



**Exclusión y desigualdad en
los Salones Regionales de 2004 – 2010**

MIRNA ALEXANDRA ROJAS CLAVIJO

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá, 2018

Índice

Introducción

Capítulo 1	Págs
1.1 Antecedentes.....	17-22
1.1.1 Muestreo de la participación o exclusión de las regiones dentro del Salón Nacional.....	22-30
Capítulo 2	
2.1 Análisis del contexto de la Región Pacífico-propuesta por el Ministerio de Cultura.....	31-56
2.2 Análisis comparativo y cualitativo de sistematización de los Salones Regionales para la observación de perfiles profesionales, tendencias estéticas y participación de las regiones y las minorías.....	56-57
2.2.1 Salones Sur, Centros, Centro-Occidente X.....	58
2.2.1.1 Grupo.....	58-60
2.2.1.2 Lugar de procedencia.....	60-62
2.2.1.3 Trabajos por colectivos e individuales.....	62-63
2.2.1.4 Formatos.....	63-64
2.2.1.5 Temáticas de la obra.....	64-66
2.2.1.6 Mecenazgos, discipulados y colegajes.....	66-70
2.2.1.7 Estudios.....	70-72
2.2.1.8 Exposiciones.....	73-74

2.2.2 Salones Pacífico, Orinoquía XI	75
2.2.2.1 Grupo	75-76
2.2.2.2 Lugar de procedencia	76-77
2.2.2.3 Trabajos por colectivos e individuales	78
2.2.2.4 Formatos	79
2.2.2.5 Temáticas de las obras	80
2.2.2.6 Mecenazgos, disciplinados y colegajes	81
2.2.2.7 Estudios	82-83
2.2.2.8 Exposiciones	83-84
2.2.3 Salones Pacífico, Sur XII	84
2.2.3.1 Grupo	84-85
2.2.3.2 Lugar de procedencia	85-87
2.2.3.3 Trabajos por Colectivos e Individuales	87-88
2.2.3.4 Formatos	89
2.2.3.5 Temáticas de las obras	90
2.2.3.6 Mecenazgos, disciplinados y colegajes	91-93
2.2.3.7 Estudios	93-94
2.2.3.8 Exposiciones	94-95
2.2.4 Salones Pacífico, Caribe XIII	95
2.2.4.1 Grupo	96-97
2.2.4.2 Lugar de procedencia	97-98
2.2.4.3 Trabajos por colectivos e individuales	98-99
2.2.4.4 Formatos	99-100

2.2.4.5 Temáticas de las obras100-101

2.2.4.6 Mecenazgos, disciplinados y colegajes102

2.2.4.7 Estudios103

2.2.4.8 Exposiciones104-105

Capítulo 3

3.1 Conclusiones106-113

Capítulo 4

4.1 Sugerencias.....114-117

Bibliografía

Resumen

En Colombia son escasos los estudios sobre los Salones Regionales, en particular, aquellos relacionados con la exclusión. Esta investigación buscó dar respuestas al por-qué de la exclusión étnica regional del Pacífico, a partir de un análisis historiográfico en el cual se hizo un rastreo de indicios de exclusión no enunciada en obras de artistas -a lo largo de la historia de los Salones Nacionales y Regionales pero dada su extensión, en este trabajo no se incluyó.

Con relación a la exclusión y en especial de las regiones periféricas con población rural de grupos étnicos minoritarios, la investigación tuvo como eje a la región Pacífico, los resultados de éste fueron comparados con otras regiones tales como Orinoquía, Sur, Centro. Las diversas comparaciones y pesquisas arrojaron los orígenes históricos de la exclusión y se comprobó que algunas de las formas de este fenómeno socio-cultural aún persisten, mientras que otras están en proceso de ser superadas. De igual forma, se observó la presencia de fenómenos asociados.

Dentro del proceso de investigación se recurrió a la sistematización de información de los catálogos de los Salones Regionales y Nacionales, entrevistas a artistas y curadores, también se consultaron textos de diferentes disciplinas (Historia, economía, antropología, geografía, historia del arte y estética, artículos y ensayos de crítica de arte nacional, así como blogs y páginas especializadas). Gracias a este trabajo de acopio documental fue posible sentar las bases de la exclusión desde diferentes ámbitos, el político, el económico y el socio-cultural. Finalmente, esto dio las pautas para comprender las bases y las mutaciones del tema central exclusión y desigualdad en el arte de los Salones Regionales 2004- 2010.

Introducción

El tema de este trabajo surge a partir de los ensayos realizados durante la maestría sobre el libro “Mi museo de la cocaína” de Michael Taussig; la película “El Vuelco del Cangrejo” del director Oscar Ruiz Navia, y la obra del pintor Pedro Ruiz Correal. Siendo los tres autores externos a las culturas afrodescendientes e indígenas, pero teniéndolas como objeto de sus propuestas, fue evidente que los trabajos de estos autores no incluían la auto representación de las comunidades a las que hacían referencia. De la comparación entre éstos, surgió la pregunta sobre: ¿Cómo lo pueblos que habitan el Pacífico se representaban a sí mismos?

Para dar respuesta a este interrogante revisé los libros de los 50 años de los Salones Nacionales y los Catálogos de los Salones Regionales. La búsqueda reflejó los conflictos que tenían los artistas con los curadores, la participación minoritaria de artistas indígenas y afrodescendientes del Pacífico en dichos eventos. Observé la exclusión de estos grupos minoritarios ya que sólo desde los años 90, se empezó a incluir a algunos artistas indígenas y afrodescendientes y quise saber hasta qué punto se estaba dando la inclusión y bajo qué términos.

Por otra parte, los Salones Regionales X, XI, XII y XIII son excepcionales ya que cuentan con Catálogos unificados para todas las regiones; además de ser los primeros donde se aplicó el nuevo modelo¹ de Salón Regional, esta cualidad

permitió hacer una mejor revisión de fenómenos sociales en el arte, como son la exclusión, la autoexclusión, la participación y la dominación.

Para abordar la exclusión en los Salones Regionales Pacífico fue necesario establecer las causas subyacentes que contribuyen a que el fenómeno se presente.⁵ Se analizó la factibilidad aplicativa de las disposiciones gubernamentales en el Campo Artístico Regional del Pacífico, se hicieron paralelos entre obras regionales realizadas por artistas afrodescendientes e indígenas y se contrastaron con experiencias curatoriales que han interactuado con artistas rurales de estas comunidades, con el fin de dar por un lado voz propia a los artistas de esta región y por el otro corroborar si las intervenciones de los curadores y gestores están en concordancia con los intereses y lecturas de los artistas de estas minorías.

Por último, se revisó la información de obras y artistas consignada en los catálogos porque con estos datos se pudo determinar las dinámicas de participación y exclusión, además de las relaciones de dominio que imponen lenguajes estéticos generados por los centros de poder, que según Miguel Rojas Sotelo (2016) han generado conflictos. Y que en últimas afectan al arte regional ya que tienden a la homogenización.

⁵ Rojas Sotelo Miguel Ángel, Comprensiones: Política Cultural, Economía y Mercado, 15 de octubre de 2015, Revista de investigación creadora. <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/estart/article/view/10248/11378>

La *forma folclorizada*² (Canclini, 1982 págs 21 y 22) es también una fórmula homogeneizadora a la que se ha opuesto el Ministerio de Cultura por medio del nuevo modelo de Salones Regionales, donde el rol del curador se implementa con la finalidad de guiar a los artistas regionales y en causar sus producciones para que no recaigan en fórmulas que se repiten. No se debe olvidar que la injerencia y el afán por hacer que el arte regional encaje en conceptos y discursos basados en la economía y cultura global son igualmente una fórmula homogeneizadora, y a que los Salones Regionales de Artistas están justo en medio de los lenguajes únicos y propios de lo local y las metas nacionales de inserción, en el mercado global internacional. Es válido examinar estadísticamente quienes participan y cuáles son las características que tienen las propuestas, para determinar la distancia entre los modelos, los disensos y los dominios, entre tendencias centralistas y periféricas. Si de algún modo se generan censuras y especialmente autocensuras³, ya sea por imposiciones externas, o temores subyacentes, los cuales se reflejan en los niveles de participación, e incluso, en las obras escogidas, tal y

² Artículo: García Canclini Néstor, Las políticas culturales en América Latina, Nueva imagen, México 1982, págs. 21 y 22. Si bien la oligarquía aristocrática ha sido la principal portadora de este nacionalismo, muchos de sus rasgos son reasumidos por corrientes populistas que asignan a una versión idealizada del pueblo el núcleo del Ser nacional. Su política cultural consiste sobre todo en la promoción del folclore, concebido como archivo sofisticado y apolítico. Este folclore se constituye a veces en torno de un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la colonia o en las gestas de la independencia, en otros casos convirtiendo en matriz ahistórica ciertos rasgos que distinguirían nuestra personalidad nacional de la otra: lo foráneo.

³ La autocensura consiste en que la persona no manifiesta su verdadera opinión por miedo a las consecuencias o, en términos más generales, consiste en renunciar a la libertad personal por temor a las consecuencias... También podríamos definirlo como el acto de censurar o clasificar nuestro propio trabajo (blog, libro, película u otro medio de expresión); se puede hacer por miedo, o por deferencia o temor a herir susceptibilidades de otras personas, sin la presión abierta o expresa de cualquier parte específica o institución de autoridad. La autocensura, a menudo, es practicada por productores fílmicos, directores cinematográficos, editores, periodistas, músicos, presentadores de noticias, entre otros. En países con sistemas Autoritarios de gobierno, los creadores de alguna expresión artística, eliminan de su obra material que su gobierno podría encontrar controvertido por miedo o temor a ser sancionado por los gobernantes. La autocensura también puede ocurrir para satisfacer las expectativas de un mercado en particular. En: <https://es.wikipedia.org/wiki/Autocensura> 23-08-2017

como reflexiona sobre parte del fenómeno la artista Montserrat Soto, en su obra Imprimatur del 2018.

“Imprimatur habla de la censura y de la autocensura en un sentido y es que de aquello que se nos privó no podemos hablar . . . Hablamos de “Historia del Arte” pero esta se construye sobre “lo que quedó”, sobre los artistas que fueron legitimados . . . Analizar hasta nuestro presente y el internet porque ahora el conocimiento y la información están en manos de esos grandes latifundios, detrás de los cuales están empresas privadas. Aparece la técnica y el control de la técnica . . . ahora es más complejo estamos creando más control y autocensura dentro de la creación”⁴ 5 de agosto 2018 en entrevista a Montserrat Soto

Revisar los Salones Regionales X, XI, XII y XIII, permitió ver si estos cumplían con los objetivos originales o si son más expresiones del mercado global. Una de las preguntas centrales condujo a si los grupos minoritarios o poblaciones históricamente silenciadas, participan de forma equitativa y proporcional en los Salones Regionales, específicamente de la Región Pacífico y en especial si sus miradas, conceptos y sentir estético son incluidas, o si por el contrario deben asumir las formas expresivas del modelo occidental de turno.

La pregunta sobre cuáles son los factores que inciden en la participación de los artistas y sus propuestas, si éstos son propios del campo artístico o si hay

⁴ Exposición "Montserrat Soto. Imprimatur" en la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, 21 de Junio-5 de Agosto 2018, Comunidad de Madrid https://www.youtube.com/watch?v=w6XtlpPa_f4 consultado el 2 de octubre 2018 https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-montse-soto-autocensura-forma-parte-historia-arte-201806270044_noticia.html

intervención de factores externos y que tanto los afecta haciéndolos objetos de exclusión⁵.

Por último, de los primeros interrogantes derivaron en otros que van desde: ¿cómo los artistas de la región escogida manifiestan su identidad y su contexto relacionándolos con su obra? ¿esta manifestación se hace de forma explícita o indirecta?, ¿las expresiones artísticas participantes son condicionadas o influidas por criterios curatoriales, no sólo desde el aspecto formal, sino también desde lo discursivo? Es decir, ¿cómo se evidencia la tensión entre la periferia y el centro y cuáles son los dominios, influencias e intercambios entre estas dos miradas?

El análisis cuantitativo y cualitativo de los Salones Regionales X, XI, XII y XIII permitió establecer constantes y variables del arte regional. Los perfiles profesionales arrojaron datos sobre la participación y exclusión de los grupos minoritarios y de poblaciones históricamente silenciadas, en particular, el bajo índice de participación de artistas indígenas y el asistencialismo artístico dirigido a las y los afrodescendientes.

Para afrontar con suficiente idoneidad los diferentes aspectos y momentos de la investigación, se revisaron varias tesis sobre: a) Historia política de la nación, para

⁵ Östlund Ruben, Película The Square; La farsa del arte, 8 febrero 2018: El mundo del arte, la publicidad y las redes sociales también reciben su justa dosis de sátira y son expuestas sus prácticas y gestos superfluos, pretenciosos y con un sentido o valor que apenas un cerrado círculo de la sociedad entiende y legítima. El arte aquí, como buena parte del arte contemporáneo, tiene que ser explicado, es solo una idea que luego debe ser fabricada por obreros, declamada por los curadores y alojada con solemnidad en los museos. Pero, sobre todo, es una idea que tienen que vender, como si de una marca de cerveza o de electrodomésticos se tratara. www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/the-square-la-farsa-del-arte-de-ruben-ostlund/3960

conocer las acciones que desde este campo se desprendieron y se aplicaron al campo artístico, a fin de relacionar ideologías, políticas y modelos económicos que se reflejaron o afectaron el arte regional; b) Los textos de historia del arte jugaron un papel clave, los autores a continuación analizaron las tendencias del arte colombiano, que se pudieron relacionar con momentos claves donde se manifestó exclusión: Cristina Lleras, Carmen María Jiménez Jaramillo, María Malagón Kurka, Alejandro Garay Celeita, Adriana Peña Mejía, Ivonne Pini, Camilo Vampa, Andrés Gaitán .

Así mismo, dentro del estado del arte, c) se tuvieron en cuenta escritores que abordaron teorías estéticas y conceptos asociados con el arte y la cultura en correspondencia con los fenómenos sociales y arte local. Los autores más significativos de estos aspectos fueron: Néstor García Canclini, Nelly Richard, Boaventura de Sousa, Jacques Rancière.

Por último, d) para demostrar la influencia de las políticas administrativas sobre la participación y exclusión de propuestas artísticas, fueron revisados: documentos estatales sobre la rendición de cuentas de cada departamento, el Compendio de Políticas Culturales y el informe de COLCULTURA 1991. Todos los anteriores permitieron una mayor comprensión sobre el tema central.

Los métodos utilizados para los análisis son comparativos (Makón, 2004)⁶. Por medio de éstos se muestra las causas estructurales del fenómeno estudiado: “La exclusión en los Salones Regionales de Artistas”. Se generaron comparativas visuales para corroborar hipótesis y denotar las formas sociales, sobre la exclusión étnica, la discriminación y el silenciamiento de manifestaciones culturales que se oponen al modelo dominante. De igual forma, se estudiaron los mecanismos visuales y plásticos que los artistas han encontrado para oponerse directa o indirectamente a los poderes que los constriñen, o si han optado por autocensurarse para no ser excluidos.

La estadística comparativa de los Salones Regionales escogidos examina diferentes rangos, en los cuales es posible encontrar rastros de exclusión dirigida hacia grupos sociales, formas culturales y de pensamiento. La comparativa entre variables y constantes permite ver estos patrones en el arte regional y en los mecanismos de selección.

Se hicieron análisis cualitativos desde un punto de vista personal e ideológico y cuantitativos para un estudio de datos objetivos. De estos últimos se generaron cuadros de sistematización que son anexos digitales y que generaron las gráficas estadísticas. Los cuadros de sistematización contienen: información de curadores, guiones curatoriales, perfiles profesionales de artistas, obras de arte y

⁶ Makón Andrea, Métodos comparativos en ciencias sociales: algunas reflexiones sobre sus ventajas y limitaciones, dentro del marco de la VI jornada de sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2004 |

relaciones entre roles. En los gráficos derivados de los cuadros se observaron y analizaron los resultados, a la luz del fenómeno central de la investigación.

