alemania, Puerto Rico y Marruecos.

Un punto importante del consumo realizado por los pintores es que también influye en la legitimación de la figura de sus colegas, debido a que muchas veces entre ellos mismos van creando un prestigio. Por ejemplo, Álvaro Mendoza nos dice que César Yauri es un excelente pintor, siempre que realiza una exposición en el Perú asiste. Y puede ocurrir el caso de que agentes legitimados del campo, y hasta consagrados, impulsen las obras de los jóvenes pintores. Esto nos comenta el pintor Moiko Yaker, quien trabaja en Corriente Alterna como profesor:

A veces vienen galeristas. Esa noche vino Giancarlo Caya, el de Revólver. Me dijo: “Moiko, ¿qué debo ver?”. “Debes ver a fulana de tal, ella vale la pena”. E inmediatamente la tomó. Fue, vio, le gustó. Esta chica no sé si trabajará todavía con él, pero él le vendió varias obras.³⁵¹

Los pintores también suelen visitar museos para acrecentar sus conocimientos sobre arte, pero hasta en esta práctica de consumo se pueden encontrar marcadas diferencias y jerarquías sociopictóricas entre ellos. Quienes pertenecen al circuito dominante del campo tienen la ventaja de poder visitar los más grandes y prestigiosos museos del mundo,³⁵² donde se encuentran las obras de los grandes maestros de la pintura universal. Así, Ramiro Llonza nos comenta: “Yo he hecho peregrinajes. Tres veces he ido a Italia a ver las obras de Piero Della Francesca; visité a diferentes pueblitos y catedrales; sus trabajos están en distintos lugares. Siempre regresas a los mismos museos, ves una pintura cuarenta veces y no terminas de ver todo”.³⁵³ En cambio, los pintores del ámbito medio y periférico del campo no tienen la posibilidad de realizar estas visitas, puesto que sus ingresos no les permiten costear los gastos. Es el caso de Bruno Portuguez: “Me gustaría conocer otros países y visitar muchos museos. Solo para visitar, porque me gusta vivir en el Perú, pero lo económico no me lo permite”.³⁵⁴

Los pintores más favorecidos marcan distinción por sus conocimientos y experiencias personales directas con las obras de arte más reconocidas del mundo. Así pueden evaluar las tendencias, técnicas y temáticas más recurrentes en el campo artístico,

³⁵¹ Entrevista personal, 11/01/2018.

³⁵² Aunque puede ocurrir el caso de que un pintor que no pertenece al ámbito dominante puede costearse los viajes, debido a sus altos ingresos personales por otro tipo de trabajo, o porque su familia atesoró la fortuna necesaria para que pueda vivir sin tener que preocuparse en los gastos. En el caso del pintor Leonardo Mazzini, quien no se encuentra integrado al circuito dominante, pudo acumular una cantidad de dinero necesaria en su labor como cirujano, para así poder costearse un viaje a Europa. Allá visitó los principales museos, de cuya experiencia pudo publicar un libro: *¿Qué mierda están haciendo?* (2010).

³⁵³ Entrevista personal, 17/11/2016.

³⁵⁴ Entrevista personal, 24/07/2017.

tanto actual como clásico. De esto nos da testimonio el pintor José Luis Carranza: “Estaba un promedio de cinco a ocho horas diarias encerrado en los museos franceses, italianos, españoles, aprendiendo en directo. Llenando cuadernos con apuntes, fotografiando, clasificando las imágenes, escribiendo. Fue una formación importante”.³⁵⁵

Y a esto se le agrega, finalmente, un conocimiento más práctico sobre el campo. Aprenden sobre cuáles son sus dinámicas, pueden establecer contactos con agentes fuera del país y manejan información exclusiva sobre hacia dónde se orienta el mercado del arte. Por ello, la ventaja del consumo pictórico, para quienes pertenecen al circuito dominante no solo se limita a mejorar las herramientas de producción, sino a tener un mayor entendimiento sobre los procesos de circulación y consumo de las obras, y establecer conexiones con sus agentes e instituciones.

12.4 Consumo pictórico por disfrute

A quienes consumen las obras pictóricas por disfrute los denominamos público aficionado, el que asiste a contemplarlas por placer estético o entretenimiento meramente visual. Nos referimos a un público amplio que visita —continua, ocasional y hasta casualmente— museos, centros culturales, galería de arte, etc. El consumo está alejado de las transacciones mercantiles y de las dinámicas de distinción sociopictóricas que puedan tener otros agentes.

Se dice que quienes generalmente acuden a consumir arte por disfrute se guían por lo que ven, relacionan sus experiencias personales con el contenido de una obra, las valoran o les gusta por la experiencia emocional que les produce. Es un consumo espontáneo y placentero, guiado por su sensibilidad, ideales y sus sentimientos: “El observador parte de las obras independientes y busca en ellas aclaración y elucidación de la vida y alivio de su sino” (Hauser, 1977, pág. 551). El consumo estético es meramente subjetivo, este rige sus necesidades y orienta sus gustos; las operaciones sensoriales son las que más predominan y muy poco las teóricas. Esto marca diferencia con el consumo de arte por los investigadores, quienes ahondan en un nivel de racionalidad más complejo, se valen de conocimientos teóricos y técnicos para analizar una obra: “Muchas de las capacidades y sensibilidades implicadas en ser miembro de un público son de una clase ordinaria, cotidiana (aunque no por ello simples o carentes de complicación), pero otras

³⁵⁵ Entrevista personal, 12/01/2018.

se consiguen solo como resultado de una instrucción y un desarrollo especiales” (Dickie, 2005, pág. 97).

El consumo por disfrute visual se puede ejemplificar con la visita que hicimos, el 4 de agosto del 2016, al pasaje Santa Rosa del Centro de Lima. Allí se pudo apreciar la exposición al aire libre “Museo del Prado en Lima”,³⁵⁶ en donde se exhibía reproducciones fotográficas de las obras pictóricas más emblemáticas de este famoso museo español. Mi visita coincidió con la presentación de un grupo de cumbia organizada por la Municipalidad Metropolitana de Lima, a pocos metros del lugar. La zona es muy concurrida por turistas, tanto nacionales como extranjeros, algunas se concentraban al final del pasaje, para poder disfrutar del evento musical, mientras que otros se desplazaban al interior para ver las reproducciones. Al estar expuestas al aire libre, la difusión de las obras fue mayor para el público que transitaba y se interesaba por observarlas. Aquí se pudo apreciar un consumo por disfrute debido a que las personas que se acercaban a ver las reproducciones no eran especialistas, sino un público común que salía pasear en familia, parejas, a comprar ropa, haciendo turismo o hasta trabajando (un cambista de dólares estaba muy entretenido observando unas pinturas de Francisco de Goya). La ubicación privilegiada de la muestra, muy cerca de la Catedral de Lima, el Palacio de Gobierno y la Plaza de Armas, permitió que el público espectador sea muy variopinto. Lejos del aparente hermetismo de las galerías o la pulcritud de las salas de exposición privadas, las obras expuestas al aire libre y de grandes dimensiones eran atractivas para quienes paseaban por esa zona.³⁵⁷

Las exposiciones pictóricas intentan atraer la mayor cantidad de público posible, a fin de poder mostrarles las diferentes expresiones, emociones, pensamientos, valores y deseos producidas por estos artistas a través de sus obras. Se busca causar una reacción y reflexión sobre distintos problemas existenciales de la condición humana como la muerte, la ira, la vida, la violencia, las guerras, la alegría, la belleza, el placer, la naturaleza, etc. Aspectos que son temática y contenido de gran parte de las obras pictóricas del mundo.

³⁵⁶ La exposición se hizo posible gracias al apoyo del Gobierno de España mediante tres instituciones: la embajada de España en el Perú, la Oficina Técnica de Cooperación (AECID) y la Cooperación Española: Cultura/Lima (CCELima). También colaboraron la Gerencia de Cultura de la Municipalidad Metropolitana de Lima y la Municipalidad Distrital del Rímac. Las reproducciones fotográficas han sido exhibidas en países como República Dominicana, Guatemala, Honduras, El Salvador, Bolivia y finalmente Perú. Se aprecia el interés de los gobiernos por incentivar a que la población conozca y valoren el arte pictórico.