La forma de contraste sobre las estadísticas regionales son las entrevistas personales con curadores, artistas y dinamizadores culturales, fundamentales para validar las lecturas y percepciones personales.

Los resultados obtenidos de las categorías reflejan la permanencia de algunos tipos de exclusión, como son: exclusiones de artistas indígenas de los departamentos del Chocó y del Cauca, así como la baja proporción de participación en otras regiones con densidad poblacional indígena o afro significativa, como es el caso de la Orinoquía, o en contraste los resultados de otras regiones como la región Sur, donde los artistas de estas etnias se han empoderado a través de la participación en los Salones Regionales.

La autocensura en el arte se manifiesta en la medida que los artistas buscan mantenerse neutrales políticamente, sin identidad o pertenencia a grupos minoritarios y tratando de asimilar tendencias foráneas para que sus expresiones artísticas encajen mejor ante las solicitudes curatoriales. Esto se manifiesta en relaciones de dominio entre curadores y artistas, entre maestros y discípulos y entre entidades o gestores culturales y artistas.

En cuanto a la intencionalidad del Ministerio por influir y transformar el arte regional, ajustarlo a las estéticas artísticas, a cánones del mercado global e introducirlo en las dinámicas del mercado internacional, la respuesta del arte regional es de transformación y superación de la tendencia folclorista, pero, aunque están asimilando tendencias y formatos, aún conserva nexo con su contexto social, cultural, político y natural. Además, plantea temáticas que cuestionan su realidad y hace resignificaciones, no sólo del arte popular y tradicional, sino también del arte internacional, aunque sí exista la tendencia a hacer cada vez más del Salón, un evento que responda más por los intereses y flujos del mercado.

Al reflejarse la relación entre el creador y el contexto, se observó el sentido social del arte, las lecturas que hacen sobre aspectos de la realidad regional y nacional, éstas mismas establecen la distancia que existe entre los lenguajes artísticos locales y nacionales, y de éstos con relación al internacional.

Fue posible constatar la inexistencia de un modelo único de Salón, puesto que cada año se cambia debido a los conflictos entre los diferentes roles que intervienen en dichos eventos y quedaron registrados los tipos de patrocinio público o privado, mostrando los tipos de estrategias de control e intervención, en especial de la empresa privada.

La contribución y aporte de esta investigación en el ámbito artístico es la visualización de un fenómeno que, aunque ha sido denunciado por los artistas, no se había estudiado de modo cuantitativo y cualitativo, y aunque la aproximación realizada no es concluyente, sí permite generar un nuevo ángulo de comprensión, al localizar las posibles fuentes de inconformismo que históricamente han tenido los artistas regionales, y al develar la relación entre las políticas públicas culturales y las posibilidades que efectivamente tienen los artistas para continuar con su labor y participar en eventos como los Salones.

Capítulo 1

○ Antecedentes

La historia de los Salones Regionales está conectada con la de los Salones Nacionales, estos últimos se remontan a los comienzos de la república a finales del siglo XIX⁷, cuando las obras de arte compartían espacio con las ferias agroindustriales y se regían por estrictas normas estéticas regeneracionistas⁸, con un fuerte carácter exclusionista. Estos espacios desembocaron más tarde en la fundación de lugares especializados como el Museo Nacional⁹, que tenían como finalidad no solo albergar las obras, sino también objetos que de acuerdo a las voces “expertas” de ese momento eran relevantes para cohesionar la identidad de la nación. Estos espacios como el Museo y la Biblioteca Nacional¹⁰ fueron de

⁷ Garay Celeita Alejandro, El campo artístico colombiano en el salón de arte de 1910, Historia crítica #32, Bogotá, Julio Diciembre, 2006, pág. 305. En las primeras exposiciones nacionales, específicamente las de 1841, 1842, 1845, 1848 y 1871, 1886 el arte figuraba como muestra secundaria con relación a la exhibición industrial y agrícola.

⁸ Garay Celeita Alejandro, El campo artístico colombiano en el salón de arte de 1910, Historia crítica #32, Bogotá, Julio Diciembre, 2006, pag 318 - 319 Los críticos estuvieron empeñados en sustentar los planteamientos de la Academia con el único fin de legitimarla y defenderla de las nuevas tendencias estéticas. La exposición fue una especie de vehículo para reafirmar el poder conservador, representado en retratos, y en paisajes sabaneros que reafirmaban la centralidad de los ideales de la Regeneración. En las temáticas de representación estaba el gusto de las clases dirigentes. Un grupo social empecinado en verse retratado con el máximo naturalismo y con gran severidad. . . una defensa por la comprensión “temática”. El contenido y la forma del arte fueron temáticamente políticos y no sólo había una preocupación por protegerse de las nuevas tendencias artísticas, sino también de lo que la obra representase. Allí radicaba la importancia del arte como medio del proyecto de nación de la Regeneración y de la hegemonía conservadora.

⁹ Rincón Carlos, Avatares de la memoria cultural en Colombia: Formas simbólicas del estado, editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010, El examen de los museos colombianos y sus colecciones llevó a considerar que entre 1938 y 1948 existió una década colombiana de los museos” en que estos cobraron existencia fáctica, así fuera hartamente deficitaria. Correspondería a la proclamación internacional realizada en los años treinta del siglo XX como “el siglo de los museos”. Políticos colombianos, ante todo Eduardo Santos, estuvieron ligados a este proceso . . . Las poblaciones creyeron que la “nación” era suya y que formaban parte de esa “nación”. Realizaron así actos de política simbólica, que repetían a su manera lo que podía haber sucedido en otras latitudes. . . además de una bandera que cada quien pudo enarbolar. . . los símbolos patrios y también los culturales fueran valorados, se buscaban formas para protegerlos, el fin -era que el pueblo se identificara y aglutinara en torno a ellos. Disponible en:

https://books.google.com.co/books?id=zJ4xDwAAQBAJ&pg=PT15&lpg=PT15&dq=pol%C3%ADticas+culturales+enrique+olaya+herrera&source=bl&ots=KZPZBt0VYd&sig=Os3_fG0uD05yeWFnMGWLYuV6P14&hl=es&sa=X&ved=0ahUK_EwjN6fXsrYfWAhWK5iYKHbboDRAQ6AEIVjAH#v=onepage&q=pol%C3%ADticas%20culturales%20enrique%20olaya%20herrera&f=false_12-07-2017

¹⁰ Betancur María Carmen, Enrique Olaya Herrera y su época: Desarrollo político y consolidación del estado colombiano, Universidad Católica de Colombia, Facultad de derecho, tesis de maestría en ciencias políticas, Bogotá 2014, Olaya Herrera

trascendental importancia para la realización de los Salones Nacionales y para el fortalecimiento del Campo Artístico.

Los Salones Nacionales también son fruto de políticas gubernamentales que en principio propendieron por ideales nacionalistas con identidad-rural¹¹, en los que se incentivó a los artistas a generar obras de arte basadas en el acervo ancestral¹². En el periodo de los años 30 del pasado siglo se vio la necesidad de crear un espacio institucional donde se pudiera promover el arte, por ello en el año de 1940 bajo el mandato de Santos se inaugura el primer Salón Nacional de Artistas. En ese momento Jorge Eliécer Gaitán era el Ministro de Educación y fue quien le dio al Salón la misión de ser un espacio cultural y artístico, donde el pueblo pudiera determinar si había o no un arte colombiano propio¹³.

El nexo entre el Salón Nacional de Artistas y las colecciones que se venían implementando en el Museo Nacional se compaginaron y fortalecieron los imaginarios e identidades regionales, ya que desde los inicios del Salón Nacional los mismos artistas manifestaron la necesidad para que éste se hiciera presente en

significó una gran transición en la política colombiana. Luego del período de la Regeneración de Núñez (1880-1888), él acompañó los periodos de la “*Restauración Nacional*” de Reyes y del “*Republicanismo*” de Carlos E. Restrepo.

¹¹ Mora Toscano Oliver, Los dos gobiernos de Alfonso López Pumarejo: estado y reformas económicas- y sociales en Colombia, (1934-1938, 1942-1944)

¹² Aunque la Revolución Mexicana hacia dos décadas había acabado, sus ideales fueron reafirmados por el movimiento muralista, este movimiento artístico, logró calar en las agendas políticas de los gobiernos latinoamericanos, tanto en los partidos liberales, como en la naciente izquierda expresada a través de los sindicatos, esta influencia del arte en la política no se había dado antes, y hasta ahora nunca más sea vuelto lograr. Los postulados izquierdistas que tendrían en la propaganda muralista, influencia en políticas de estado de diferentes gobiernos del continente americano, resumido de <http://www.banrepcultural.org/biaavirtual/revistas/credencial/diciembre2005/revolucion.htm> revisado el 7 de agosto 2017

¹³ Breve historia del Salón Nacional, 1940s – 1960s. En octubre de 1940 Jorge Eliécer Gaitán, Ministro de Educación, y Eduardo Santos, Presidente de la República, inauguraron el primer Salón Anual de artistas en Colombia realizado en la Biblioteca Nacional en Bogotá.

otras regiones diferentes a la capital, y así nutrir el arte colombiano con las tendencias artísticas de las provincias y visibilizar “un verdadero arte nacional”¹⁴.

*“Por plausible acuerdo “descentralista” del Ministerio de Educación la exposición de artistas colombianos será presentada a partir de la presente semana en algunas capitales de departamento...”*¹⁵.

Por lo anterior se crearon en 1976 los Salones Regionales¹⁶, que tenían como objetivo renovar la mirada sobre las comunidades rurales y su producción cultural y artística, al escoger los mejores artistas de la periferia, alejados de la influencia centrista de la capital. Con los Salones Regionales se nutriría el Salón Nacional, a la vez que se esperaba una mirada más independiente de las tendencias extranjeras¹⁷, por lo tanto, más auténticas y menos copistas. Se pensaba también que los artistas de la periferia tendrían la oportunidad de acceder a las vitrinas nacionales, y por medio de éstas proyectarse a los eventos internacionales. Del mismo modo, se suponía que la producción iría matizando los lenguajes propios con los lenguajes internacionales, dando mayor carácter al arte nacional.

¹⁴ Instituto Colombiano de Cultura, 50 Años de Salón Nacional de Artistas, I Salón Nacional de Artistas Hace referencia al discurso de Jorge Eliécer Gaitán en la inauguración del Salón Nacional de Artistas, cita n°91

¹⁵ Vidales Luis, artículo Notas sobre el VII Salón Nacional de Artistas Colombianos, para el periódico El Tiempo, 10 de noviembre de 1946

¹⁶ Beatriz Gonzáles, Catálogo X Salones Regionales, cap. Los Salones Regionales. Proyección y Análisis, editorial Ministerio de Cultura, págs. 23-38, 2004

¹⁷ Jaramillo Jiménez, Carmen María. “Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia.” *Artes: la Revista* (Medellín, Colombia), v. 4 (enero- junio, 2004). En los años sesenta, Marta Traba, al igual que los críticos que menciona Berman, también genera un viraje en su reflexión, enriquece sus argumentos y comienza a formular su teoría de la resistencia, que se convertirá en uno de sus grandes aportes para la lectura del arte latinoamericano de la época. A mediados de la década habla de este concepto cuando afirma que los artistas “son colonos cuando aceptan el trasplante de una estética extranjera sin condicionarla a la situación nueva, en la medida en que acepten sin resistencia. No son colonos cuando reciben los elementos estéticos y los transforman tan profundamente, que de ese cambio resulta una nueva posición en el arte

A pesar de los esfuerzos del Ministerio de Educación y el Instituto Colombiano de Cultura “COLCULTURA¹⁸” por posicionar los Salones Regionales, durante más de dos décadas solo se realizaron nueve de estos salones. El fracaso de este modelo conllevó en parte a la liquidación del instituto en el año de 1997, para transformarlo en Ministerio de Cultura¹⁹, con la idea de darle un presupuesto propio y más amplio. Este cambio significó para los Salones Regionales el planteamiento de un nuevo modelo de salón, el cual solo se concretaría en el año 2004.

Es a partir de este año y del nuevo modelo de Salones Regionales, en lo que se enfoca la investigación. Los 10 primeros años del siglo XXI corresponden a los Salones Regionales X, XI, XII y XIII; el primer aspecto con que se distinguen esos años es el recrudecimiento del conflicto civil, además de la apertura

¹⁸ Domínguez M. y Prieto G., Colombia y La Alianza para el progreso; 1960 – 1970, Universidad Católica de Colombia, Bogotá, 2014. En 1968 bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo se creó una serie de instituciones o entidades enfocadas en el agro como el INCORA, el INDERENA, el IDEMA, COLCULTURA tenían el objetivo de diagnosticar la realidad social, económica, cultural del país y solucionar las problemáticas encontradas. Estas entidades fueron conformadas para apaciguar los ánimos del pueblo que ya manifestaba su descontento hacia el Frente Nacional. COLCULTURA que funcionó como entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación Nacional, estaba encargada de la elaboración, el desarrollo y la ejecución de los planes de estudio y fomento de las artes y las letras; el cultivo del folclore nacional; el establecimiento de las bibliotecas, museos y centros culturales; y otras actividades en el campo de la cultura, correspondientes a la política general que formulara el Gobierno Nacional, por conducto del Ministerio de Educación, y según las decisiones que tomara la Junta Directiva. Estaba conformada por tres subdirecciones: Subdirección de Patrimonio Cultural, Subdirección de Comunicaciones Culturales y Subdirección de Bellas Artes. El presidente Ernesto Samper impulsó la Ley General de la Cultura, aprobada el 7 de agosto de 1997 en la cual se liquidó la entidad y se creó el Ministerio de Cultura, designando como primer titular de la cartera a Ramiro Osorio. A las funciones que antes manejaba COLCULTURA, el Ministerio sumó las de cinematografía, etno-cultura y juventud.

¹⁹ La cultura en los tiempos de la transición 1991- 1994, COLCULTURA, Bogotá, septiembre 30 1991, cap. Diagnóstico Resumen: 1% del presupuesto nacional, además debía abarcar con ello varias tareas y frentes, tampoco tenía representación a nivel local, dependiendo entonces de los programas de los políticos de turno, aquello generó clientelismo, burocratización y corrupción, dando como resultado pérdidas, desarticulación entre los objetivos de las políticas del gobierno central y las acciones que se efectuaban a nivel local. Por lo tanto, la mayoría de las acciones carecían de proyección y se encontraban anquilosadas en la idea del arte como folclor o manualidad, se puede decir que las administraciones locales dilapidaron los recursos de la entidad en eventos poco relevantes, aunque con los años su imagen y obligaciones la irían desgastando.

económica de Colombia²⁰, primero con los tratados de libre comercio y más tarde con lo que se ha llamado mercado globalizado.

Para las manifestaciones artísticas y culturales estas variables macroeconómicas significaron mayor interacción de los creadores con los centros generadores de tendencias a nivel internacional, acceso a diferentes culturas e información de infinidad de temas de interés, incluso para artistas que habiten en lugares remotos, facilitando la creación de puentes entre los lenguajes internacionales, nacionales y locales, posibilitando una mayor proyección y mejor posicionamiento, tanto de artistas, como de obras.