³⁵⁷ La ubicación céntrica de la exposición también ayudó mucho, a diferencia de las galerías, que se encuentran en zonas exclusivas de la ciudad, de difícil acceso para quienes viven en las periferias de Lima.

Aparentemente todos pueden consumir arte cuando quieran y en los espacios que deseen, sin embargo, las personas de bajos recursos no tienen dinero ni tiempo para acudir a estos eventos. O posiblemente no han sido educadas para esto ni conocen cuáles son los espacios de difusión más comunes, generalmente gratuitos.³⁵⁸ Por ello, los públicos del arte son jerarquizados y tienen una marcada composición de diferenciación social:

“El” público del arte para pensar en términos de públicos socialmente diferenciados, estratificados según medio social. Esta estratificación muestra una formidable desigualdad social de acceso a la cultura de los museos de arte: la tasa de concurrencia anual presentaba una desviación que iba del 0,5% para los agricultores al 43,3% para los cuadros gerenciales superiores y del 151% para los profesores y especialistas en arte (Heinich, 2002, pág. 49).

En Lima, los centros culturales son los espacios más democráticos de difusión de arte y los más concurridos de la ciudad. Los museos, a pesar de sus políticas de puertas abiertas, y sobre todo las galerías son los lugares que tienen menor concurrencia. De hecho, se dice que el público de arte de nuestro país se encuentra escasamente educados para consumir obras. No ha existido una política de promoción cultural adecuada, por lo que cuesta acercar el arte al público. A la larga, esto trae perjuicios para el desarrollo y la dinámica del campo, puesto que el interés por las obras pictóricas no es tan amplio, de tal forma que los agentes e instituciones prefieren tomar menores riesgos de inversión. En otros países, se toma mayor importancia a la educación artística del público, por lo que este se muestra más activo en el consumo. Al respecto, algunos pintores nos comentan:

CASO 1

César Yauri: Allá en España lo que pasa es que en su mayoría tiene afición al arte, la pintura. La mayoría se dedica a pintar, así como hobbies. Cuando hay cursos de pintura, se anotan para matar el tiempo. Esta gente va a las exposiciones a ver qué hay. Visitan... Son gente que sí les interesa el arte, están vinculados de alguna manera a las actividades artísticas.³⁵⁹

CASO 2

Ramiro Llona: Yo he vivido veintitantos años en Estados Unidos y tú vas los sábados a un barrio como Chelsea, que es el barrio de galerías, y los jueves por las noches que son las inauguraciones, entonces hay cientos y cientos de personas en las calles. Es absolutamente democrático. O vas a los museos, todo el tiempo encuentras clases de niños sentados en el suelo haciendo apuntes.³⁶⁰

³⁵⁸ Aunque puede haber excepciones cuando las exhibiciones artísticas son promovidas en espacios abiertos, como el que hemos descrito.

³⁵⁹ Entrevista personal, 07/08/2016.

³⁶⁰ Entrevista personal, 17/11/2016.

En el Perú, un reto presente en espacios de difusión pictórica como las galerías es terminar con su imagen de espacio exclusivo y cerrado para el público que quiera acudir por disfrute. Las personas suelen ver a las galerías como espacios intimidantes, ligados a un comercio de objetos fuera de su alcance. “Las galerías dan la sensación como que son de difícil acceso. A la gente le da como temor entrar a las galerías, como que son empresas privadas”, nos señaló Ramiro Llona.³⁶¹ La etiqueta los coloca como lugares exclusivos, solo visitados por personas con alto poder adquisitivo que consumen arte no solo observándolo sino también comprándolo. Lucía de la Puente, dueña de la famosa galería que lleva su nombre, en una entrevista para *El Comercio* indicó: “Tantas veces han venido a la galería personas a preguntar si tenían que pagar entrada, muchísimas, y se les decía que pasaran nomás que era gratis”.³⁶²

El consumo de las obras por disfrute, en el campo pictórico de Lima, aún sigue teniendo las taras de un espacio socioartístico todavía por consolidarse. En los últimos años, la importancia por desarrollarlo ha atraído la atención, en esfuerzo conjunto, del sector público y el privado. Y es que este tipo de consumo es potencial para dinamizar, a mediano y largo plazo, las dinámicas del campo y, para intereses de quienes lo promueven, el propio mercado del arte.

³⁶¹ Entrevista personal, 17/11/2016.

³⁶² Tomado de <https://elcomercio.pe/luces/arte/impreso-lucia-puente-existe-crisis-galerismo-mundo-noticia-486651>.

CONCLUSIONES

Esta investigación se orientó en base al objetivo general de comprender y explicar mediante qué procesos socioartísticos los pintores son legitimados en el campo pictórico de Lima. Para adentrarnos a explicar esto, fue necesario perseguir tres objetivos específicos: describir la estructura de dicho campo en donde se desenvuelven los pintores, explorar cuál es el papel de los agentes artísticos en su proceso de legitimación y explicar qué mecanismos socioartísticos utilizan los pintores en este proceso. Se desarrollarán las conclusiones en base a cada objetivo específico y finalmente se pasará a dar una conclusión general sobre el objetivo central.

Respecto al primer objetivo, hemos dado cuenta de que el campo de la pintura de Lima es un sistema sociopictórico —de producción, circulación y consumo—, donde confluyen agentes que entretejen relaciones de cooperación, dependencia y dominación. Está compuesto por tres circuitos pictóricos, de tipo dominante, medio y periférico, cuyas conexiones permiten producir y reproducir jerarquías, así como distribuir posiciones para los pintores y los propios agentes involucrados. Así, el circuito pictórico dominante es el que concentra la mayor dinámica, división especializada y un mayor número de agentes que van a intentar legitimar su ámbito por medio de diversas prácticas, discursos e instituciones que los respalden. El mercado del arte juega aquí un papel crucial, puesto que todo el capital invertido y las transacciones comerciales en torno al arte pictórico permiten que exista una mayor dinámica, a diferencia de los otros ámbitos. En efecto, el circuito medio y —sobre todo— el periférico carecen del flujo de relaciones y el incentivo del capital para que no solo puedan consolidarse, sino también disputarle la posición dominante, o por lo menos ciertos espacios, al circuito dominante. Habría que decir que también existe una necesaria interdependencia entre los tres ámbitos, pero que termina favoreciendo al circuito dominante, puesto que queda posicionado como el arte pictórico legítimo.

Más allá de las dinámicas internas del campo, se evidencia una relativa heteronomía de este con respecto a otras esferas de la realidad social. Es decir, factores como la estructura social, económica y política son condicionantes, y muchas veces participan directamente en el propio desarrollo del campo, como su conformación histórica lo demuestra. El campo pictórico se convierte también en un espacio de distinción y legitimación para otros campos, por lo que intentan aprovecharse de él o intervenir en sus dinámicas. Pero el campo pictórico, y en general el artístico, no solo se

ven condicionados por otras esferas de la realidad social, sino que también se convierte en un agente activo que permite producir y reproducir dinámicas desigualdades y jerarquizaciones en otros espacios.

Respecto al segundo objetivo, sobre el papel de los agentes artísticos en el proceso de legitimación de los pintores, valdría la pena tener en cuenta que el reconocimiento que puedan tener los creadores pictóricos no se encuentra limitado a cómo se aprecia su talento y la calidad de la obra. Los pintores, para lograr su legitimación en el campo, necesitan necesariamente establecer relaciones con los diversos agentes que allí se desenvuelven. Sin ellos, sus obras no podrían ser difundidas, en el proceso de circulación, ni consumidas cuando van a ser parte de un intercambio (predominantemente comercial).

El campo pictórico de Lima se encuentra conformado por diversos agentes, los cuales podemos agrupar en tres tipos: i) agentes involucrados con el valor simbólico del arte pictórico, como los pintores, las obras pictóricas, los curadores, los críticos de arte y los investigadores sobre arte; ii) agentes involucrados con el valor mercantil de las obras pictóricas, como las tiendas de materiales de arte, galerías, coleccionistas, subastas, ferias de arte y bienales; iii) y agentes promotores y consumidores de arte pictórico, como las escuelas de arte, el Estado, los concursos de pintura, los museos, los centros culturales, los medios de información y el público.

Empecemos por los agentes involucrados con el valor simbólico del arte pictórico. Los pintores, en primer lugar, son los agentes primarios que le dan forma y contenido a las obras. Sin ellos, no habría objeto en torno al cual apreciar, discutir, reflexionar y reconocer. Además de otorgarle valor a sus trabajos, también lo hacen con el de sus colegas, buscando legitimar un cierto tipo de arte y artista. Por su parte, las obras pictóricas también se convierten en agentes, en cuanto creaciones objetivadas que adquieren identidad propia y permiten dar cuenta del talento del autor, así como de los significados y el tipo de estilo que quiso imprimirle. Si para el pintor la obra es un medio con el que puede conseguir legitimidad —en cuanto obtiene reconocimiento y le permite participar en eventos artísticos— y acumular capitales (pictórico, cultural, social y económico), la obra por su parte también es capaz de obtener por sí misma un valor y otorgar legitimidad a su creador. En cuanto a los curadores, tienen un papel legitimador en la medida que les permiten comunicar el sentido de las obras por medio de una narrativa digerible para el público especializado y no especializado. A esto se le suma que posibilitan la participación del pintor con otros agentes del campo, —por ejemplo en las bienales—, ya que se convierten en la voz autorizada en los espacios de difusión artística.

Los críticos de arte cumplen un papel similar, en cuanto las valoraciones que realizan sobre un trabajo artístico, permiten evaluar lo que consideran que es la calidad de una obra y le otorgan valor en el campo. En cuanto los investigadores de arte tienen un papel legitimador, ya que con sus producciones intelectuales no solo describen el trabajo de los pintores y permiten guardar un registro de sus trayectorias y memorias, sino que también van a legitimar cierto tipo de pintores y tendencias, por encima de otras, y a marcar una pauta sobre lo que se considera arte relevante para una sociedad.

Los segundos tipos de agente están involucrados con el valor mercantil de una obra pictórica. Nos referimos a cuando se convierte en una mercancía (aunque con características especiales) y se establece entre los agentes una serie de relaciones ligadas a su transacción comercial. Así tenemos a las tiendas de materiales de arte, donde los pintores adquieren sus instrumentos de producción básicos. Pero como estas herramientas varían en calidad y costo, van a imprimir diferencias entre los pintores que puedan acceder a productos especializados y de marcas importadas (que garantizan la durabilidad y calidad de la obra y aseguran la salud del pintor) y los que no. Por otro lado, las galerías de arte tienen una alta agencia legitimadora en el campo pictórico de Lima, en la medida que son espacios que permiten a los pintores comercializar, exponer, exhibir y promocionar su obra y su figura pictórica. Mediante ellas, llegan a tener relevancia en el mercado del arte y los conectan con otros espacios de difusión (como bienales y ferias comerciales), además de conectarlos con otros agentes del campo que acuden a apreciar sus trabajos. Los coleccionistas también tienen un alto poder legitimador, en la medida que la dinámica de circulación y producción pictórica tiende a responder a sus requerimientos de gusto, debido a que son los principales compradores de obras de arte. También se convierten en agentes difusores de obras, por medio de colecciones itinerantes que los legitiman a ellos no solo en el campo pictórico, sino que les otorga distinción en el espacio social. En cuanto a las subastas y las ferias de arte, permiten la circulación de obras en el circuito estrictamente comercial, donde adquiere una alta cotización. Sin embargo, la figura del pintor y el valor simbólico de sus obras se acrecienta, en cuanto adquiere relevancia pública en el campo para otros agentes. Por último, se encuentra el caso de las bienales de arte, quienes tienen alta agencia legitimadora en la medida de que son grandes eventos socioartísticos, a nivel regional o mundial, en donde se marcan las tendencias del mundo artístico contemporáneo y se otorga el mayor reconocimiento a quienes allí participan.

Finalmente veamos el papel que los agentes promotores y difusores de arte pictórico cumplen en este proceso de legitimación. Así, las escuelas de arte marcan distinción en el proceso de instrucción de los pintores, en la medida que sirven para diferenciar entre los pintores con instrucción especializada y los autodidactas, y entre los pintores formados en escuelas particulares y en estatales. Por su parte, el Estado tiene un papel activo en cuanto aparece como patrocinador, difusor, conservador de patrimonio y financista del arte pictórico a través de sus políticas culturales. El Ministerio de Cultura tiene un rol cada vez mayor en el campo pictórico, y permite impulsar —mediante un reconocimiento oficial— la trayectoria artística de ciertos pintores. En cuanto a los concursos de pintura, tienen un papel legitimador en la medida en que son competencias artísticas en donde los pintores intentan lograr reconocimiento (legal y público) y acumular capital cultural institucionalizado cuando son premiados. Los centros culturales también tienen un papel legitimador en la medida que son espacios mediante los cuales los pintores pueden dar a conocer sus obras y su trayectoria a un público más amplio, sin intención de querer venderlas allí mismo. Son espacios solo de exposición y circulación, mas no tienen un carácter comercial, por lo que otorgan un acceso más fácil a pintores del circuito medio y periférico. Los museos tienen gran poder legitimador, puesto que si la obra de un pintor llega a su colección permanente es un indicador de un alto grado de reconocimiento (camino a la consagración). Por su parte, los medios de información cumplen un papel legitimador en la medida que sirven como divulgadores de los quehaceres y trayectorias de los pintores. Sin embargo, son espacios reservados para el consumo de ciertas clases sociales que esperan relacionarse, y marcar distinción por sus preferencias, con el circuito dominante. Y, por último, encontramos al público del arte —aunque puede estar compuesto por cualquiera de los agentes anteriormente descritos, y uno más amplio, de tipo aficionado—, quienes valoran, acogen, rechazan, adquieren y se interesan por las obras pictóricas y la figura del artista. Hacia ellos van dirigidos los discursos de legitimación, y son ellos mismos quienes los producen y sostienen.

Todos estos agentes descritos no solo intervienen en el proceso de legitimación de los pintores, por medio de la producción de un reconocimiento institucionalizado por el campo, sino también en la reproducción de sus jerarquías y en la profundización de sus desigualdades. La balanza se inclina a favor del circuito dominante del campo, en donde participan un mayor número de agentes —los que tienen mayor peso en la legitimación—, y en donde la facilidad de interacciones juega un papel para que los pintores adquieran mayor visibilidad y logren ser legitimados.

Respecto al tercer objetivo, sobre los mecanismos que utilizan los pintores en el proceso de legitimación, en esta investigación hemos podido dar cuenta del factor clave que juegan la disposición, acumulación y activación de los diferentes capitales — principalmente cultural, social y económico— para que puedan ocupar una posición en el campo y obtener allí un cierto tipo de reconocimiento. Como habíamos dicho, el capital propio del campo (capital pictórico), que consiste en el talento y destreza del pintor para dotar de cierta forma y contenido a sus obras, no es suficiente para que pueda ser legitimado. Necesita utilizar otros capitales para concretarlo. Veamos cada caso.

El capital cultural que posee un pintor —sus tres formas son incorporado, objetivado e institucionalizado— es la condición necesaria para que pertenezca al campo de la pintura. Allí, gracias a un proceso de instrucción artística especializada (la legitimación será mayor si ha pasado por instituciones de prestigio en Lima y en el extranjero), tendrá la capacidad para crear obras pictóricas. Su producción artística, en cuanto elemento objetivado materialmente en obras de arte, será su carta de presentación y con ella podrá participar en los espacios que les brinden las instituciones difusoras. La acumulación de distinciones —mediante premios, becas, diplomas, participaciones en eventos destacados, etc.— le permitirán certificar una trayectoria reconocida en su currículo como pintor. A la larga, esto permite respaldar su legitimación en el campo.