Sin embargo, los efectos de estos cambios macroeconómicos, tanto para el Campo Artístico Nacional como para el Regional, implicaron entrar en la competencia mercantil liderada por los centros y naciones con mayor poder económico. En consecuencia, los artistas debieron ajustarse a los requerimientos del mercado, a la intervención de agentes especializados en tendencias estéticas del momento, y ya que la globalización trae consigo una mayor estandarización del pensamiento, la anulación de la diferenciación entre creaciones artísticas rurales y urbanas, o entre lo local, lo regional, lo nacional y lo internacional. La globalización en el arte tiene el mismo efecto de homogenización que la folclorización de éste:

²⁰ Rodríguez Amaya Fabio, Artículo n°80 págs. 107 -127 Colombia: arte y poder en el siglo XX, Revista Caravelle, Toulouse, 2003

“Aquellos que proviniendo de fuera, del entorno, de la cultura, de la educación, de la familia, de la ideología, etc., nos moldean de una manera inequívoca y nos convierten en algo así como estatuas. Se produce la paradoja de que en un mundo que exalta la individualidad y el carácter irrepetible de sus ciudadanos, se configura a la postre un sujeto semi-clónico de idénticos gustos, opiniones y modos de vida. Ahora sobre el cómo se da la manipulación sobre la opinión pública y sus efectos en las masas y en los diversos públicos...”²¹

○ **1 Muestreo de la participación o exclusión de las regiones dentro del Salón Nacional**

Los Salones Nacionales (en adelante SN) son los antecedentes directos de los Salones Regionales (en adelante SR). Para evidenciar que el fenómeno de la exclusión en los SR proviene de los SN, se hizo una muestra aleatoria con el listado de premiaciones registrado en la página web del Banco de la República de 1962 hasta 1998²². Los nombres de artistas que hicieron parte de esta muestra y sus obras aparecen en el anexo 1²³. Por otra parte, las categorías de sistematización y estadística son -en parte las utilizadas en los análisis de los Salones Regionales X, XI, XII y XIII; esas categorías son las siguientes: a) lugar de origen de los artistas, b) lugar de las entidades de formación. También se hicieron unas segundas estadísticas similares, que fueron aplicadas a c) los artistas que fueron

²¹ Aranguren Iriondo Mikel, Análisis sobre la obra de Witold Gombrowicz: La inmadurez, la forma y otras consideraciones, Universidad del País Vasco, 2007

²² Listado de artistas premiados en los diferentes salones nacionales de artistas; Marca Registrada <http://www.museonacional.gov.co/sitio/marcareg/marca51.html> consultado el 2-07-2018

²³ Los datos de análisis de este sub-capítulo se encuentran en el Anexo N° 1 los nombres de los artistas y las obras con las que fueron premiados.

seleccionados en los antiguos Salones Regionales y premiados en los Salones Nacionales.

Es decir, de las segundas estadísticas solo se tomó 40 artísticas como el 100%, y de allí se dedujo las tendencias de participación. Como forma aclaratoria para la primera parte el 100% partió no de 66 sino de 70, ya que hubo una obra que fue producto de un colectivo de cinco artistas.

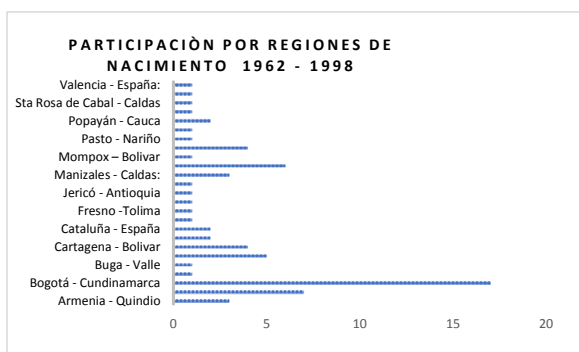


Fig. 1- Participación por regiones según el lugar de origen de los artistas de 1962- 1998

La primera categoría de análisis figura 1 hace referencia a la representación de los municipios y regiones según el lugar de nacimiento u origen de los artistas. La estadística dio como resultado el siguiente conteo, -de 70 artistas -que participaron y fueron premiados con un total de 66 obras: 26,5% son Bogotanos, 9,3% de Medellín, 7,8% de B/quilla, 7,8% Caleños, 7,8% Cartageneros, otro 6,2% son de Pamplona, 6,2% extranjeros, 6,2% vallecaucanos de municipios diferentes a Cali, 4,6% caucanos, incluyendo a los payaneses, para un total de 82,4 %. El restante

17,6% es de municipios que participaron una sola vez. La anterior información cubre los premios durante cuatro décadas, por lo tanto, la participación regional estuvo supeditada a la capital y a las ciudades capitales de los departamentos con mayor impacto económico.

Tan solo en la premiación de estas décadas la participación regional no superó el 20% del territorio nacional. Se excluyeron departamentos, provincias o intendencias que coincidentemente eran identificados con población de mayoría indígena o afrodescendiente. Durante estas décadas nunca se premiaron artistas que se registraran como oriundos del Chocó, Orinoquía, ni Amazonía. La anterior información se corresponde con el informe diagnóstico de COLCULTURA²⁴ y de acuerdo con éste también la falta de rubros destinados para el desarrollo del arte en las regiones periféricas.

Al revisar la participación en premiación de las regiones, también se estableció que la intervención de los municipios dependió de pocos artistas, los cuales compitieron reiteradas veces en diferentes años. Estos son los casos de: Alejandro Obregón, Augusto Rendón, Edgar Negret, Leonel Góngora, Pedro Alcántara, Carlos Rojas, María Paz Jaramillo, Miguel Ángel Rojas, María Teresa Hincapié, Eduardo Villamizar, este último logró ser premiado tres veces. Y solo 2 artistas salieron de los Salones Regionales de Cali.

²⁴ La cultura en los tiempos de la transición 1991- 1994, COLCULTURA, Bogotá, septiembre 30 1991, cap. Diagnóstico

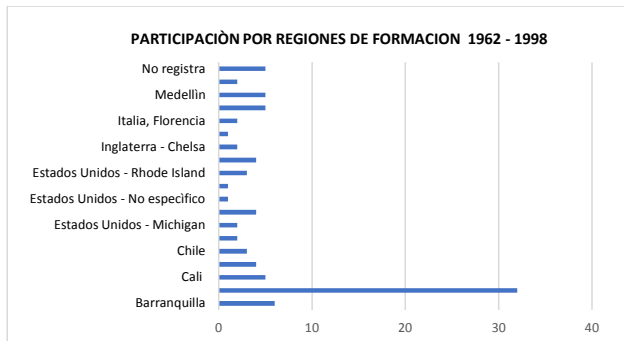


Figura 2- Participación por regiones de formación de artistas de 1962- 1998

Al comparar los resultados de la figura 1 “Participación por regiones según el lugar de origen de los artistas de 1962- 1998” con los lugares donde se formaron y proyectaron como profesionales, la información correspondiente a la figura 2, se problematiza el concepto de regionalidad e incluso el de nacionalidad. Por lo tanto, se podría deducir que las categorías del Ministerio son movedizas y difícilmente pueden llegar a ser absolutas.

Cuestionar cuáles son los valores que hacen de una obra *arte regional* es difícil, pero quizás las obras que son seleccionadas en los SR deben estar centradas en la región misma, en su realidad social, cultural, política o económica; cada obra debe reflejar la lectura crítica de su creador, la interpretación simbólica que éste hace de la realidad regional y local, y que solo la vivencia misma da. Esta lectura debe lograr transmitirse sin importar el origen del público, sin recaer en el congelamiento de la folclorización o de la globalización, dos fórmulas tendientes a la homogenización.

En las segundas estadísticas de la prueba aleatoria, referentes a los artistas que salieron de los antiguos Salones Regionales, el total es de 14 y esta cifra corresponde al 38% de los 40 artistas que provenían de regiones. Teniendo en cuenta que de este total hubo un colectivo “El Sindicato”, compuesto por cinco artistas que -además fue el único colectivo registrado en el conteo, -el porcentaje participativo bajaría. Y si el cálculo se hace - por obras y no por artistas sería de un 27,7% de premiación regional, durante las dos décadas (1976- 1998).

Por otro lado, en la categoría de las temáticas de las obras regionales, el 80% no tocó temas centrados en la región y solo dos de estas obras se pueden clasificar así: una como reflexión sobre el patrimonio regional y la otra es religiosa apócrifa de la región. El 20% restante se distribuyó en crítica a políticas estatales.

La información complementaria a la página web del Banco de la República se extrajo de la página de Colarte y los Catálogos del 50 Aniversario del Salón Nacional de Artistas parte 1 y parte 2. De esta muestra solo se tomaron algunas categorías que también aparecen en la sistematización de los Salones Regionales X, XI, XII y XIII y que muestran aspectos de exclusión; discriminación, censura, autoexclusión y autocensura. Gracias al Catálogo del Salón Regional X se obtuvieron los siguientes cuadros estadísticos, los cuales complementaron los resultados ya analizados. Sin embargo, cabe aclarar que la Carolina Vanegas²⁵ se

²⁵ Carolina Vanegas, Catálogo X Salón Regional de Artistas, cap. Análisis del campo regional artístico colombiano desde 1970, págs. 39-49 Ministerio de Cultura, 2004

basó en el informe de COLCUTURA²⁶ sobre los Salones Regionales que van desde los años 1976 a 2000. La información que ella sintetizó hizo posible las comparaciones entre lo ya examinado y sus propios análisis.

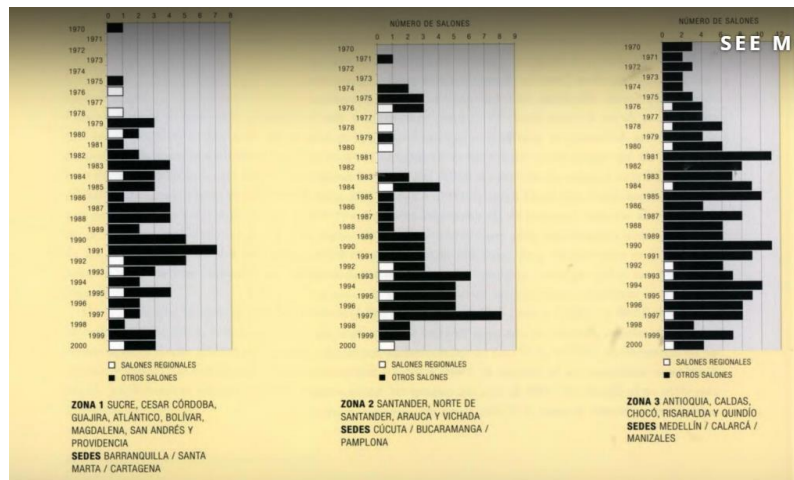


Fig. 3 tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artístico

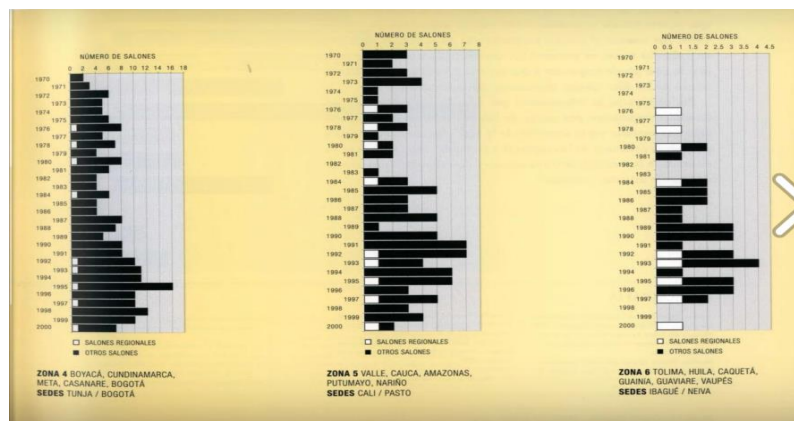


Fig. 4 tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artísticos²⁷

²⁶ Para los cuadros de COLCUTURA ver documento anexo, ya que los cuadros no se dejaron copiar

²⁷ Carolina Vanegas, cap. Análisis del campo regional artístico colombiano desde 1970, págs. 39-49, figuras 3, 4, 5, 6 y 7 son imágenes tomadas del Catálogo del X Salón Regional 2004, del Ministerio de Cultura

En las figuras 3 y 4 es posible observar la participación de las Zonas o Regiones, y ver cuáles de ellas no hicieron parte de los salones o han tenido baja presencia. De los 24 años que duró el antiguo modelo de SR, solo se realizaron en 9 ocasiones, sin tener en cuenta que no lograron hacerse de forma consecutiva. Se puede decir que antes del 2004 no hubo apropiación de los SR, ni por parte del estado, ni de los mismos artistas.

Se observa que los SR no tuvieron mayor presencia en el campo artístico colombiano en estas dos décadas. De ahí el sentimiento de exclusión que los artistas periféricos desarrollaron por el Salón Nacional, ya que se suponía que los SR iban a ser la base de los SN. Teniendo en cuenta que para algunos departamentos la dinámica cultural vendría a depender solo de estos eventos estatales, en ello radica su relevancia en las artes plásticas y visuales regionales, como se puede apreciar en la figura 7, que es una gráfica comparativa de eventos regionales públicos y privados.

Carolina Vanegas

En 1976 el Instituto Colombiano de Cultura, organizador del Salón Nacional de Artistas, decidió descentralizarlo, para poder hacer un diagnóstico del arte que se estaba haciendo en el país. Es así como dividió el país en seis "zonas culturales" para realizar los salones regionales, cuyas sedes se ofrecieron a las capitales de los departamentos de cada una. Estas zonas han tenido varias modificaciones a lo largo de los diez salones (ver anexo: Zonas, departamentos y sedes de los diez salones regionales). Con el objetivo de hacer un trabajo estadístico, y teniendo en cuenta los datos más constantes a lo largo de los diez salones se han organizado así:

Zona 1

Sucre, Cesar, Córdoba, Guajira, Atlántico, Bolívar, Magdalena, San Andrés y Providencia.
Sedes: Barranquilla – Santa Marta – Cartagena

Zona 2

Santander, Norte de Santander, Arauca y Vichada.
Sedes: Cúcuta – Bucaramanga – Pamplona

Zona 3

Antioquia, Caldas, Chocó, Risaralda y Quindío
Sede: Medellín – Calarcá - Manizales

Zona 4

Boyacá, Cundinamarca, Meta, Casanare, Bogotá
Sede: Tunja – Bogotá

Zona 5

Valle, Cauca, Amazonas, Putumayo, Nariño
Sede: Cali – Pasto

Zona 6

Tolima, Huila, Caquetá, Guainía, Guaviare, Vaupés
Sedes: Ibagué - Neiva

Los salones regionales se realizaron en 1976, 1978, 1980, 1984, 1992, 1993, 1995, 1997, 2000 y 2003. Estos salones han tenido diferentes organizaciones y amplias discusiones sobre su pertinencia y efectividad en cuanto a ser reflejo de la actividad artística de cada una de las áreas propuestas.

La intención de este estudio es analizar el impacto que los salones regionales han tenido sobre cada una de estas zonas, utilizando como indicadores otros salones organizados por las diferentes instituciones culturales, museos, escuelas de arte y empresas privadas y a partir de esta información, hacer estudios estadísticos comparativos por regiones o zonas y por décadas.

Figura 5 y 6 texto explicativo sobre tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artísticos



Figura 7 tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artísticos

Capítulo 2

2.1 El contexto social y cultural frente a las medidas administrativas en la Región Pacífico.

La escogencia de los Salones Regionales X, XI, XII y XIII de la Región²⁸ Pacífico (en adelante RP) y no de otra región, se derivaron de las razones históricas frente al fenómeno de la exclusión, específicamente de la étnica, que han terminado siendo también de índole económica. La reiteración histórica que ha tenido la sociedad colombiana frente a este fenómeno se ha reflejado en el campo artístico, afectando a las poblaciones de las regiones periféricas, incluyendo la RP.

Otros factores importantes para haber escogido esta región se generan a partir de su producción artística y cultural, ya que además de su diversidad étnica, las manifestaciones culturales son variadas e interesantes, los grupos artísticos y culturales tienen gran autonomía, pero a la vez y de forma contradictoria no se manifiestan en conformidad con los resultados de los SR, ya que antes del Salón Regional XI, la RP poco había participado. Por último, acerca de los Salones Regionales del Pacífico (en

²⁸ Reyes P David Leonardo y Córdoba H Gloria Andrea, Artículo Los conceptos de región y territorio como aporte a los estudios de la lengua, Proyecto Atlas socio-lingüístico del español en Colombia, Revista Lenguas en contacto y bilingüismo, Instituto Caro y Cuervo, 1987, pág. 7 y 8. El concepto de región proviene de las corrientes positivistas imperantes en los años 30, en oposición a las corrientes fenomenológicas estructuralistas que hablaron del concepto de Lugar, de lo local, mientras que las corrientes marxistas hablaron de espacio social, por lo tanto la noción de región está en este momento cuestionado, en cuanto el positivismo adquirió un concepto naturalista y folclorista. Para estudios económicos, y en lo relativo a los polos de desarrollo, para contrastar datos entre países, ciudades y grandes emporios se aplicó el concepto marxista de regionalización de la economía.

adelante SRP) hay diversidad de textos críticos donde los artistas se expresan sobre las problemáticas que tienen con las curadurías²⁹.

“La idea de que el arte eurocéntrico es cultura y lo que hacen indígenas y afros es sólo folclor retrata la forma desigual en la que se registra la producción artística de los pueblos indígenas y afrodescendientes frente a lo que se hace en las academias de arte, se expone en museos o se oferta en los grandes centros culturales del país. En la actualidad muchas personas subestiman las prácticas culturales de resistencia de estos pueblos, reservándoles muchas veces el lugar del entretenimiento y la exotización”³⁰

Lo expuesto ayudó a considerar que los SRP son ejemplos demostrativos del fenómeno de exclusión del arte periférico y rural, ya que éste en parte se hace manifiesto en las políticas administrativas y económicas dirigidas al campo artístico, afectando de forma indirecta tanto a los SN como a los SR. Se hizo ineludible revisar cómo las medidas administrativas afectan el arte y constituyen un factor determinante en el fenómeno de exclusión de grupos minoritarios, y más específicamente, de los grupos étnicos indígenas y afrodescendientes.

²⁹Giraldo Escobar Sol Astrid, Retratos en Blanco y Afro.Lliana Angulo, Beca de Investigación Monográfica sobre Artistas Colombianos, Programa Nacional de Estímulos, Ministerio de Cultura de Colombia, págs. 35-36 2013 Cuando la artista egresa de la Universidad viene un periodo de trabajo marginal y solitario. Su trabajo no se acomoda a las líneas que las instituciones del arte promueven ni a las curadurías vigentes. Realiza algunas muestras en salas de arte como la de Fenalco o la de la Universidad Nacional, pero el evento que realmente la insertaría el circuito local sería la exposición Viaje sin mapa. En 2006 se realiza en Bogotá esta propuesta que, según sus organizadores, buscaba saldar una deuda histórica. Con la curaduría de Mercedes Angola y Raúl Cristancho, Viaje sin mapa se propone la novedosa tarea de ubicar y reunir por primera vez a los artistas afro contemporáneos que estuvieran activos en ese momento en la escena colombiana. La propuesta curatorial era ante todo una hipótesis y una pregunta. Muy poco se sabía al respecto, y de ahí el nombre de la muestra

³⁰ Comentario de Rossih Amira M.S, para la segunda Minga muralista en Toribio Cauca <https://colombiaplural.com/indigenas-y-afros-no-hacen-arte/> consultado el 16-02-2019

Para este capítulo se hizo una revisión de los catálogos de los SR X, XI, XII, XIII del Pacífico, aunque el trabajo resalta la realidad artística de la región, también la compara o contrapone a otras regiones frente al fenómeno socio cultural ya nombrado. Además de la recopilación de datos obtenidos de los catálogos, se utilizaron entrevistas como forma de soporte o contraste.

Al abordar los SR ya nombrados, se consideró importante establecer algunos aspectos que han afectado la participación de los artistas afros e indígenas de la región, dejando ver las repercusiones político-administrativas que a lo largo de la historia de Colombia se han impuesto en estos territorios.

La primera realidad observada sobre la región³¹ son sus cambios geopolíticos. Esta ambivalencia de Región es parte de su historia administrativa dentro de la nación³², rasgo que también hace parte de su historial de participación en los SR. Solo a partir del año 2006 se conforma la RP para el Salón Regional XI, el cual se realizó en Cali. Antes de ello, el Chocó había hecho parte de la zona Centro Occidente, y con anterioridad a la restructuración era parte de la zona 3, mientras que el Valle del Cauca y Cauca participaron en el 2004 como Región Sur y antes de este año lo hicieron en la zona 5.

³¹Mattelart Armand, Geopolítica de la cultura, traducción de Gilles Multigner, ediciones Concha y Toro, Santiago Chile, 2002, páginas 104: sobre el parafraseo del autor de las afirmaciones de M. Merlau – Ponty “Contra el esquema de progreso que inducían a una visión de la evolución de las sociedades en etapas sucesivas rigurosamente separadas. . . Ahora bien, observaba el filósofo de la fenomenología: “El sentido de la historia está cada paso bajo amenaza de desviarse y necesita ser reinterpretado constantemente, La corriente principal jamás fluye sin contracorrientes ni torbellinos. Ni siquiera se da como un hecho. No se manifiesta sino a través de asimetrías, de supervivencias, de regresiones”. Sustituía la imagen compacta y abstracta del sistema mundial por la “noción de sistema barroco”, que explica mejor las intrincaciones comprendidas en un conjunto concreto, y también los desfases y las rupturas.

³² Los tres departamentos actuales hicieron parte del Gran Cauca, debido a la intención separatista de ésta durante el federalismo, Reyes incentivó la creación de otro departamento llamado Cali y que posteriormente se llamaría Valle del Cauca, la revisión histórica también develó varios conflictos, entre Chocó y Antioquia por territorios que el último aspiraba sobre el primero o también la rivalidad entre los municipios del norte del Valle con Cali.

Ahora bien, los SR parten de la noción de región, y ésta misma ha tenido diferentes variantes; mientras que en las décadas de los 30 a los 70 se derivaba de la noción de región de la escuela Berkeley³³, que concibe a la región como una construcción que las sociedades hacen para hacer habitable la naturaleza, al ser transformada se crea el paisaje, la naturaleza por su parte determina los grupos humanos, tipificando el carácter de los individuos de x o y región. De estos postulados se derivan las propuestas folclóricas en el arte. Sin embargo, estos conceptos no contemplan otras dinámicas propias de las sociedades humanas, como son los desplazamientos³⁴.

Los clichés folclorizantes que afectan la innovación en el arte regional, perduran en parte merced al principio impuesto por la industria turística, que ha hecho de algunas manifestaciones culturales una mercancía³⁵, anulando la acción simbólica de la creación. Al perder su fuerza significativa, el objeto creativo es más una mercancía cuyo valor no es su uso simbólico sino monetario. De acuerdo con la cita abajo de la crítica de arte Nelly Richard (2006):

³³ Reyes P David Leonardo y Córdoba H Gloria Andrea, Artículo Los conceptos de región y territorio como aporte a los estudios de la lengua, Proyecto Atlas sociolingüístico del español en Colombia, Revista Lenguas en contacto y bilingüismo, Instituto Caro y Cuervo, 1987, pág. 4; durante las décadas de los años treinta y cuarenta, cuando lo regional adquirió importancia extraordinaria . . . La geografía francesa fue la primera en desarrollar una manera específica de realizar estudios regionales que intentaban interpretar las regiones a partir de la relación de sus habitantes con su entorno; posteriormente, la geografía cultural apoyó dicha concepción al asumir que son los seres humanos quienes lo organizan....

³⁴ Briceño Linares Ybelice, La diferencia cultural en cuestión; Una crítica a los estudios culturales latinoamericanos a la luz de las investigaciones del mundo popular, cita a Seyla Benhabib pág 50 critica las políticas de preservacionismo cultural. . . Considera necesario partir de concepciones no estáticas ni cerradas de la cultura, formulando que un modelo de democracia plural estará siempre presente la posibilidad de las mezclas y la interculturalidad, así como también las posibilidades del disenso y de decisión de los miembros del grupo minoritario

³⁵ Richard Nelly, Los pliegues de lo local en el mapa de lo global, Revista Signo y pensamiento n°49, vol. 25, julio-diciembre 2006 <http://www.scielo.org.co/pdf/signo/n49/n49a03.pdf> consultado 29-12-2017

“Lo periférico es una vibración que interfiere críticamente con la doble tendencia metropolitana a reificar la identidad mediante la canonización del centro como origen de la autoridad y a hacer primordial la otredad por medio del exotismo y la folclorización de la diferencia”

Los otros conceptos que remplazarían el concepto de región provienen de la escuela estructuralista y la marxista, donde el término se transforma. En la escuela estructuralista, que para el campo artístico en los últimos años ha sido la más relevante, habla de lugar, de lo local, debido a la misma globalización, a la fluctuación de poblaciones, así como a otros fenómenos. La teoría de Durkheim³⁶ sobre el lugar, ha adquirido relevancia, ya que éste rebasa el concepto de espacio físico y lo hace trascender a espaciotemporal en las prácticas sociales, tal y como lo explica la cita abajo de María Lois (2010).

“Esta nueva geografía regional (Murphy, 1991; Paasi, 1991; 2002) considerará que los procesos regionales no se explican únicamente por las relaciones internas dentro de ésta y su localización espacial, sino que estarían vinculados con dinámicas que ocurren a otras escalas (local, estatal, global). Igualmente, las interacciones entre sociedad y medio natural pasan a tomar relevancia en forma de análisis de la vida cotidiana. En el proceso de formación de identificaciones y preferencias políticas se darán cuenta no sólo de elementos materiales sino también sentimientos, representaciones, discursos y símbolos.”³⁷

³⁶ Lois María, Estructuración y espacio: La perspectiva de lugar, Facultad de ciencias políticas y sociología, Universidad Complutense, Madrid, 2010

³⁷ Lois María, Estructuración y espacio: La perspectiva de lugar, Facultad de ciencias políticas y sociología, Universidad Complutense, Madrid, 2010

Desde la visión del estructuralismo, la población no se concibe como algo estático. Un reflejo del cambio del concepto aquí en Colombia se observa en los nuevos eventos culturales, que están más enfocados en los grupos que en los espacios; ejemplo de lo anterior son las dos versiones del Salón de Arte Indígena Manuel Quintín Lame, o el 6to Salón de Artistas Populares de la Fundación BAT. No obstante, el Ministerio de Cultura ha persistido en el formato de los SR, al considerar que éstos siguen siendo relevantes para observar cuáles son los elementos que unen a cada territorio y cuáles son sus diferencias o discrepancias.

Habiendo clarificado la noción de región, se hizo necesario tener en cuenta que, para analizar los SRP X, XI, XII y XIII se debe revisar como éstos se articulan con las políticas administrativas departamentales y municipales³⁸, y el Compendio de las Políticas Culturales de la Nación³⁹, los cuales en parte dieron origen al nuevo modelo de SR. Para evaluar si lo sentado teóricamente en estos documentos son una realidad, se examinaron algunas rendiciones de cuentas de los departamentos que componen la región, en la medida que ellos muestran las políticas para el Arte, pero también porque en ellas se descubren factores primordiales de donde se derivan las raíces de la desigualdad y exclusión, repercutiendo en la participación de artistas en los SR.

³⁸ Tomado de planificación y desarrollo departamento del Cauca: 2012 -2015 Estos esfuerzos llevaron a que, en noviembre de 1958, en el marco de la Ley 19, se creara el Departamento Nacional de Planeación y Servicios Técnicos de Colombia y además se conformaran los **Consejos** Nacionales de Política Económica y Social (CONPES). Con esta medida el gobierno propuso que en todas las entidades públicas funcionarían las Oficinas de Planeación, para armonizar los planes nacionales y sectoriales ... los Consejos Nacionales y Territoriales de Planeación conformarán el Sistema Nacional de Planeación y su función principal será desarrollar un carácter consultivo y de seguimiento para la discusión de los planes de desarrollo.

³⁹ en esta documentación se expresan objetivos y estrategias del Ministerio de Cultura, acciones que relacionan el Campo Artístico con los renglones económicos y político-administrativos de cada región y que puestas en práctica deberían ayudar a desarrollarlo.

Los documentos de rendición de cuentas permitieron ver cuáles son las prioridades sociales de cada los departamentos, las inversiones que se realizaron y los rubros que se destinaron para el Campo Artístico. Del mismo modo, es importante mostrar los vínculos y realidades sociales y económicas de los departamentos que componen el Salón Regional Pacífico, para comprender su contexto y las necesidades o carencias que pueden estar afrontando la población de artistas de la región.

En cuanto a la realidad social de las comunidades indígenas y afros, si existen confluencias importantes, resaltando el fenómeno central de esta investigación. La exclusión se ha hecho por medio de medidas administrativas que han alejado a este territorio y a sus pobladores del desarrollo general de la nación, desde el inicio de la república (finales del siglo XIX) hasta bien entrado el siglo XX la organización social, política y económica entrecruzó rezagos del sistema de castas

colonial⁴⁰ con el concepto de clases sociales, dando como resultado territorios del país que quedaron excluidos de los proyectos de desarrollo por su población de mayoría indígena o afro.

En la actualidad se muestra la exclusión como un tema ya superado, en especial en el campo artístico, incluyendo los SR, pero ¿qué tanto de ello es cierto?

Para el caso del Campo Artístico y en el caso específico de los Salones Regionales el intento curatorial por imponer lenguajes plásticos y visuales más internacionales propios del mercado globalizado y más acordes con lo “verdaderamente civilizado”⁴¹, sujetando y controlando la manifestación estética indígena y afro, para que sus propuestas no se desvíen de los gustos de los grupos económicos o países dominantes. Lo anterior puede dar lugar no solo a exclusión, sino también a otros fenómenos.

Actualmente se manifiesta la dominancia del centro y su apreciación negativa sobre la periferia de formas más sutiles que la simple discriminación o la exclusión evidente, si bien en parte la comparación y depreciación constante de la periferia

⁴⁰ Artículo: Colonialidad del poder y biopolítica etnoracial: Virreinato de Nueva Granada en el contexto de las Reformas Borbónicas: Cardona Rodas Hilderman, Universidad de Medellín, - Colombia. Febrero 2017. El orden del mundo se encuentra en la actividad clasificadora y ordenadora del pensamiento, pues el empleo de un nombre buscar ordenar la diversidad de la población colonial a partir del criterio de la limpieza de sangre. “La episteme de la cultura occidental ha abierto un espacio en cuadro que no deja de recorrer desde las formas calculables del orden hasta el análisis de las representaciones complejas” (Foucault, 2001b, p. 81), representaciones que están en directa relación con las taxonomías de plantas y animales de naturalistas del siglo XVIII como Buffon (1749), Linneo (1735, 1751) o Humboldt (1807-1811) quienes fundan una historia natural que busca identidades y diferencias para ordenar en clases a los seres vivos. En el mundo colonial este proyecto clasificatorio se pone en obra en los cuadros de castas.

⁴¹ Boaventura de Sousa Santos, Las epistemologías del Sur; La reinención del conocimiento y la emancipación social, cap. Introducción, págs. 160- 209, Siglo XXI editores, CLACSO, Buenos Aires, 2009, Desde las Epistemologías del Sur criticamos el progreso visto desde esta forma de totalidad europea, como lo comprenden estos dos grandes intelectuales que son Adorno y Horkheimer. Si yo estuviera convencido, como lo estaban ellos, de que la totalidad europea era la totalidad del mundo, ahora no hablaría del colonialismo. . . En este sentido, para las Epistemologías del Sur no todo el nacionalismo es reaccionario: existe el nacionalismo de los opresores, por un lado, y el nacionalismo de los oprimidos, por el otro.

con las grandes ciudades capitales ha generado una diferenciación en el desarrollo y empobrecimiento progresivo. Esta ideología se aplica en la cultura y el arte.⁴² Para el caso en los SR, en cuanto el estado ha pretendido influir en las expresiones artísticas de sectores campesinos y populares a través de estrategias curatoriales efectuadas por artistas que hacen parte del lenguaje artístico imperante⁴², para que en últimas los productos culturales regionales estén acordes con el mercado globalizado de la cultura y el arte.

Como lo expresa abajo Canclini, para la economía nacional la obra de arte ya no se trata de algo que significa, o si ésta es el producto de una búsqueda, de un cuestionamiento, sino más bien ahora se trata de si se puede vender a un consumidor que hace parte de ese mundo globalizado y abrumadoramente homogéneo.