Por su parte, también se valen del capital social para lograr ser legitimados. Es decir, la red de contactos y relaciones sociopictóricas que mantienen con otros agentes artísticos les favorecen y condiciona para que sus obras puedan circular en espacios como los centros culturales, galerías, museos, o en eventos artísticos como bienales, ferias, subastas. Incluso les permite también tener un mayor peso en cuanto pueden participar en concursos o ser seleccionados para muestras. Además, podrá tener mayor facilidad para conocer agentes especializados como críticos, curadores, investigadores, y comercializadores de arte, como galeristas y particularmente coleccionistas. Este capital puede ir acumulándolo a lo largo de su trayectoria, gracias a la institución en la que se formó, los espacios donde participa, los allegados que fue conociendo o por su clase social de origen.

Además de los dos capitales referidos, los pintores también se valen del capital económico para poder ser legitimados. Así, aquellos que tengan solvencia de ingresos podrán vivir cómodamente dedicándose de lleno a sus labores como artistas. Gozarán de mayores ventajas para sus necesidades básicas, cubrir sus gastos familiares, comprarán mejores materiales para sus obras y hasta podrán movilizarse a distintos espacios y eventos pictóricos para aprender o ser parte de ellos. Este capital solventa los gastos que

pueda tener un pintor en su labor. Cuando un pintor puede vivir del arte, conjuga su gusto por el oficio y las ventajas que solo a algunos les depara una carrera recompensada materialmente.

Con la acumulación de capital pictórico, cultural, social y económico, algunos han podido ingresar al circuito dominante para ejercer la dominación y ser legitimados en el campo. La posición que ocupan no se puede explicar por la ingenua presunción de que se acumulan los capitales en una trayectoria que escala meritocráticamente hacia el éxito. El campo es un espacio de jerarquía, dominación y conflicto. Por lo tanto, las oportunidades reservadas para algunos se convierten en espacios cerrados para otros, quienes necesariamente tienen que estar subordinados para marcar la distinción entre los ámbitos —circuito dominante, medio y periférico— y legitimar un cierto tipo de arte y artistas. Los pintores han entrado a esta lucha manejando sus capitales como estrategia para poder alcanzar un reconocimiento en el campo pictórico.

Ahora pasaremos a hablar sobre el objetivo principal de esta investigación: comprender y explicar mediante qué procesos socioartísticos los pintores son legitimados en el campo. Esta será también la reflexión final que recoja nuestra última conclusión.

Habíamos dicho que el campo de la pintura de Lima puede ser comprendido como un sistema sociopictórico, compuesto por distintos procesos —producción, circulación y consumo— que se encuentran condicionados por factores tanto artísticos como sociales, económicos y políticos (factores extraartísticos). Para entender cuál es el proceso de legitimación de los pintores, tendríamos que situarlo dentro de estos procesos generales.

Empecemos por el proceso de producción. Ha sido un prejuicio generalizado creer que la labor de producción pictórica recae solitariamente en las manos de los pintores. Si bien el proceso de creación es estrictamente personal (o generalmente es así), en el proceso de producción confluyen una serie de elementos —como la instrucción especializada, los medios de producción, el acto de creación y las relaciones de producción mismas— que permiten comprenderlo como un conjunto estructurado de prácticas sociales que posibilitan la elaboración de la obra artística y de la imagen del pintor. Por supuesto, no es un proceso carente de conflictos ni relaciones de dominación. La legitimidad del pintor —de tipo racional, tradicional y carismática, desde la tradición weberiana— se construye aquí en base a la diferenciación con otros pintores por una acumulación desigual de los capitales (cultural, social y económico) que le han permitido dar el primer paso para adentrarse en el campo y por medio de la elaboración de una obra pictórica que será valorada según los requerimientos del propio campo.

El segundo proceso es el de circulación, que consiste en el movimiento continuo de las obras y la imagen del pintor por medio de espacios donde se visibilizan. A pesar

de que no ocupa toda su estructura, el mercado del arte tiene una influencia fundamental aquí. Esto se debe a que las obras pictóricas adquieren no solo un valor simbólico, sino también mercantil. Los pintores que logren ingresar al circuito comercial, no solo obtendrán mayores ganancias económicas, sino también sus trabajos tendrán mayor visibilidad, reconocimiento y podrán tomar contacto con una mayor cantidad de agentes legitimadores del campo (como curadores, críticos, investigadores, etc.). Mientras mayor sea la dinámica y las relaciones que establezcan, se les asegurará una mejor posición en el ámbito dominante. Los espacios de circulación lo hemos dividido en tres tipos: de exposiciones propiamente (galerías, centros culturales y museos), de participación artística (ferias de arte, bienales y concursos de pintura) y de difusión por medios de comunicación. Sin duda, en el proceso de circulación va tomando forma la legitimación de los pintores, se consolida los circuitos que conforman el campo (dominante, medio y periférico), así como también las jerarquías y relaciones de dominación entre sus agentes, así como entre los pintores mismos.

Por último, encontramos el proceso de consumo, el que consiste en el conjunto de prácticas en torno al uso de la obra pictórica y de la figura de su creador. Junto con el proceso de circulación, el consumo es el estímulo para que el sistema pictórico siga en curso, puesto que estimula, condiciona y permite que surjan nuevos procesos de producción. En esta investigación, se construyó una tipología de consumo en cuatro tipos: de venta y compra, por coleccionistas, especializado y por disfrute. Sumergidos en la necesidad de que otros reconozcan su trabajo y de encontrar los recursos materiales para poder vivir del arte, los pintores encuentran en el consumo un espacio de legitimación propicio, puesto que la sociedad valora y le otorga una función al arte, y el arte permite construir relaciones —de distinción, clase y poder— en la sociedad.

Esta investigación ha buscado dar cuenta del proceso de legitimación de los pintores en el campo pictórico de Lima. Nuestro ámbito artístico, si bien cuenta todavía con espacios poco institucionalizados, y con una dinámica relativamente limitada, en la actualidad ha venido desarrollando paulatinamente su consolidación. Se ha fomentado así una mayor complejidad en el campo pictórico que ha tenido como mayor estímulo, sin duda, el crecimiento del mercado del arte y un mayor flujo de capital para invertir en él. Esto se ha hecho evidente con una mayor interconexión entre los agentes, dentro del propio campo, y una articulación con los agentes globales del arte. Por ello, el Perú tiene las puertas abiertas para participar en algunos eventos artísticos de renombre como la Bienal de Venecia o ARCOMadrid. Y en nuestro país también se vienen desarrollando eventos de peso para la región, como Art Lima y PArC. Sin embargo, esto no quiere decir que todo el campo pictórico se beneficie por igual. Es más, con un mayor desarrollo del

campo, se tienden a marcar las jerarquías y profundizar las desigualdades entre los agentes. El circuito dominante del campo necesita de esta estructura para sostener su legitimidad, por ello se vale de todos los procesos y mecanismos descritos para producir y reproducir las desigualdades entre los pintores, marcar su propia distinción entre lo que se considera arte legítimo y lo que no.

La antropología del arte aquí desplegada, como directriz de una mirada interdisciplinaria, permite develar la estructura (con sus prácticas, discursos y representaciones) de un campo como el pictórico en toda su complejidad. Pero sería imposible de desentrañar y analizar sin tomar en cuenta que se encuentra inserto en otros procesos sociales, cuyas dimensiones de clase, poder y capital lo heteronomizan de una u otra forma. Y más aún, cuando un ámbito artístico como el limeño continúa siendo marcadamente geografizado, clasista y mercantil. Por ello, la mirada de nuestra disciplina no rehúye a captar la totalidad de la realidad social. Por lo menos aquí intentamos aproximarnos a ella y develar sus caras ocultas.

DOS ÚLTIMAS NOTAS

Antes de finalizar esta investigación, quisiera hacer dos notas aclaratorias sobre unos temas que pudieron haber quedado poco esclarecidos, sin resolver directamente las interrogantes que quizá se haya planteado el lector. La primera, respecto a la diversidad socioartística de los pintores que se entrevistó para la tesis. Y la segunda, respecto al papel que las mujeres pintoras tienen en el campo pictórico.