“La tendencia a mercantilizar la producción cultural, masificar el arte y la literatura, y ofrecer los bienes culturales con varios soportes a la vez (por ejemplo, el cine no sólo en salas sino en televisión y video), quita autonomía a los campos culturales. La fusión de empresas acentúa esta integración multimedia y la somete a criterios de rentabilidad comercial que prevalecen sobre las búsquedas estéticas”⁴³.

⁴² Pierre Bourdieu; El punto de vista del autor, pág. 321 hace un análisis de cómo el artista y su producto la obra se someten para obtener un beneficio, el de ser incluidos y para ello buscan satisfacer las necesidades del grupo social dominante, incluso más adelante el autor analiza como son las obras de esos artistas que pertenecen de forma natural a ese grupo elite “Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político”

⁴³ García Canclini Néstor, Comunicación y ciencias sociales: El giro transdisciplinario y la política, Revista Oficios Terrestres, pág. 3

De los dos aspectos mencionados, el de la invisibilización de las tendencias populares y el del condicionamiento de los productos culturales y artísticos desde diferentes estrategias mercantiles, el segundo es el que más se ha cuestionado el rol curatorial, lo que implica una tensión permanente por parte del curador de los SR, que experimenta el conflicto no solo desde su propio Ser artista, sino también desde su intervención en la producción artística de las comunidades étnicas, rurales y periféricas. Acerca de lo anterior, dos curadores hacen las siguientes reflexiones

Entrevistado 1: Es muy relativo. Depende de la propuesta curatorial, según el equipo, porque el centro mantiene una dinámica muy autónoma, se centra eso con mucha actividad en un lugar. Hay que saber reconocer las cosas diferentes de cada región. Casi siempre se muestran la representación desde lo exótico, como representación de una selva. El artista de región busca ahora combinar elementos o lenguajes del arte contemporáneo, como materiales sintéticos con naturales, desde el centro se reconoce como un código que es del centro. . . Es paradójico acogerlas y tenerlas como propias y no reconocerlas como región. Me parece un poco crítico porque es subvalorar que en la región también hay una concepción de producción de obra de arte, a la par de alguien internacional. La zona Regional Sur quedó por fuera del nacional. Para mí es crítico en todo esto, hay unas dinámicas que imperan desde el centro, pero también hay procesos simultáneos y muy profesionales en la región.

Entrevistado 2, formato de entrevista por escrito: Lograr participar en un salón regional como curador lo proyecta a nivel nacional SI__x__, NO____ Porque permite que un grupo más amplio de personas interesadas en arte contemporáneo conozca, compare,

contraste y analice las propuestas que uno pone en juego en una investigación curatorial de esa magnitud.

Además de las dinámicas de aceptación y resistencia propias del accionar curatorial, se han implementado otras estrategias para que el campo artístico local y regional interactúe con tendencias más “actuales y globales”. Para ello, las políticas administrativas locales y regionales tienen un rubro fijo dado por la nación⁴⁴. Si se tiene en cuenta que este rubro es compartido con el deporte, este aporte generado por la ley de transferencias resulta ser insuficiente para el apoyo de los eventos artísticos regionales y municipales. Se pretende una auto gestión de los gobiernos locales y regionales en compañía del sector privado. A pesar de lo anterior, existe un factor que no se ha tenido en cuenta y es el deterioro socioeconómico de las comunidades rurales y periféricas donde se evidencia la necesidad de más presupuesto estatal desde el nivel central y que éste sea permanente para la viabilidad del arte de estos territorios.

Las reflexiones anteriores no quieren decir que el arte colombiano carezca de obras y artistas de gran valor estético y cultural, o que los reconocimientos a nivel regional, nacional o internacional no sean merecidos, tampoco se trata de cuestionar el alcance que tienen los productos artísticos y estéticos en la memoria e identidad de las comunidades. Más bien lo que se quiere revisar son los estados actuales del arte frente al tema de la exclusión y si las estrategias creadas por el Estado son realmente viables en cuanto a participación en forma equitativa e

⁴⁴ Documento Compendio de Políticas Culturales del Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, enero 2010

incluyente para los diversos sectores del campo artístico de las zonas periféricas, así como revisar si se da la igualdad de flujo de tendencias entre periferia y centro, si las expresiones y saberes culturales de la periferia, la ruralidad y sectores populares son apropiados e incluidos en las propuestas artísticas de los artistas curadores, o si por el contrario sigue existiendo dominancia de los lenguajes estéticos promovidos en las capitales del país.

Volviendo al punto sobre el contexto, es relevante analizar que, aunque compartiendo elementos geográficos cada uno de ellos tiene aspectos que los determina y los diferencia. El Chocó⁴⁵, por ejemplo, es geopolíticamente estratégico para Colombia, debido a su ubicación fronteriza. A pesar de esta ventaja y de ser un territorio con grandes riquezas naturales debido a la selva del Tapón del Darién y las cuencas de los ríos Atrato, Baudó y San Juan, que llevan consigo grandes riquezas minerales, además de ser el departamento con la mayor extensión marítima. Sin embargo, en términos de desarrollo económico tiene el índice de calidad de vida más bajo 27,9 %, comparado con el índice promedio de los colombianos, en parte la naturaleza misma de su territorio, el clima de gran pluviosidad han sido factores que por mucho tiempo han estado en su contra, impidiendo la realización de proyectos de infraestructura y de inversión empresarial a gran escala.

⁴⁵Los datos que a continuación se dan sobre los departamentos que hacen parte de la región pacífico son del P.O.T del 2015 entregado por cada departamento en su rendición de cuentas: Resumen ejecutivo para el plan de desarrollo 2012 -2015; gobernación del Chocó, Acdi Voca – Amunafro, CODECHOCO “corporación autónoma regional para el desarrollo sostenible del Chocó”, Asamblea departamental del Chocó, siendo gobernador Luis Gilberto Murillo Urrutia, Secretaria de Cultura Piedad Lagarejo Vargas, Título del plan “Un nuevo Chocó para vivir”.
<https://issuu.com/amunafro/docs/publicacion-resumen-de-plan-de-desarrollo-choc> consultado en 31 de enero 2017

Mientras que el Valle del Cauca⁴⁶ tiene un mayor desarrollo económico que el anterior departamento y que el Cauca, parte de su éxito se deriva de los múltiples biomas y pisos térmicos que tiene, donde el río Cauca se expande las superficies son más apropiadas para asentamientos humanos⁴⁷, ya que sus suelos son ricos para la agricultura. De ahí que su primer renglón económico sea la producción agrícola, especialmente caña de azúcar, y en las últimas décadas la agroindustria de frutales. A pesar de que su mayor eje económico gira entorno a la producción agrícola, la mayor parte de sus pobladores 3.855.515 se encuentran en municipios cabecera y tan solo 572.827 son netamente rurales. Al realizar la interpretación de estos datos, la tenencia o pertenencia de la tierra no está en manos de los campesinos y el sistema latifundista sigue vigente⁴⁸.

Con respecto al departamento del Cauca, el territorio de éste se encuentra en lo que es conocido como el Macizo Colombiano, en gran medida el Cauca se puede decir que está definido por lo intrincado de sus montañas. Siendo un reservorio natural de agua para todos los departamentos que se nutren de los ríos que nacen allí y que son los más importantes del país. Aunque de alguna forma su geografía ha ayudado a la conservación de una de las zonas con más fragilidad, debido a su misma condición geológica, la construcción de vías e infraestructuras para el

⁴⁶ Ramírez Orrego Ella, Valle del Cauca: Aspectos de su proceso de configuración regional en el contexto republicano, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, facultad de Ciencias Sociales, Bogotá 2011

⁴⁷ proyecciones del DANE 2016: el Valle es el tercer departamento más poblado

⁴⁸ Todos los datos de porcentajes poblacionales fueron extraídos del informe de rendición pública de cuentas en infancia, adolescencia y juventud, contexto territorial, secretaria de planeación, Estudios socioeconómicos. POT 2015-2019 departamento del Valle del Cauca (los datos utilizados son las proyecciones del censo 2005 para 20 años).

transporte es baja, la conexión con el resto del país es insuficiente, en parte por el alto costo económico y tecnológico que se derivan, además del riesgo que implica alterar el ecosistema que abastece a casi todo el país de agua. El aislamiento es la consecuencia directa, el poco desarrollo urbano y la baja tasa poblacional, el Cauca es un departamento de población rural 60,27% vive en asentamientos de pequeños poblados dedicados a la minería y a la agricultura⁴⁹, mientras que el área urbana representa 39,73%.

Los individuos humanos y las comunidades están ligadas al entorno, sin ser la excepción los artistas. Si bien el territorio no es determinante, sí lo es la experiencia de vida. Por lo tanto, mucho de lo que expresamos los humanos hace parte de nuestra elaboración simbólica sobre experiencias que hemos tenido. En el campo artístico esto se traduciría en memoria cultural. Esta incluye también las problemáticas sociales compartidas⁵⁰, sin confundir lo anterior con folclor, porque si bien hay una memoria o experiencia en común, la reelaboración simbólica, la forma de narrar es individual. Es importante establecer cuáles son las comunidades étnicas que habitan estos departamentos y si efectivamente son minoría étnica o no.

⁴⁹ W. Buytaert, R. Céller, B. De Bièvre, F. Cisneros; Hidrología del páramo andino: propiedades, importancia y vulnerabilidades. En el futuro, los problemas podrían surgir. Un incremento en la población, en el estándar de vida, y en las actividades agrícolas y económicas resultarán en una creciente demanda por agua. El páramo en sí también es caracterizado por crecientes actividades humanas, tales como, avance de la frontera agrícola... <http://paramo.cc.ic.ac.uk/pubs/ES/Hidroparamo2.pdf> consultado el 10 de octubre 2018

⁵⁰ Bourdieu, Pierre, El punto de vista del autor, cap; Algunas propiedades generales de los campos de producción general y El amor al arte, cap; obras culturales y disposición culta

En el caso del Chocó y el Cauca, las comunidades rurales son la mayoría⁵¹. En el Chocó esa mayoría se autoidentifica como afrodescendientes el 63,8%_ mientras que el 27,7% corresponde a la población indígena de los grupos Emberá, Emberá Chamí, Emberá Katío, Tule, Chocoes y Waunan, tal y como lo muestra la fig. 9. Mientras que casi la mitad de la población caucana el 43,7% se reconoce como población indígena de los grupos Nasas y Guámbianos y el 22,2% se identifica como afrodescendiente, tal y como se muestra en la figura n°8. Con respecto a los grupos etarios del Chocó, Valle del Cauca y del Cauca la mayor densidad se centra en la población infantil, adolescentes y adultos jóvenes.

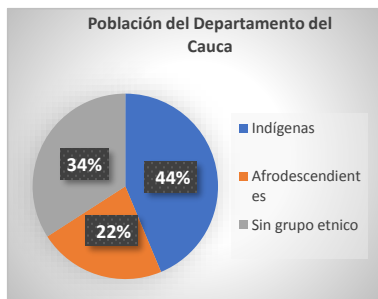


Fig. 8 Densidad poblacional étnica del Cauca

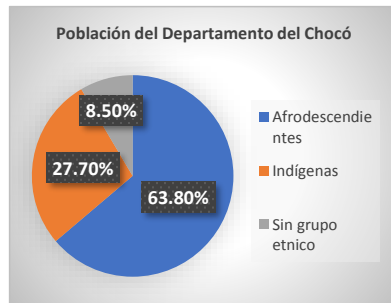


Fig. 9 Densidad étnica del Chocó

⁵¹ Resumen ejecutivo para el plan de desarrollo 2012 -2015; gobernación del Chocó, Acdi Voca – Amunafro, CODECHOCO “corporación autónoma regional para el desarrollo sostenible del Chocó”, Asamblea departamental del Chocó, siendo gobernador Luis Gilberto Murillo Urrutia, Secretaria de Cultura Piedad Lagarejo Vargas, Título del plan “Un nuevo Chocó para vivir”.
https://issuu.com/amunafro/docs/publicacion_resumen_de_plan_de_desarrollo_choc consultado en 31 de enero 2017

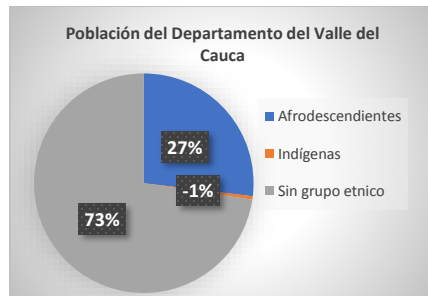


Fig. 10 Densidad poblacional étnica del Valle del Cauca

En contraposición, la realidad étnica del Valle del Cauca es muy diferente de los departamentos del Chocó y Cauca, allí la población no tiene una identidad de grupo étnico. Lo que se puede deducir es que los grupos indígenas están bastante diezmados, además del exterminio de sus comunidades, las repercusiones socioculturales por la baja densidad de la población de la tercera edad equivalen al desvanecimiento de tradiciones y conocimientos. Esta es una probable razón para que el porcentaje de obras participantes en los SR que incluyen técnicas ancestrales en este departamento sea relativamente bajo.

Otro tema asociado que afecta a los artistas de las culturas indígenas, es el bajo nivel de expectativa de vida de los miembros de estas comunidades⁵², debido a la imposibilidad para satisfacer sus necesidades básicas, a la pobreza extrema⁵³, que

⁵²La Demografía en el Valle del Cauca tiene una población total de 4.660.741 de personas para el año 2016 según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística-DANE. Su población se caracteriza por ser diversa en lo cultural y étnico, con una alta privación y desigualdad, generando situación de pobreza. Para el año 2015, según el IPM del DANE, la población en situación de pobreza en el Valle del Cauca fue del 15,7, bajos niveles de vida relacionados a varios ámbitos de su existencia como la condición de la vivienda, el nivel de educación, el acceso a salud, a servicios públicos, alimentación, Tomado de Plan de desarrollo del departamento del Valle del Cauca para el periodo 2016-2019

⁵³ DANE en el 2007

tan solo en el Valle del Cauca está entre 39% y en el Cauca alrededor del 54,20%, sucediendo lo mismo con el Chocó pero a un nivel más extremo, se muestra la diferencia sustancial que los tres departamentos tiene con relación a la nación; el índice de pobreza es también el índice de exclusión, ya que ésta incluye acceso a la educación y al arte.

La educación es de los servicios públicos que afectan más a la cultura y al arte, en cuanto la formación de profesionales para el Campo artístico se mal logra. En el caso del departamento del Chocó, la educación ha sido diagnosticada por el ICFES y las pruebas internacionales PISA como de muy baja calidad y con déficit de cobertura, el analfabetismo llega al 24,9%, cifra tres veces superior al promedio nacional. En el caso del Cauca, la cobertura en educación ha superado el 100%, sin embargo, la tasa de analfabetismo es similar a la del Chocó. Además, existe un amplio porcentaje en edad extraescolar, igual para la deserción escolar en la básica secundaria. Ello explicaría los porcentajes de artistas autodidactas de ambos departamentos.

Por otra parte, las obras participantes del Chocó, Valle y Cauca presentan una resignificación del contexto natural, de sus tradiciones, conocimientos y vivencias, sin llegar a ser obras folcloristas, dan un resignificado a su contexto. Los aspectos naturales y sociales en las obras de los artistas del Chocó y del Cauca, en especial artistas de origen Indígena y afro, tal y como se observa en la tabla n°1 que hace referencia a tres artistas chocoanos cuyas obras han participado en SR,

estas obras incluyen la identidad afro atravesada por la naturaleza de su territorio, su cotidianidad y creencias. Igualmente, para los artistas indígenas del Cauca presentados en la tabla n°2, sus obras están centradas en simbología asociada a los rituales y a la mitología, afianzando los lazos entre las comunidades con su entorno y se entrelazan con la experiencia vivencial de las mismas dándole sentido a la vida comunitaria.

		
<p>Autor: Jhon Jairo Cuesta Salas Título: Bohemia degenerada Año de realización: 2012?</p>	<p>Autor: Carlos Egidio Moreno Perea Título: Caripintado, Óleo Año de realización: 2015</p>	<p>Autor: Migdonio Luna Salazar Título: Ala de Mariposa n°2 Año de realización: 2010</p>
<p>Nacido en Quibdó—Chocó en 1984. Egresado de La Escuela de Artes y Letras, 2006 en Diseño y Decoración, tierra negra y pacífica que enmarca el mosaico cultural con el que cuenta Colombia. Este artista de 31 años está convencido de que el sello personal que le imprime a cada trazo retrata la fuerza de su carácter y la sensibilidad de su sentir. Tomado de: El Universal; <i>De Chocó para el mundo</i>, Cartagena, 24 de octubre de 2012. Disponible en: http://www.eluniversal.com.co/cartagena/cultural/de-choco-para-el-mundo-95827 consultado 10 octubre 2018 http://ideasycorazon.com/post/139584343575/jhon-jairo-cuesta-salas-pintor-autobiografico, consultado 10 octubre 2018</p>	<p>Nacido en Tadó—Chocó, en 1985, su obra no podría definirse, ni enmarcarse en una sola temática. Ella abarca desde escenas grupales de rituales relacionados con las creencias y la muerte, representaciones de personajes solitarios y expresivos que cuentan distintas problemáticas sociales, rostros llenos de colores que muestran la alegría del pueblo afro y sus miradas profundas, que dejan ver toda la carga emocional que llevan en el interior. Su trabajo busca transmitir a todos los escenarios posibles una idea diferente de la verdadera realidad de la gente afro. Disponible en : http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=17285&pest=recuento consultado 10 octubre 2018</p>	<p>Nacido en Quibdó-Chocó, tiene 63 años y es residente en San José de Costa Rica, de profesión arquitecto. Su obra le hace homenaje al Chocó, a esta tierra de colores y de una riqueza cultural y de costumbres en extinción: Mis obras están relacionadas con mis impresiones del chochoano que extraña y siente la patria chica, es decir, del que siempre está de corazón. Busco un lenguaje universal para que quien vea mi obra pueda comprender lo que deseo transmitir, una chochoanidad muy fuerte Disponible en : http://enamoratedelchoco.co/arquitecto-de-profesion-y-pintor-de-corazon/https://www.facebook.com/MigdonioLuna?fref=ts, consultado 10 octubre 2018</p>

--	--	--

Tabla 1 de Obras de artistas afrodescendientes que han participado en Salones Regionales con resumen de su obra

		
<p>Autor: Aldibey -Jaidiber Tálaga Camayo, Título: Tatobouyayam Bengbe Uaman luar – Defendiendo nuestro sagrado territorio. Casquillos de bala grabados con símbolos Nasa, y fotografías de Nasas con collares con casquillos Año: 2017</p>	<p>Autora: Julieth Morales Título: Performance Año: 2014?</p>	<p>Autor: Euclides Piamba del pueblo Yakuna, ubicado en el macizo colombiano Título: La fuerza de la Serpiente, instalación de tejidos en cabuya, que conmemora la celebración del año nuevo con una serie de actividades espirituales Año: 2012</p>

<p>El artista plástico de la Universidad del Cauca en esta obra busca la resignificación de un objeto o vestigio de guerra, utilizando proyectiles de fusil ya disparados en hostigamientos, que posteriormente son intervenidos con grabados hechos en agua fuerte, dibujando sobre ellos símbolos Nasa. Nuestro propósito es visibilizar el arte contemporáneo gestado dentro de la idiosincrasia indígena. Tomado de: http://compartirpalabramaestra.org/entre-las-artes/i-salon-de-arte-indigena-manuel-quintin-lame consultado 10 octubre 2018</p>	<p>Vive y trabaja en Popayán. Sus procesos devienen de su experiencia de la intersección del género y la etnicidad, como mujer indígena Misak - Guambianos. Valiéndose de su cuerpo como medio denunciante, la artista transgrede tradiciones culturales por medio de diversos medios como el performance y la fotografía. En estas dos etapas se centraron en el reconocimiento y posterior encuentro de artistas plásticos de la comunidad que produjeran una obra de arte inscrita en lo contemporáneo e influenciada por sus costumbres, ritos y festividades. Tomado de: http://www.colarte.com/colarte/ConsPinto.res.asp?idartista=42261&cpest=recuento http://blogentrelasartes.weebly.com/iquest-en-queacute-estamos/laboratorios-de-artes-visuales-20141 consultado 10 octubre 2018</p>	<p>Estudiante de la Universidad del Cauca. Para los yanakunas el sol es uno de los principales dioses e intentan recuperar su fuerza: "Es necesario comprender el lenguaje de la naturaleza para ser más fuertes", afirma. Su idea configura el pensamiento de fortalecer la espiritualidad en la comunidad, un pueblo con unos principios de defensa de su territorio, la vida y la cultura. Tomado de: https://www.elespectador.com/noticias/nacional/el-ano-nuevo-yanakuna-articulo-356590 consultado 10 octubre 2018</p>
---	--	---

Tabla n° 2 de imágenes de artistas indígenas con resumen de su obra

Lo anterior coincide con la experiencia curatorial del entrevistado n°1 quien habla sobre la producción indígena y aunque no se refiere a la misma región, los puntos focales son similares.

Entrevistado 1: El universo simbólico es totalmente diferente, siempre la pintura será como un hilo y también como una resistencia. . . Pudimos reconocer diferentes procesos que se estaban desarrollando, también al margen de las convenciones, por ejemplo, el caso de Putumayo. Hay una tendencia hacia las pintas del Yajé, el yajé dentro de lo que se plantea es armonía. . . Hay una producción muy diversa. . . ya sea desde las tallas, desde la arquitectura, fotografía, análisis de la chaza, reconocimiento de las plantas, de los productos locales. Por ejemplo, Marcela Yucuna, hizo muchas acuarelas, de tipos de piñas, tipos de ajís, logramos integrar un poco una producción indígena a la del mundo hoy. Pero quedaron al margen otras producciones como las de Nariño, donde había artistas de origen indígena que mantienen esa tradición artesanal y que continúan con ese legado, no tan marcado como imaginario indígena, si-no con lo campesino.”

Sin embargo, las propuestas artísticas parecieran ser solo válidas si son presentadas o acogidas en una especie de mecenazgo, discipulado por gestores, investigadores, curadores, artistas e incluso instituciones o marcas, que hacen parte del campo artístico del nivel central o que hacen uso del debido discurso de las diferentes tendencias globales.

Tal como lo expresa el entrevistado 3, no solo existe la exclusión, sino también el aprovechamiento que algunos artistas o entidades hacen de las mismas comunidades, llevando a tratos desiguales sobre saberes o proyectos artísticos. En estos contextos el trabajo de las comunidades y sus artistas quedan invisibilizados, o su labor es asumida como parte de una investigación cultural o etnológica. El entrevistado 3 ha trabajado como curador, tanto en Chocó como en el Valle y frente al tema dice:

Entrevistado 3: *Ahí está pintado Chocó* es una curaduría que vino al SR. Pero nosotros hicimos la curaduría para el 2005, nosotros fuimos al Chocó invitamos al consejo regional de arte del Chocó a jurado de una exposición dentro de nuestra exposición. Nosotros llevamos nuestra exposición. Nos interesó para empoderar gente, no necesariamente para representar gente. Nos interesaba traer proyectos desde las comunidades que tuvieran como una representación política, que estuvieran representadas y se pudieran defender muy fuertemente.

Entrevistadora ¿Cuál es la necesidad de empoderar comunidades en Colombia, en el Pacífico?

Entrevistado 3: Nos interesa el arte comunitario, y si son activistas se conectan con ese mundo del arte. Ese es el terreno en el que nos movemos nosotros. Permite crear redes entre artistas y comunidades. Pero que se den simbólicamente, también en el terreno de la exposición.

Entrevistadora: ¿En Colombia hay exclusión en estética?

Entrevistado 3: Yo no sé. . . Eso es en todo momento, se está solucionando, es algo por resolver porque sí lo hay. . . Pero en el tema de lo estético es una pregunta bien complicada...también hay porno miseria, hay explotación, hay relaciones desiguales, creo que eso, es más prominente que la misma exclusión, no sería más problemática, pero sería un tema en relación con eso. . . *Helena producciones* a partir del 2006, crea un proyecto dentro del colectivo que se llama *Escuelas móviles saberes y ética social*, en esa escuela se viene a trabajar la relación con las comunidades. Porque los integrantes del grupo son del Cauca, del Huila, de Nariño, del Valle, relación como a la Colombia Rural. Parte de una pregunta “¿usted qué quiere aprender?, ¿usted qué quiere enseñar?”. Y empezamos a trabajar con la escuela intercultural del macizo, estaban definiendo un programa para el Cauca y entramos ahí como un componente en arte.

Entrevistadora: ¿quiero que me explique el término porno-miseria en el arte?

Entrevistado 3: Es una forma de entender la explotación del otro y de lucrarse con el otro y de llevarse el capital simbólico del otro.

La cita abajo explica la percepción que los artistas del Cauca tienen de la valoración que desde la academia se le asigna al arte de estas etnias, y evidencia que se sienten en condición de desigualdad frente a lo que se ha dado por llamar

“alta cultura”, que no es otra cosa que arte occidental, eurocéntrico, universalista o como se le quiera llamar. A continuación, el testimonio de los artistas de Toribio Cauca 2017.

“La idea de que el arte eurocéntrico es cultura y lo que hacen indígenas y afros es sólo folclor retrata la forma desigual en la que se registra la producción artística de los pueblos indígenas y afrodescendientes frente a lo que se hace en las academias de arte, se expone en museos o se oferta en los grandes centros culturales del país. En la actualidad muchas personas subestiman las prácticas culturales de resistencia de estos pueblos, reservándoles muchas veces el lugar del entretenimiento y la exotización. Mientras esta idea desigual ronda en el imaginario colectivo, los pueblos indígenas y afros hacen uso de su tradición artística como una herramienta que funciona en varias dimensiones: espiritual, cultural, política y sanadora...”⁵⁴

Al terminar las entrevistas con el entrevistado 3₂, manifestó que la mayoría de las inconformidades se presentaban en los artistas del Cauca, pero no dejó claro las causas de ello.

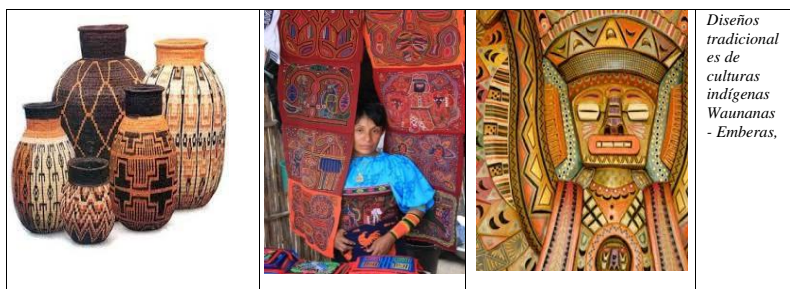
⁵⁴ Centro de Memoria Histórica, Artículo: “Toribio no es como lo pintan, es como nosotros lo pintamos” septiembre de 2017 Hace un mes se realizó en Toribio, Cauca, la Segunda Minga Muralista del pueblo indígena Nasa. En el 2010 se hizo la primera versión que se resume en lo expresado por indígenas Nasa en ese momento: “Toribio no es como lo pintan, es como nosotros lo pintamos”. “Toribio ha tenido muchos embates por la guerra, por las Bacrim [paramilitares], por el tema del narcotráfico, y lo que queremos con eventos como la minga muralista es fortalecer la resistencia indígena y mostrar a la comunidad cosas positivas”, explica Edwin Julicué, indígena Nasa y coordinador administrativo del Centro de Educación, Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad (CECIDIC), entidad indígena que convoca esta gran apuesta muralista. Edwin Julicue a su vez resalta que con la segunda minga muralista se hace uso del arte para “mostrar al mundo lo que estamos haciendo, se pintaron varios líderes que han sido asesinados, se fortalece la lengua, pues todos los murales tienen nombres en Nasa Yuwe que es el idioma propio Nasa”. La minga como su nombre lo indica es un trabajo comunitario, pero con base en la cultura y el arte, con el muralismo específicamente”, dice Ana María Cuesta del Colectivo Dexpierte que fue una de las colectividades invitadas a la minga muralista . <https://colombiaplural.com/indigenas-y-afros-no-hacen-arte/> <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/home-iniciativas-memoria/que-están-haciendo-las-iniciativas/toribio-no-es-como-lo-pintan> consultadas el 31 de octubre 1917

Entrevistadora: ¿Frente al tema del *pensum* de las artes de Colombia, usted nombró algo sobre que la comunidad quería un cambio en el *pensum*?

Entrevistado 3: Pero eso es la comunidad del Cauca. No porque el gobierno le permitiera eso. Escribieron un proyecto, lo mandaron a Europa y se ganaron esa plata para hacerlo y cuando ya lo hicieron se lo entregaron al Gobierno. No sé qué ha pasado. Eso es lo que hace la escuela intercultural del Macizo. Entonces ese es un caso específico de esa comunidad.

Con relación a la valoración y a la toma de conciencia de los mismos artistas para hacer valer sus propuestas y conceptos, citó un segmento de la entrevista realizada al artista y curador 1, quien explica en qué grado es importante el empoderamiento de las comunidades de artistas.

Entrevistado 1: Cuando no son tan empoderadas como las regiones del Sur, no se le da el valor técnico, ya que de lo que habla no es sobre la idea de precariedad, de exotismos, si no de lo que está a la mano y se puede hacer cosas muy profesionales, al punto de poder enseñar algo acá; en el centro, como por ejemplo lo que hacen los pastusos, ~~q~~ que tienen un nivel técnico impecable, pues si se muestra acá también habría un choque. La producción artesanal la tienen bastante clara y bastante producida. No hay cabida para esos oficios en el SN.






			<i>Kunas, Emberas⁵⁵</i>	
			<i>Diseños tradicionales de culturas indígenas Nasas, Paeces y Guambiano⁵⁶</i>	

Tabla n°3 imágenes sobre trabajos tradicionales de indígenas del litoral pacífico

Otro aspecto para resaltar está relacionado con las rendiciones de cuentas, ya que éstas no incluyen las inversiones, acciones o estrategias que llevaron las administraciones sobre aspectos culturales y artísticos. La evasión sobre el tema entra en franca contradicción con las metas planteadas por el Ministerio de Cultura, en el texto de Compendio de Políticas Culturales⁵⁷, ya que en él queda muy claro que las entidades gubernamentales de los departamentos a nivel regional y los municipios a nivel local son los que ejecutan el presupuesto cultural y deben promover acciones o eventos que preserven la conservación y apropiación del patrimonio, la memoria, la identidad, la cultura y el arte. De igual forma, deben convocar a los artistas, gestores y entidades que preservan la cultura a participar en las bolsas de becas o patrocinios de proyectos e investigación. Al no mostrarse en la rendición de cuentas cuáles fueron los eventos en que se participó o invirtió,

⁵⁵ <http://www.valledelcauca.gov.co/eticos/publicaciones.php?id=32027&dPrint=1> consultado 31 de agosto 2017

⁵⁶ Informe de gobernación del Valle del Cauca, Fecha de publicación agosto 2016

⁵⁷ <http://www.valledelcauca.gov.co/eticos/publicaciones.php?id=32027&dPrint=1> consultado 31 de agosto 2017

⁵⁷ Ministerio de Cultura, Compendio de políticas culturales de Colombia, 2010

hace que se pierda control y transparencia sobre los rubros destinados al patrimonio y el arte, abriendo camino a la corrupción.