En la primera nota paso a aclarar que, buscando tener una muestra representativa, busqué indagar en las distintas jerarquías socioartísticas establecidas en el campo, por lo que entrevisté a diversos pintores de lo que yo llamo circuitos pictóricos. Más allá de la destreza para la pintura (el capital propio del campo, el llamado “talento”) que puedan poseer, o las preferencias que uno pueda tener sobre sus obras, lo importante ha sido aquí intentar recoger la voz y experiencia de quienes viven los procesos establecidos en el campo. De hecho, esta investigación inicialmente se guió por una tipología donde se intentaba encuadrar la posición socioartística de los pintores, a quienes agrupé bajo ciertos criterios. En el primero, de acuerdo con el nivel de reconocimiento que tenían en el campo: a nivel microlocal, local, nacional e internacional. Segundo, según su grado de integración al mercado del arte, donde encontré a pintores integrados al circuito comercial alto, medio y bajo, así como a los pintores aficionados o no integrados. Tercero, de acuerdo con el nivel de instrucción artística (en términos formales), por lo que encontré pintores académicos, artesanos y autodidactas. Y, finalmente, se les puede diferenciar según el estilo de pintura, *grosso modo* entre los que producen pintura figurativa y abstracta. Por supuesto, todas estas tipologías aparecen recombinadas o superpuestas en la realidad socioartística de los pintores, pero se las utiliza porque permite acercarnos, enmarcar y explicar las particularidades jerárquicas que existen entre ellos. Y debido a esto, a una gran cantidad de pintores se los puede distribuir en los circuitos dominante, medio y periférico del campo de la pintura, en donde ocupan posiciones diferenciadas.

Al establecer en esta investigación diferentes jerarquías sobre los pintores no se busca reproducir, ni mucho menos dar una valoración, sobre lo que se considera o no buen arte. Lo que se intentó es dar cuenta y explicar cómo se producen mecanismos, estrategias, discursos y prácticas de legitimación sobre el trabajo de los pintores, y que terminan por crear desigualdades entre ellos mismos. Esto, por supuesto, repercute en su valoración convencional, más aún cuando el circuito dominante del campo influye en la formación de los discursos escolares sobre la pintura (predisponiendo y orientando el

“gusto” de quienes son, potencialmente, el público del arte). Las disputas axiológicas y epistemológicas, al respecto, sobrepasan los objetivos de esta tesis, pero son importantes de señalar.

Lo que resulta innegable son las jerarquías sociopictóricas que existen en el campo, y que no radican en el llamado talento, técnica, calidad o estilo de las obras (capital pictórico), sino que van a depender de la acumulación y el manejo del capital cultural, social y económico que poseen los pintores para legitimarse en el proceso socioartístico. Por ello, se ha buscado poner énfasis en la diversidad de voces que existen en el campo. Y si en algún momento la investigación puede parecer más orientada a explicar los mecanismos existentes en el circuito dominante, esto se debe a la repercusión que este espacio tiene sobre los otros ámbitos. Recordemos que los circuitos del campo son interdependientes, y que las desigualdades no se producen por una cuestión de selección “natural”, sino que son generadas por quienes detentan el poder e influencia suficiente para repercutir decisivamente en los procesos socioartísticos.

La segunda nota trata sobre el papel de las pintoras. No es casualidad que en la historia del campo de la pintura de Lima apenas encontremos unos cuantos nombres reconocidos de mujeres. De hecho, esto ocurre en diversos ámbitos de la realidad social, donde en general las mujeres nunca han estado ni son representadas al mismo nivel que los varones. Esto no niega que hayan existido pintoras (seguramente muchas de reconocible talento), sino que sus trabajos han sido invisibilizados y no han sido valorados de igual forma que el de sus pares masculinos. Como señala Fleck (2014), en su análisis sobre el sistema del arte a nivel global, no es hasta 1975 que la participación de las artistas mujeres recién viene siendo reconocida. Y en el Perú esto ocurre parcialmente. De hecho, su imagen artística aún permanece desapercibida de los espacios y eventos artísticos de mayor renombre, así como también en los libros de historia de la pintura, importantes instrumentos de legitimación.

Este último punto es interesante de analizar. No existen pintoras que hayan alcanzado el grado de consagración que tuvieron José Sabogal o Fernando de Szyszlo. A lo mucho, la historia de la pintura registra nombres como los de Julia Codecido y Tilsa Tsuchiya, pero sin el reconocimiento que han tenido los primeros, incluso conocidos fuera del campo. De hecho, Codecido, como representante del indigenismo, y Tsuchiya, del surrealismo, representan junto con otras mujeres artistas la voluntad de sobrepasar los prejuicios de género. Sin embargo, habría que aclarar que les ha favorecido también su

propia condición de clase, pues no todas las mujeres tienen las mismas oportunidades, e incluso entre ellas mismas pueden generar desigualdades.

Con todo, el hecho de que las pintoras hayan permanecido ocultas y que no hayan ganado reconocimiento y legitimidad se debe primordialmente a su condición de mujer, puesto que las estructuras socioculturales, políticas y económicas históricamente han favorecido y son dominadas por el género masculino. Por ello, siendo conscientes de la poca representatividad y los escasos registros bibliográficos que existen sobre las pintoras, en esta investigación se prefirió tomar preferentemente como sujeto de estudio a los pintores varones, quienes dominan el campo en todos sus circuitos. Esta elección no busca reproducir las preferencias valorativas que se tienen sobre un género y su relación con el arte, sino que intentó recoger una muestra representativa sobre lo que ocurre efectivamente en el campo.

Por supuesto, no descarto la posibilidad, en un futuro, de indagar y explicar ampliamente cuáles son los mecanismos que han hecho que las pintoras no tengan el mismo grado de legitimación que sus pares masculinos en el campo pictórico de Lima. Y también señalar, quizá, cuáles son los caminos para que podamos alcanzar las mismas oportunidades. De hecho, personalmente, esta investigación centrada en los pintores me ha servido para reflexionar sobre mis inclinaciones creativas y lo que puedo hacer con mi habilidad para el dibujo y la pintura —si seguir una carrera o cultivarla como afición y de manera autodidacta, como lo he venido haciendo hasta el momento—, siendo consciente de mi posición como mujer, y sin ventaja de clase, en un campo pictórico eminentemente dominado por el género masculino.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1988). *La apreciación artística y sus efectos*. México D. F.: Trillas.
- Acha, J. (1978). “Las artes plásticas como sistema de producción cultural”. En: *Cuadernos del Centro de Investigaciones: Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM*, vol. 3, N.º 10, págs. 1-21.
- Alcaraz, M. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: de los objetos indiscernibles a los significados encarnados* [tesis de doctorado]. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arango, D., Domínguez, J. y Fernández, C. (2008). *El museo y la validación del arte*. Medellín: La Carreta.
- Ballón, J. C. (2009). “El tópico naturalista y los orígenes clásicos del discurso filosófico peruano”. En: Hampe, T. *La tradición clásica en el Perú virreinal* (págs. 210-238). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Barriga, I., Benavides, A., Cruz, P. y Rivas, J. (2016). *Arte colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, SURA.
- Bastide, R. (2006). *Arte y sociedad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.
- Baudrillard, J. (2006) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Bauer, H. (1983). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Madrid: Taurus.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica*. México D. F.: Itaca.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Universidad.
- Boas, F. (1947). *El arte primitivo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bolaños, M. (2008). *El museo y los artistas: brechas y desencuentros en los siglos XIX y XX*. En: León, D. y Domínguez, J. *El museo y la validación del arte* (págs. 197-218). Medellín: La Carreta Editores E. U.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México D. F.: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Descleé De Brouwer.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Burke, P. (1993). *El renacimiento*. Barcelona: Grijalbo.
- Cabanillas, V. (2010). *Los árboles de la vida y de la muerte y la escala mística en la pintura virreinal* [tesis de maestría]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Carey, J. (2007). *¿Para qué sirven las artes?* Buenos Aires: Debate.
- Cruz, P., Del Valle, A., Hernández Calvo, M. y Ramos Cerna, H. (2014). *Arte moderno*. Lima: Museo de Arte de Lima, SURA.
- Cruz, P., Kusunoki, R., Ramos Cerna, H., Majluf, N., Wuffarden, L. y Yllia, M. (2015). *Arte republicano*. Lima: Museo de Arte de Lima, SURA.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (1965). "The Artworld". En: *The Journal of Philosophy*, vol. 61, N.º 19, págs. 571-584. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting.
- De la Casa, L., Cornejo, A., Corte, J., Fernández, A., García, C., Infantes, F. y Vaquero, E. (2009). *Arte universal: del romanticismo al modernismo*. Madrid: The Marketing Room S.A.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- El Comercio (2010a). *Maestros de la pintura peruana: José Sabogal*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.
- El Comercio (2010b). *Maestros de la pintura peruana: Fernando de Szyszlo*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.
- El Comercio (2010c). *Maestros de la pintura peruana: Venancio Shinki*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.
- El Comercio (2010d). *Maestros de la pintura peruana: Ramiro Llona*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.