Con respecto a la ley de transferencias y las rendiciones de cuentas de los documentos públicos se puede observar que casi todo el porcentaje se gasta en proyectos dedicados a semilleros de deportistas. En las rendiciones no se explica la razón para preferir invertir más en el deporte que en la preservación del patrimonio cultural y el arte. De ahí que se pone en peligro la subsistencia de casas de cultura municipales, museos regionales, proyectos para salvaguardar el patrimonio, así como los eventos y formación no profesional para artistas. Por otro lado, es evidente que la autonomía regional no es sostenible con solo el 2,5% del presupuesto, se requiere que los SR se sigan realizando con el presupuesto del Ministerio de Cultura, pero que además este supervise los documentos de rendición de cuentas no solo de los Departamento sino también de los municipios, para que el presupuesto de la cultura no se desvíe. El entrevistado 3 explica la importancia de los SR:

Entrevistadora: ¿Considera los Salones Regionales son importantes para los artistas de la región?

Entrevistado 3: Yo pienso que son súper importantes porque son escenarios donde van a parecer nuevas figuras; son nuevas oportunidades de exhibición para artistas que no la tienen tan fácilmente, donde hay la posibilidad de tener un evento de esa importancia, el Estado, el Ministerio en una Región como una especie de localidad, en ese sentido. También es muy importante para la región, para ese contexto es importante porque la

gente va a poder ver obras de artistas de su misma región. También es un escenario de descubrimiento de nuevos trabajos y personajes.

2.2 Análisis comparativo y cualitativo de sistematización de los Salones Regionales para la observación de participación de las regiones y las minorías.

Como se explicó en el primer capítulo el Salón Nacional poseía implícito los conceptos de Territorio y Nación, a pesar de ello solo hasta 1976 los Salones Regionales se inauguraron, en respuesta a la necesidad de promover el arte local. Teóricamente los SR fueron eventos para la preselección de artistas para el Salón Nacional. Ahora bien, no existía la figura actual del curador, sino la de jurados acompañados por los directores de montaje. Los primeros no tenían contacto directo con las obras, ni con los creadores y sus procesos, la elección se hacía a partir de filminas o diapositivas. Solo hasta los años 90 éstas serían acompañadas con una cuartilla de texto, a manera de sustentación artística. A partir del año 2004 se aplica un nuevo modelo para los SR, dicha información fue tomada del mismo Jaime Cerón en *Diálogos Críticos del Salón Nacional al Salón (Inter) Nacional*, Universidad de los Andes, dada el 18 de agosto de 2013.

2.2.1 Salones Sur, Centros, Centro-Occidente X.

El X Salón Regional de artistas incluyó tres regiones, la región del Centro que estuvo compuesta solo por la ciudad de Bogotá, mientras que el Sur estuvo

conformada por Valle del Cauca, Cauca, Nariño y Putumayo, por último, la región Centro-Occidente configurada por Caldas, Risaralda, Quindío, Huila, Tolima y Chocó. Las categorías que emergieron de este salón se mantuvieron para los otros salones analizados, a pesar de no existir unidad en los catálogos, ni en la información que contienen.

Es de resaltar que para los X Salones Regionales no participaron las regiones de la Orinoquía y Amazonía, la posible razón, el auge del conflicto⁵⁸ y la presencia de grupos armados en estas regiones.

Las categorías de análisis y el sentido oportuno de las mismas estuvieron determinadas por los vínculos sociales profesionales, étnicos e ideológicos de los artistas hacia la región que representaron. Del mismo modo se tuvo en cuenta para las propuestas, las tendencias en formatos, técnicas y temáticas abordadas. La información recolectada también generó un diagnóstico cualitativo sobre la participación en los salones, y en especial, si esta participación tenía aspectos centrados en el tema fundamental de la exclusión, autoexclusión, censura, autocensura y dominio.

⁵⁸ De acuerdo con los curadores que se entrevistaron de estas regiones, existió una imposibilidad para ir a los municipios debido a la violencia.

2.2.1.1 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X -Grupo.

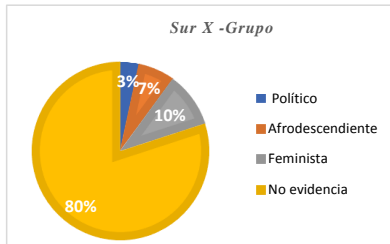


Fig.11 Sur X -Grupo

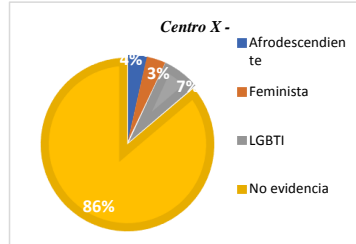


Fig.12 Centro X -Grupo

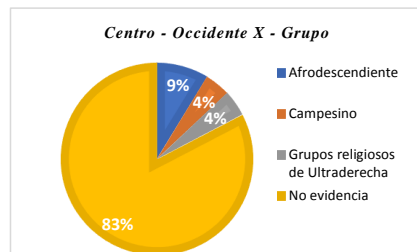


Fig.13 Centro - Occidente X - Grupo

De las gráficas o figuras N° 11, 12 y 13 sobre grupos minoritarios con los que se identifican los artistas, se tomó en cuenta revisiones de diferentes páginas, videos de *youtube* y constantes temáticas, así como textos de los catálogos donde se decía explícitamente el grupo al que pertenecía el artista. Esta categoría no tenía como fin mirar vinculaciones políticas en cuanto a partidos, sino mirar la participación de las minorías étnicas, de género, de elección sexual y de ideologías⁵⁹. Fue muy difícil determinar a qué grupo pertenecían por la escasa información que aparece en los catálogos sobre los artistas; y si sus compromisos van más allá del trabajo artístico.

⁵⁹ Defensores de animales, ecologistas, feministas, defensores de menores o de la tercera edad, activistas sociales, etc.

Los resultados obtenidos señalan el mayor porcentaje en el rango “no evidencia”, siendo una constante en las tres regiones, que a la vez son las que albergan mayor densidad poblacional en el país. Además, tanto la Región Centro Occidente como la Región Sur tiene un porcentaje considerable de población afrodescendientes e indígenas y también. Por lo tanto, la omisión de este dato no es un aspecto positivo, si bien la “no evidencia” puede atribuirse a una autocensura, por miedo a la exclusión, también puede pensarse que los temas sin contenido étnico podrían haber sido una tendencia.

Por otro lado, para el momento de los salones de 2004 el conflicto político hizo que los colombianos desconfiaran del otro y prefirieran callar sus pensamientos sobre puntos que podrían avivar emociones y generar desacuerdos, o peor aún, tornarse en persecuciones hacia ellos.

De igual modo, tampoco aparecen artistas indígenas en ninguno de los tres salones, aspecto que es preocupante si se tiene en cuenta que en el caso de la Región Sur (que comprende los departamentos de Nariño, Cauca y Putumayo), la densidad étnica de grupos indígenas es alta. Entonces, puede haber dos posibilidades: los artistas indígenas realmente no participaron, o prefirieron no ser identificados como tales. Lo anterior estaría en consonancia con las cifras de redición de cuentas y el análisis que se hizo sobre las necesidades primordiales de las comunidades en dichos departamentos, de igual manera, sobre los rubros

destinados a la inversión cultural y artística, en especial sobre dineros destinados a publicidad del evento en cada municipio, perjudicando la inscripción de los artistas y por ende su participación. Todo ello sumado a que a los artistas no se les presta ninguna ayuda en el embalaje y transporte de las obras, y si la realidad es muy precaria, esto sería un desestímulo adicional para la participación.

2.2.1.2 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X-Lugar de Procedencia.

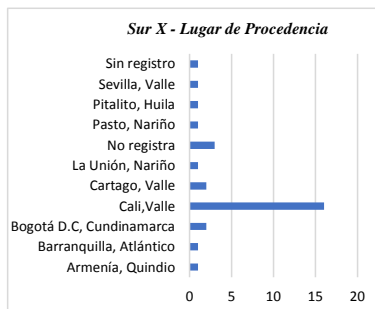


Fig.14 Sur X - Lugar de procedencia

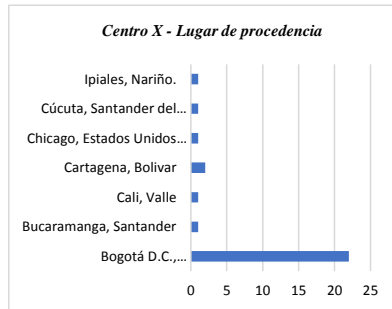


Fig.15 Centro X - Lugar de procedencia

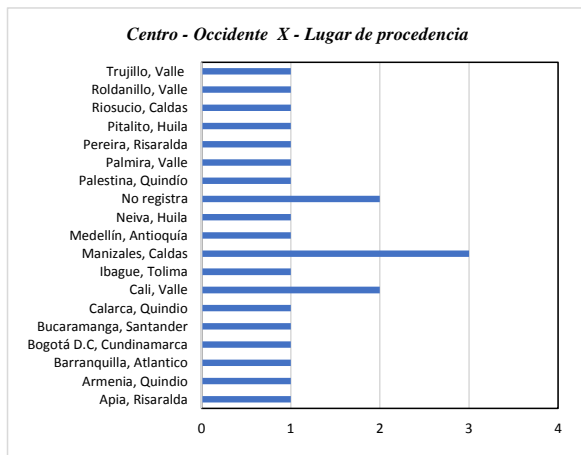


Fig. 16 Centro - Occidente X- Lugar de procedencia

Al comparar las gráficas de las figuras N°14, 15 y 16 sobre los lugares de procedencia de los artistas en las regiones, se observó que la tendencia centralista pervive para ese año, ya que una mayoría de artistas proceden de las capitales, en consecuencia, los pequeños municipios tuvieron poca representación y la mayoría de éstos nunca llegaron a participar.

En el Salón Centro donde Bogotá fue la sede, no se observó la participación de artistas de municipios aledaños. Hay participación de otras ciudades, pero éstas no corresponden al territorio Centro que determinó el Ministerio de Cultura, en cambio sí hubo una inclusión mínima de artistas extranjeros.

El caso de la Región Sur fue similar a la de Bogotá. En cuanto Cali, absorbió la mayoría de los cupos de participación; la presencia de artistas del Putumayo y del Cauca fue nula, con una baja tasa de intervención de los artistas de Nariño. Los Municipios que más concurrieron fueron los del Valle, especialmente los que quedan al Norte del departamento, por lo que se deduce que se excluyeron poblaciones afrodescendientes e indígenas que están situadas en su mayoría en la parte suroccidental. En cuanto al Salón Centro Occidente, la participación del Tolima y del Chocó fue inexistente, mientras que la de los otros cuatro departamentos -intentó ser equitativa. Sin embargo, si -se analiza la participación de los departamentos del eje cafetero, con relación al Huila, se observa la desproporción.

El esquema mental donde la ciudad debe ser eje de la acción no se ha superado, minimizando los procesos culturales y artísticos de los Municipios, quitándoles oportunidades para darse a conocer e imponiendo los puntos de vista de los artistas de las metrópolis y sus tendencias estéticas.

2.2.1.3 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X Trabajos por Colectivos e Individuales.

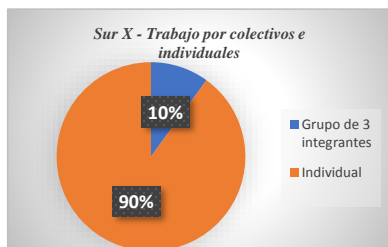


Fig.17 Sur X – Trabajo por Colectivos e Individuales

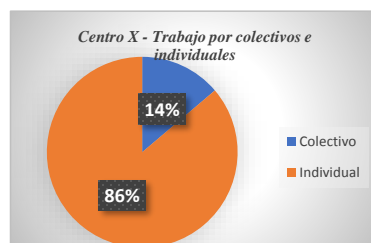


Fig.18 Centro X – Trabajo por Colectivos e

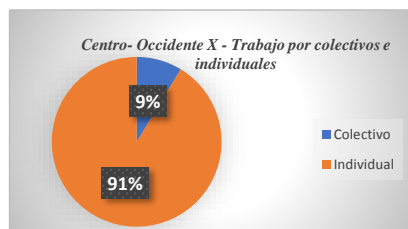


Fig.19 Centro - Occidente X – Trabajo por Colectivos e Individuales

Las tres gráficas o figuras N°17, 18 y 19 sobre la preferencia de los artistas para presentar su trabajo de forma individual o por colectivos reflejó preferencia por el trabajo individual, es decir la organización de los artistas como gremio es baja.

En el Salón del Centro se notó una leve diferencia que sin ser significativa anuncia la tendencia que más adelante se observará.

La preferencia individual está correlacionada con formatos tradicionales, por otra parte, ciertos formatos tradicionales como la pintura o el dibujo son más económicos y teniendo en cuenta que los artistas son los que financian las obras, además del transporte, explicaría la predilección por estos medios.

2.2.1.4 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X-Formatos.

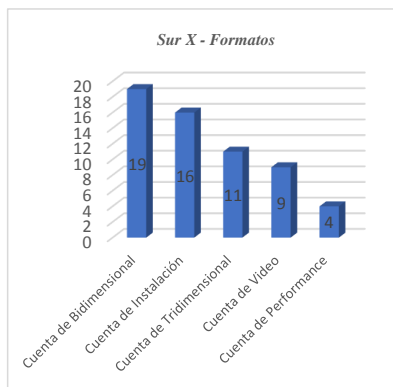


Fig.20 Sur X – Formatos

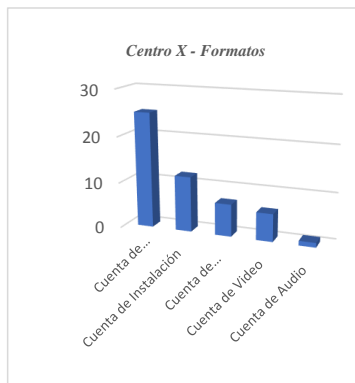


Fig. 21 Centro X – Formatos

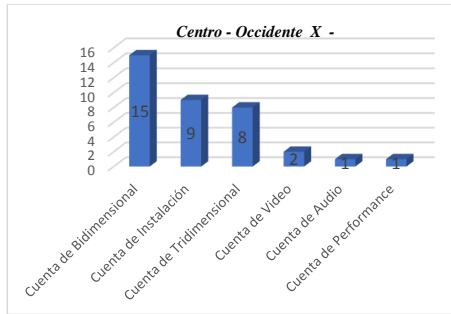


Fig. 22 Centro -Occidente X – Formatos

Sobre las figuras N°20, 21 y 22 que muestran los formatos preferidos por los artistas en ese momento, es notorio que fueron las propuestas bidimensionales: el dibujo, la pintura, el grabado y en especial la fotografía, pero se mostraron al público a través de instalaciones. De ahí que fuera una constante de los tres salones la instalación, tendencia acorde con influencias extranjeras propias del momento, y en confluencia con la cultura de la globalización, posiblemente por un mayor contacto con propuestas internacionales que hicieron uso de este lenguaje. Mientras que el performance, para ese momento, apenas se estaba desarrollando.

2.2.1.5 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X –Temática de la Obra.

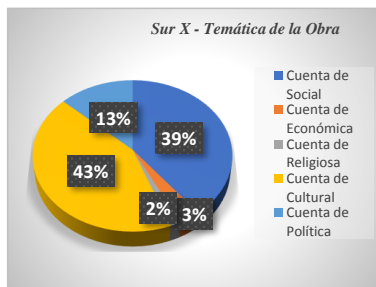


Fig. 23 Sur X – Temática de la obra

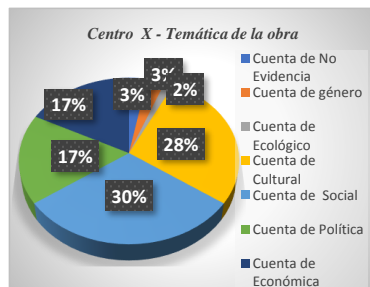


Fig. 24 Centro X – Temática de la obra

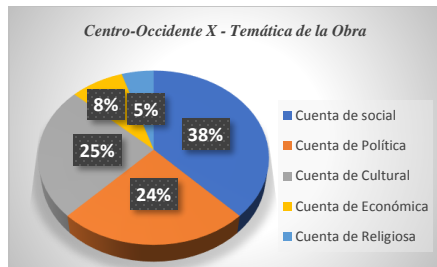


Fig.25 Centro -Occidente X – Temática de la obra

En las figuras N°24, 25 y 26 que corresponden a las temáticas de las obras, las tres regiones difieren en porcentaje, lo que indica la influencia regional del contexto en el artista y sus propuestas, aunque sí se mantuvieron cuatro constantes: lo social, lo cultural, lo político y lo económico. Al ser las mismas cuatro temáticas es posible inferir una preocupación de orden nacional en ellas; las diferencias entre porcentaje reflejarían la necesidad o problemática más sentida en el ámbito regional.