- El Comercio (2010e). *Maestros de la pintura peruana: Gerardo Chávez*. Lima: Punto y Coma Editores S.A.C.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mardulce.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. México D. F.: Katz Editores.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica*. México D. F.: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México D. F.: Grijalbo.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del arte*. México D. F.: Editorial Diana.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Guyau, J.-M. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Hampe, T. (2009). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Hannerz, U. (1986). *Exploración de la ciudad: hacia una antropología urbana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Harris, M. (1990). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hauser, A. (1977). *Sociología del arte: 4 sociología del público*. Madrid: Guadarrama.
- Heinich, N. (2002). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Hernández, R., Fernández, C. y Batista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D. F.: McGraw-Hill, Interamericana Editores.
- Intituto Nacional de Cultura (1977). *Política cultural del Perú*. Lima: UNESCO.
- Kristal, E. (1991). *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Kusunoki, R. (2006). "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX". En: *Fronteras de la Historia*, N.º 11, págs. 183-209. Bogotá.
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, Sur. Casa de Estudios del Socialismo.
- Leonardini, N. (2009). "Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú". En: *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLLXXV, N.º 740, págs. 1259-1270. Madrid.
- Lerner, S., Miguel, L. A., Quijano, R., Buntinx, G. y Villacorta, J. (2013). *Arte contemporáneo*. Lima: Museo de Arte de Lima, SURA.
- Lévi- Strauss, C. (1971). *Lenguaje, arte y etnología*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Majluf, N. (2004a). "Modernidades en tránsito". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 147-158). Lima: El Comercio.
- Majluf, N. (2004b). "El indigenismo". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 124-136). Lima: El Comercio.
- Majluf, N. (2004c). "La representación del país (1820-1900)". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 104-112). Lima: El Comercio.
- Mann, T. (2003). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Sol 90.
- Mariátegui, J. C. (1973). *El artista y la época*. Lima: Editorial Minerva.
- Martínez, S. (2012). "La antropología, el arte y la vida de las cosas". En: *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, N.º 2, págs. 171-195. Madrid.
- Marx, K. (2008). *Contribución a la crítica de la economía política*. México D. F: Siglo XXI Editores.
- Mazzini, L. (2010). *¿Qué mierda están haciendo?: descubrimientos personales de un latinoamericano en la pintura europea*. Lima: sle.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Recomendación de UNESCO relativa a la condición del artista*. Lima: MINCU.
- Ministerio de Cultura (2013a). *Guía de museos del Perú*. Lima: MINCU-Dirección de Museos y Bienes Muebles.
- Ministerio de Cultura (2013b). *Guía de galerías y centros culturales del Perú*. Lima: MINCU-Dirección de Museos y Bienes Muebles.
- Ministerio de Cultura (2012). *Lineamientos de política cultural*. Lima: MINCU.
- Miró Quesada, A. (2013). *La arquitectura barroca en el Perú*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes.

- Mujica, R. (2009). "Dime con quién andas y te diré quién eres. La cultura popular en una procesión sanmarquina de 1656". En: Hampe, T. *La tradición clásica en el Perú virreinal* (págs. 129-145). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Peralta, J. (2009). "Lo que la Bienal de Lima se llevó: balance a cinco años de su desactivación". En: *Illapa*, N.º 4, págs. 63-72. Lima.
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Plazaola, J. (2015). *Modelos y teorías de la historia del arte*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ríos, J. (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica S.A.
- Ritzer, G. (1997). *Teoría sociológica contemporánea*. México D. F.: McGraw-Hill.
- Rodríguez Pastor, H. (2016). *Poco picor del ají en las artes*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Robles, R. (2014). *La estética en la vida cotidiana en los Andes. Una experiencia en los pueblos del sur de Áncash*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Rojas, J. (2015). *La imagen del virreinato del Perú a través de la pintura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- San Cristóbal, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Santillana. (2006). *Historia del arte. La enciclopedia del estudiante*. Lima: Santillana S.A
- Schávelzon, D. (2009). *Arte y falsificación en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silbermann, B. (1971). "Introducción, situación y vocación de la sociología del arte". En: Silbermann, B., Bourdieu, P., Brown, R. Watson, B. *Sociología del arte* (págs. 9-41). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Stastny, F. (2009). "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano". En: Hampe, T. *La tradición clásica en el Perú virreinal* (págs. 146-165). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Stastny, F. (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stastny, F. (1964). *Sintomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Szyszlo, F. (2012). *Miradas furtivas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhesa.
- Tolstoi, L. (1897). *¿Qué es el arte? S/e*.
- Vargas Llosa, M. (2013). *La civilización del espectáculo*. Lima: Santillana S.A.

- Villacorta, J. y Trivelli, C. (2004a). "Entre el desconcierto y la madurez". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 173-186). Lima: El Comercio.
- Villacorta, J. y Trivelli, C. (2004b). "La plástica peruana en conmoción". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 159-172). Lima: El Comercio.
- Watson, J. (1971). "El público del arte". En: Silbermann, B., Bourdieu, P., Brown, R. Watson, B. *Sociología del arte* (págs. 177-199). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Weber, M. (1992). *Economía y sociedad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, C. (2004). *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV*. Lima: El Comercio.
- Wuffarden, L. (2004a). "Las primeras expresiones (1532-1620)". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 7-16). Lima: El Comercio.
- Wuffarden, L. (2004b). "La búsqueda de la realidad". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 17-26). Lima: El Comercio.
- Wuffarden, L. (2004c). "El arte mestizo". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 39-50). Lima: El Comercio.
- Wuffarden, L. (2004d). "Francionamiento regional y arcaísmo (1740-1780)". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 52-62). Lima: El Comercio.
- Wuffarden, L. (2004e). "Las últimas corrientes". En: Wuffarden, L., García Bryce, J., Majluf, N., Villacorta, J. y Trivelli, J. *Arte y arquitectura. Enciclopedia temática del Perú XV* (págs. 63-72). Lima: El Comercio.

ILUSTRACIONES FOTOGRÁFICAS

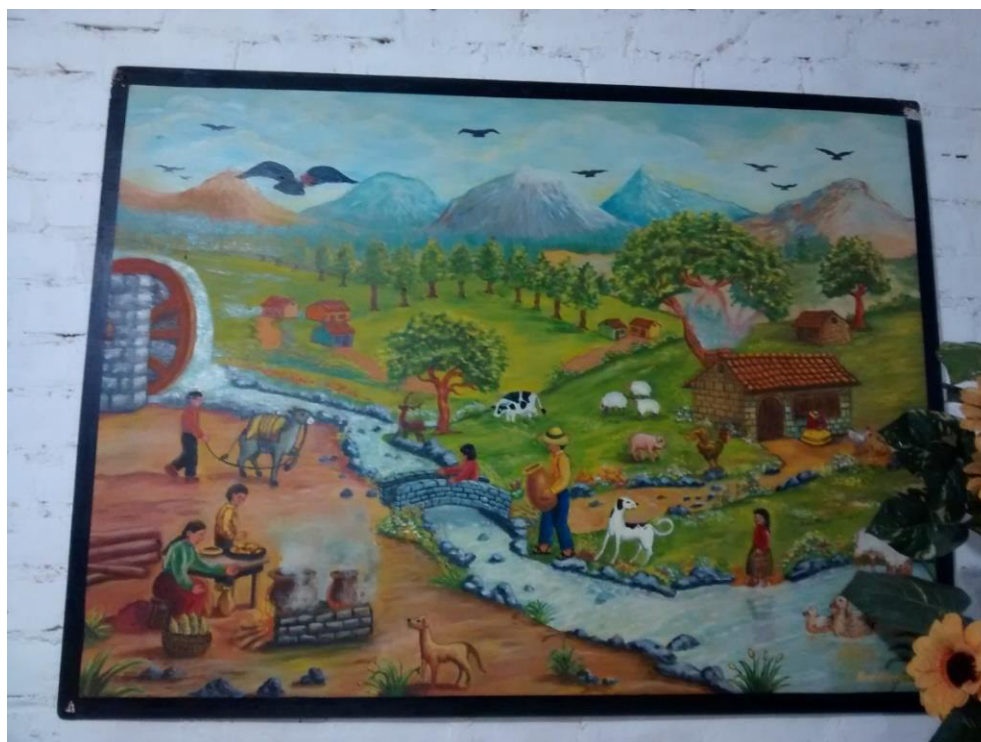
1. Pintores

1.1 Víctor Tumay Caycho



El pintor nos dio una visita guiada en su Museo y Taller Artístico de Víctor Tumay y Hermanos.
Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, octubre del 2015.

1.2 Obra de Beethoven Medina Mautino (†)



Esta imagen representa el mural que hizo el pintor en su restaurant Sally. Señaló que es una representación idealizada de las costumbres de Huaraz, lugar donde nació. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, octubre del 2015.

1.3 Leonardo Mazzini Sosa



Aquí se aprecia su obra culminada después de dos años de trabajo constante. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, diciembre del 2017.

1.4 Álvaro Mendoza Vilca



Se observa a Álvaro al lado de una de sus obras de mujeres desnudas, temática que caracteriza su trabajo pictórico. Foto: Álvaro Mendoza Vilca.

1.5 César Yauri Huanay



El pintor vive de la venta de retratos. El personaje del lienzo es el político Luis Iberico Núñez.
Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.

1.6 Ramiro Llona Reátegui



El pintor mostrando las reproducciones fotográficas de sus obras. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo realizado mediante el curso Mapeo de Prácticas Artísticas del MAC, noviembre del 2016.

1.7 Bruno Portuguez Nolasco



El pintor posa al lado de la última obra que estaba realizando; allí se aprecia el estilo característico de los retratos que produce. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.

1.8 Fanny Palacios Izquierdo



En el conjunto de cuadros que adornan su taller, se aprecia el estilo y temáticas que caracterizan a esta pintora. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.

1.9 Víctor Delfín



El pintor, en su casa-taller, posa al lado de dos esculturas y al fondo se halla una de sus obras que estaba en venta. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.

1.10 Teodoro Ayala Pazo



El pintor me pidió que le tomara una foto justo cuando recogía su obra *Siembra de arroz*, la cual había sido expuesta en el Ministerio de Cultura. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2017.

1.11 Gerardo Chávez López



Esta foto fue capturada en la “Noche de baile de máscaras de Gerardo Chávez” que se realizó en su honor en el Ministerio de Cultura. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2017.

1.12 César Gonzáles Díaz



El pintor posó junto a una de sus obras en proceso, en su tienda-galería, en donde pinta y vende sus trabajos. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

1.13 Obra de Fernando de Szyszlo Valdelomar (†)



Última obra de Szyszlo, sin finalizar, la que estuvo exhibida en la galería Lucía de la Puente.
Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

1.14 Moiko Yaker

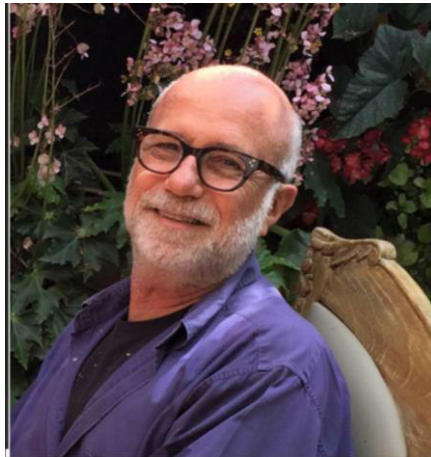


Foto: Moiko Yaker (Facebook).

1.15 José Luis Carranza



José Luis Carranza luce junto a su obra en proceso; en ella se aprecia un personaje de ojos grandes y vidriosos, estilo característico de su trabajo. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía.
Trabajo de campo, enero del 2018.

1.16 Obra de Cristina Planas



La obra es un autorretrato de la escultora. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo realizado mediante el curso Mapeo de Prácticas Artísticas, noviembre del 2016.

1.17 Kukulí Velarde Barrionuevo



La artista posa al lado de su obra que representa el rostro de una indígena; la figura femenina es un tema recurrente en sus obras. Foto: Kukulí Velarde Barrionuevo.

2. Producción pictórica

2.1 Instrucción pictórica



Esta foto la capturé en el aula donde recibía clases de dibujo y pintura, a cargo de Rosa Girón Vargas. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Curso de dibujo y pintura (MALI), octubre del 2014.

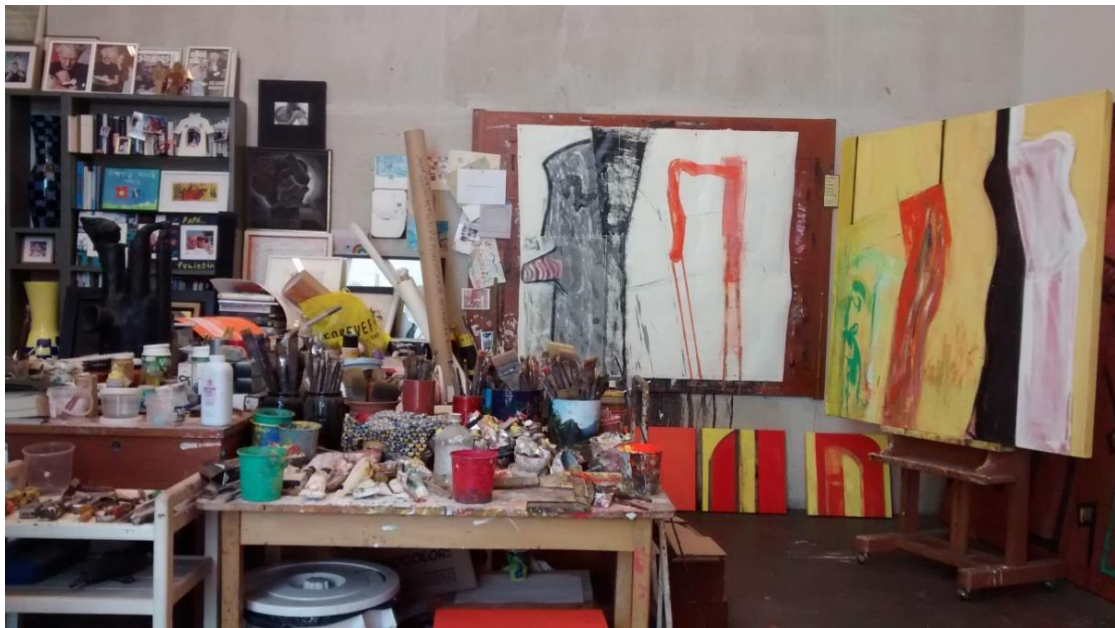


En la foto se aprecia el trabajo que recién empezaba a pintar en base a óleos pasteles; y al fondo se halla la obra de una de mis compañeras, elaborada en base a acrílicos. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Curso de dibujo y pintura (MALI), octubre del 2014.

2.2 Medios de producción pictórica



El pintor se luce en su taller donde se puede apreciar sus herramientas de creación. Foto: Fernando de Szyszlo Valdelomar (Fanpage Facebook).



Taller de Ramiro Llona, donde se observa los materiales con los cuales produce sus obras. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo realizado mediante el curso Mapeo de Prácticas Artísticas, noviembre del 2016.

2.3 Creación pictórica



Cuando terminé de hacerle la entrevista, pude quedarme para observar la dinámica de creación del pintor y escultor Víctor Delfín. Allí se encuentra pintando sobre madera. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.



César Yauri pintaba un retrato de tres abogados; este encargo coincidió con un viaje de visita que realizó a Perú, ya que vive en España. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.

2.4 Relaciones de producción



El pintor Víctor Tumay posa junto con sus hermanos en su museo. La capturé después de la visita guiada que brindó. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2015.



En la foto Bruno Portuguez y yo. Representa la relación socioartística entre un investigador y un pintor. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.

3. Circulación pictórica

3.1 Visitas a centros culturales

a. Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores



En la foto se encuentra Aldo Pecho Gonzáles, quien me acompañó a ver la muestra del pintor y escultor Víctor Delfín. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.



Visité dicho centro cultural para ver una muestra de acuarelas chinas. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2016.

b. Galería Municipal Pancho Fierro



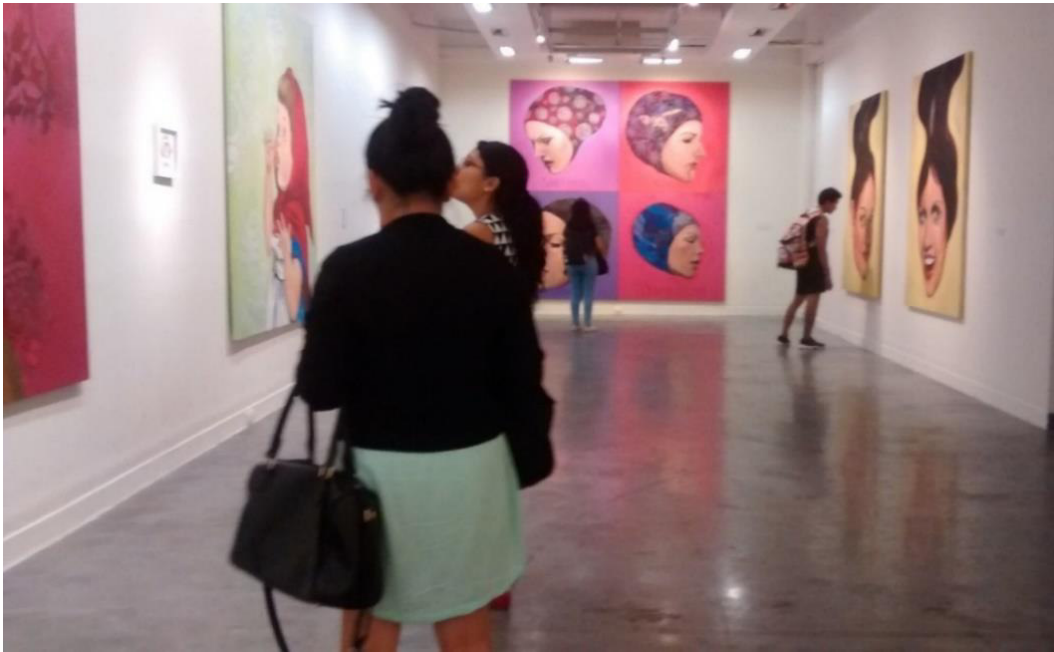
Visité esta galería para ver la muestra “El legado de Ignacio Merino”, pintor representativo del siglo XIX. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2017.

c. Centro Cultural de España



Reproducciones fotográficas de los “Otros”. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2017.

d. Sala Luis Miró Quesada Garland



La muestra se llama “Las preguntas” y reúne obras de Patssy Higuchi, bajo la curaduría de Jorge Villacorta. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

e. Edificio Eiffel



Exposición individual “Común ausencia en la urbe” del pintor Daniel Vargas, bajo la curaduría de Hilda Banda. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2016.

f. Pinacoteca del Banco Central de Reserva



Aldo Pecho González al lado de la obra *Capitulación de Ayacucho* (1924) de Daniel Hernández. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.



La obra se llama *La muerte de Colón* (1866) de Ignacio Merino. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.

g. Ministerio de Cultura



Inauguración de la muestra “¡Guaa, paisano!” de Teodoro Ayala, no tuvo curaduría. El público de la foto son sus familiares. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, mayo del 2017.



Concurso y baile de máscaras de Gerardo Chávez que se realizó en el Ministerio de Cultura. Aquí el pintor entrega su obra como premio al ganador de la mejor máscara de la noche. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2017.

3.2 Visitas a galerías de arte

a. Galería Enlace Arte Contemporáneo



Colección permanente de dicha galería, en la cual se hallan obras pictóricas y escultóricas de diferentes artistas. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, diciembre del 2017.

b. Galería Lucía de la Puente



Un grupo de turistas tuvieron una visita guiada en inglés. La galería exhibía las obras finales que realizó Fernando de Szyszlo. Esta sería la última muestra que realizó dicha institución.

Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

c. Wu Galería



Con mis compañeros del curso Mapeo de Prácticas Artísticas entrevistamos al representante de la galería WU. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2016.

d. Galería Eduardo Moll



Esta galería exhibía obras de diferentes pintores. Aparezco al lado de las obras del pintor José Luis Carranza. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

e. Galería Fórum



La muestra reunió pinturas, reproducciones fotográficas e instalaciones de Jorge Eduardo Maita. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, enero del 2018.

3.3 Visitas a museos

a. Museo de Arte de Lima



Visité el museo un jueves, se le denomina “Jueves popular” porque a partir de las 3 p. m. el ingreso es gratuito. El público entra en grupos de treinta personas para tener una visita guiada.
Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.



Un grupo de treinta personas está recibiendo una visita guiada, se hallan frente a la obra *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, julio del 2017.



Visité el museo un 4 de agosto del 2017, porque el primer viernes de cada mes el ingreso es gratis a partir de las 3 p. m. En la foto observamos a un niño y a su mamá observando una instalación escultórica. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía.



En la foto, hacia el lado derecho, se halla el curador e investigador Jorge Villacorta dando una visita guiada sobre la muestra del artista Juan Enrique Bedoya. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.

b. Museo de Arte Contemporáneo



Clase final del curso Mapeo de Prácticas Artísticas a cargo de Fiorella Gonzalez-Vigil. Foto: Marisol Sánchez. Trabajo de campo, diciembre del 2016.

c. Museo de Arte de San Marcos



En la foto se observa a Augusto del Valle, actual director de l museo, dándonos una visita guiada sobre la exposición temporal “Bajo el lente del museo II”. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.

4. Ferias de Arte

4.1 Feria Art Lima



En la foto posa mi sobrina Danna junto a las obras del pintor José Luis Carranza, quien es representado por la galería Klaus Steinmetz (Costa Rica). Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.



En la foto, mi sobrina Danna en un stand en donde se hallaba las obras de José Tola, Gerardo Chávez, Tilsa Tsuchiya y otros maestros de la pintura peruana. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.



En la foto se aprecia a algunos visitantes que acuden a la feria. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.



Esta imagen representa a un stand de la feria dedicado en honor al pintor Fernando de Szyszlo. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2018.

5. Consumo pictórico

5.1 Consumo especializado



Con mis compañeros del curso Mapeo de Prácticas Artísticas visitamos el taller de la escultora Cristina Planas. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, noviembre del 2016.



Visitamos el espacio del colectivo El Gato Tulipan en Barranco. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo realizado mediante el curso Mapeo de Prácticas Artísticas, noviembre del 2016.



Visitamos el taller de dos escultores barranquinos. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo realizado mediante el curso Mapeo de Prácticas Artísticas, noviembre del 2016.



Desde la derecha, el pintor Álvaro Mendoza, el pintor Julio Quispejo y un amigo de los artistas en la “Exposición de artistas huancavelicanos” que se realizó en el Ministerio de Cultura. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, setiembre del 2016.

5.2 Consumo por disfrute



Exposición “Museo del Prado en Lima”, las reproducciones fotográficas de las obras más importantes del Museo Nacional del Prado se exhibieron al aire libre. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.



Pintores retratistas callejeros; a su alrededor se hallaba la muestra “Museo del Prado en Lima”. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, agosto del 2016.



Visité la exposición “CompArt” en el Ministerio de Cultura. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, abril del 2016.



Visité el Museo de Arte de Lima para ver la “Retrospectiva de Eduardo Eielson”. Foto: Erika Helen Saavedra Mejía. Trabajo de campo, diciembre del 2017.