Mientras que en el Sur las preocupaciones de los artistas se centraron en lo social y cultural, desplazando el tema político a un tercer lugar y siendo casi inexistente el económico, en el Centro los porcentajes de los aspectos fueron inversos. En este Salón se presentaron más obras que hacían crítica política y económica, además de ser la única región que presentó un pequeño porcentaje en temáticas ecológicas. Es probable que desde la ciudad de Bogotá se hiciera una lectura sobre la situación nacional, la cual estuvo correlacionada con los medios de comunicación

alternativa⁶⁰ y con el momento internacional, donde ya se comenzaba a vivir el “crash económico de los Estados Unidos”⁶¹, a pesar de que desde la capital se perdió de vista el primer hecho y se adjudicó la pobreza y las desigualdades solo al conflicto que se vivía en las regiones periféricas.

En el Salón Centro Occidente sucedió algo similar a lo ya analizado en el Centro, pero el componente político fue mucho más fuerte, quizás porque en ese momento, el conflicto civil estaba tocando fuertemente a la región.

2.2.1.6 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X –Mecenasgos, discipulados y colegajes.

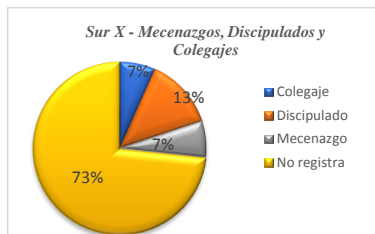


Fig. 26 Sur X – Mecenasgos, discipulados y colegajes

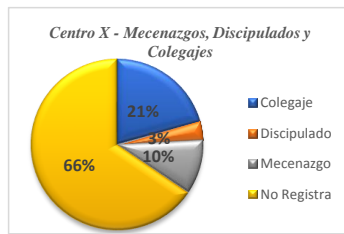


Fig. 27 Centro X – Mecenasgos, discipulados y colegajes

⁶⁰ Grupo de Memoria Histórica, Ministerio de Justicia y del Derecho, Educación, Cultura, Informe General del Centro de Memoria, Basta ya, Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad, cap. Bogotá, 2013, Sobre el conflicto civil de Colombia y el transfondo económico internacional, las mutinacionales, acuerdos entre naciones y el problema histórico nacional sobre la tenencia de tierras y la ausencia de una reforma agraria

⁶¹ Crash financiero: la burbuja económica creada por las compañías informáticas estallo en marzo del año 2000 y el índice Nasdaq con fuerte representación de empresa del área de tecnología había caído al 78% para Octubre del 2002, el colapso tuvo implicaciones amplias. La inversión empresarial cayó y la economía estadounidense se desaceleró, este proceso fue exacerbado por los atentados del 11 de Septiembre, afectando a la región de América Latina. www.bbc.com/mundo/economía/2009/09/090902_crisis_financiera_historia_mes consultado el 14 febrero 2018

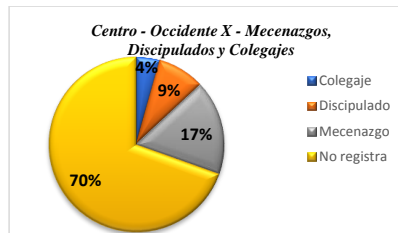


Fig. 28 Centro- Occidente X – Mecenazgos, discipulados y colegajes

Las figuras N°26, 27 y 28 tratan sobre las relaciones profesionales de los artistas con personas o entidades que los promueven. Sobre este punto, en dicho Salón se presentó la constante “no registra”; en las tres regiones se mantuvo el porcentaje entre el 70% y el 73%. Se aclara que para estos tres aspectos analizados se tuvo en cuenta: la formación del artista, el nexo entre patrocinadores y artistas, la relación entre jurados y artistas, y entre maestros y artistas.

Entre más sólida es la formación de los artistas, menos dependencia proteccionista desarrollan, en cuanto a nexos existentes entre artista e instituciones o gremios económicos patrocinadores calificadas como *mecenazgos*, en especial si éstos en algún momento estuvieron conectados con la formación del artista o con la consolidación de su obra. Se observó en algunos artistas que además de haber expuesto o de haberse formado con la Cámara de Comercio o FENALCO, estaban particularmente conectados con éstos, empleándose como maestros o curadores, de lo que se conjetura un interés mutuo que llevó a sobre valorar algunas propuestas.

El *discipulado*, como su palabra lo dice es la relación entre maestro y *amateurs*, la influencia o escuela que quiere generar el mismo maestro. Por último, en cuanto a las relaciones de *colegaje* se tuvieron en cuenta dos cosas: si el artista trabajó en una entidad conectada con los curadores o si el artista es un artista ya veterano y su fama trasciende lo nacional e incluso lo internacional, ya que ninguno de sus colegas se va a sentir autorizado para descalificarlo.

En cuanto a los resultados de estas gráficas en el Salón del Sur, el segundo porcentaje más alto fue el de discipulado seguido por el de mecenazgos; esto quiere decir que las universidades, centros formativos o cualquier práctica de formación realizada por gestores culturales, ejerció presión para que sus estudiantes logran entrar a los Salones Regionales, ya que en la medida en que los artistas logran tener éxito, estos entes educativos suben de nivel en el *ranking* de calidad. Esta situación fue compartida con el Salón Centro Occidente, pero a la inversa, los mecenazgos fueron un poco más altos que los discipulados. En el Centro, la presencia de artistas ya formados y con cierta fama, hizo que el colegaje fuera el segundo porcentaje más alto.

El aparte de las entrevistas que se presenta dentro del análisis estadístico de este rango alude a la intervención que hacen algunas entidades como la Cámara de Comercio sobre las dinámicas del campo artístico, en especial en lo referente a los Salones Regionales. El papel de mecenazgo de esta entidad se realiza por medio de la educación, conectando la producción estudiantil con compradores y reventa

de objetos artísticos. Los programas de educación van dirigidos a tres ejes poblacionales fundamentales: a) artistas autodidactas o con formación no profesional que están inscritos en el programa Cámara Tutor; b) formación de públicos y de compradores potenciales; y c) inversión en obras de arte para la reventa. El artista entrevistado 5 hizo parte del programa como tutor y trabajaba para la entidad, siendo profesor y en ocasiones también fue curador.

Entrevistadora: ¿Maestro, les enseña a sus estudiantes lo que es el campo artístico y cómo son las dinámicas de ese campo?

Entrevistado 5: Sí, al menos desde mis grandes errores y mis pocos aciertos, me parece que en lugar de enseñarles el deber Ser, uno tiene que dar herramientas para que puedan sobrevivir en él, que puedan moverse sobre el territorio que se ha idealizado todo el tiempo. Ahora, el problema de la educación artística vista desde otro ángulo es que se ha convertido en un negocio, cada vez hay más universidades y los precios de cada semestre van desde 10 y 17 millones, ¡Esto es absurdo!, ¡Cómo se les ocurre cobrarle esto a unos estudiantes, cuando no tiene el sistema como generarles beneficios, o al menos una ubicación en ese contexto! El campo artístico colombiano no está bien configurado, aunque ha ido cambiando. Desde hace diez años por ARTBO, se tiene una apertura un poco mayor, pero sigue siendo insuficiente, no hay compradores suficientes y si los hay, no están formados para comprar arte, entonces es un trabajo doble, primero hay que formar a esos compradores, y luego formar el sistema económico para poder hacerlo. Es una paradoja, no hay ni una tradición, ni una formación sobre el coleccionismo en Colombia. El coleccionismo considero, que a veces se consideran más una acumulación de riqueza que puede ser traducida en bienes, el real espíritu del coleccionista que es el mecenazgo, o el entender el mundo, a través de una serie de piezas, del momento histórico donde está viviendo. Y permitirle al artista desarrollar sus propuestas, pero esto es muy

complejo...Permitir un programa de mecenazgo implica estar en un sistema que lo pueda soportar.

Entrevistadora. ¿Cómo ha sido el espacio para mantener una galería?

Entrevistado 5: Soy autónomo, completamente independiente, en estos 22 años, llevo 2 años en este proceso, acá en la Galería. La conexión que tengo con mis estudiantes hace que esto que hago se mantenga a flote, porque esta academia surgió como una consecuencia de las entrevistas de admisión para el programa Arte Cámara Tutor de la Cámara Comercio, que estuve dirigiendo por 5 años.

Literalmente me sacaron... Los artistas que estuvieron en ese proceso que no tuvieron límite de edad, sexo, de condición social, pudieron formarse como artistas primero durante 6 meses, 7 y al final 8 meses, formé a 200 artistas. Esos artistas empezaron a ganar becas, premios, viajes, reconocimientos, estuvieron en ferias como Odeón en Bogotá, Arte BOMBO en Buenos Aires, JUST MAD en Madrid... El plan objetivo en la primera invitación que me hizo la Cámara fue a formar los públicos en la sede Kennedy. De hecho, la Cámara tiene una sede en Kennedy que es divina, pero estaba subutilizada, hacían exposiciones reconocidas y la gente no iba. Mi labor era cubrir ese sector del sur que es tan rico, hay multimillonarios en el sur, es impresionante, están todas estas grandes empresas, multinacionales o fábricas de confecciones que tienen unos negocios que ni te imaginas. Entonces la Cámara tenía que cubrir ese frente.

2.2.1.7 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X -Estudios⁶².

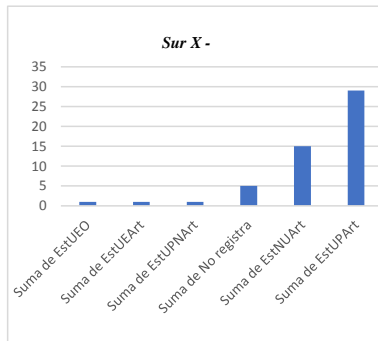


Fig. 29 Sur X – Estudios

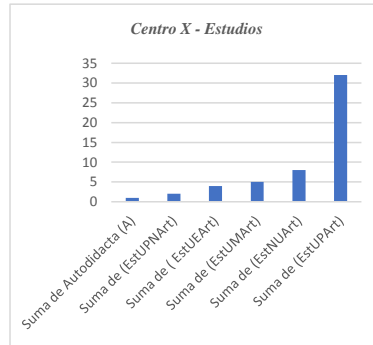


Fig.30 Centro X – Estudios

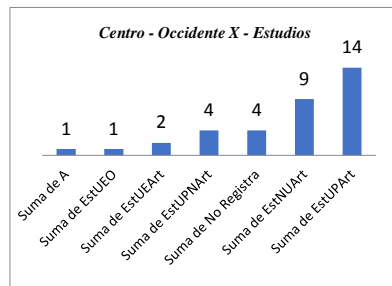


Fig. 31 Centro - Occidente X – Estudios

En las figuras N°29, 30 y 31 sobre el perfil profesional de los artistas participantes la mayor proporción se encontró en aquellos que para el momento estaban en proceso de formación o recién egresados que estaban consolidando su imagen profesional, ésta fue una constante para las tres regiones. En cuanto al segundo

⁶² Para el perfil profesional se tuvieron en cuenta los estudios, así: Autodidacta(A); estudios no universitarios relacionados con el arte (EstNUArt); estudios universitarios de pregrado en artes o relacionado (EstUPArt); estudios universitarios de pregrado en otras áreas (EstUPO); estudios universitarios de especialización en artes o afines (EstUEArt); estudios universitarios de especialización en otras áreas (EstUEO); estudios universitarios en magister en artes o afines (EstUMArt), estudios universitarios en magister en otras áreas (EstUMO); estudios universitarios de doctorado en artes o afines (EstUDArt); estudios universitarios de doctorado en otras áreas (EstUDO), no registra o sin registro cuando se consultaron varias páginas y no se obtuvo información.

rango, correspondió a los artistas que se habían preparado en Escuelas de Artes o talleres, pero que no tenía un pregrado profesional.

La tercera variante, en caso del Centro Occidente y Sur se registró a artistas con pregrados que no estaban relacionados con el arte, no pudiéndose determinar la razón para seleccionar más artistas con otras profesiones, que a los artistas con profesiones afines al arte. Mientras para la Región Centro, la tercera y cuarta variante tuvieron que ver con la formación especializada de los artistas, donde las maestrías estaban en mayor porcentaje que las especializaciones, es posible que la razón sea la competitividad que es mayor en esta región, debido al volumen de artistas, a diferencia del Sur y Centro Occidente, donde solo se registraron especializaciones en arte y no maestría. También es posible que el acceso a los centros educativos de artes estuviera limitado, en parte correspondiéndose con la dificultad para trasladarse a las ciudades capitales donde se encuentran las universidades o por el nivel económico de las poblaciones municipales; esta realidad difiere de las capitales departamentales y de la Región Centro, ya que éstas cuentan con múltiples opciones para la preparación profesional.

El análisis aquí realizado sobre la preparación educativa de los artistas no tiene ninguna relación con la calidad de sus obras, pero sí se consideró necesario establecer la incidencia que tiene en la hoja de vida la preparación académica, así como en la aceptación y participación en los SR.

2.2.1.8 Salones Sur, Centro, Centro- Occidente X -Exposiciones⁶³.

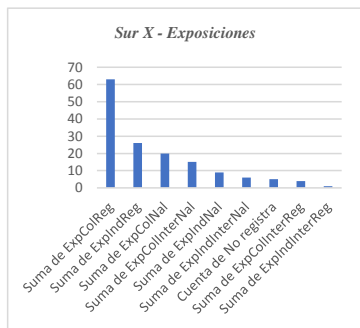


Figura 32 Sur X – Exposiciones

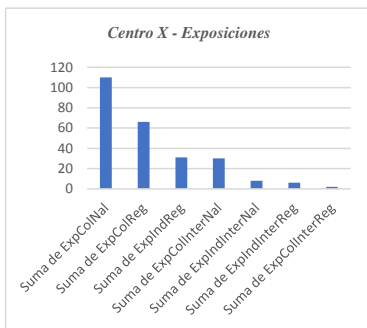


Figura 33 Centro X – Exposiciones

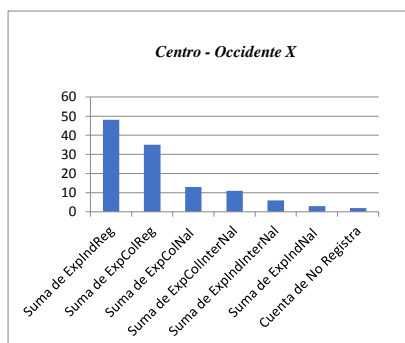


Fig. 34 Centro- Occidente X – Exposiciones

El análisis sobre exposiciones⁶⁴ que se presenta en las figuras N°32, 33 y 34 mostró los porcentajes más altos en la participación colectiva regional, en las tres

⁶³ La categoría de exposiciones también está asociado al perfil profesional, en cuanto a la consolidación como profesional y su experiencia en eventos similares a los salones, no se tuvo en cuenta premiaciones ni otros desempeños, incluyéndolo relacionado a actividades curatoriales, los rangos de clasificación están abreviados así; Exposiciones individuales regionales (ExpIndReg), Exposiciones individuales interregionales (ExpIndInterReg), Exposiciones individuales nacionales (ExpIndNal), Exposiciones individuales internacionales (ExpIndInterNal), Exposiciones colectivas regionales (ExpColReg), Exposiciones colectivas interregionales (ExpColInterReg), Exposiciones colectivas nacionales (ExpColNal), Exposiciones colectivas internacionales (ExpColInterNal), no registra correspondió a la ausencia de datos después de consultar varias páginas, la participación en el salón estudiado no se tuvo en cuenta, y solo se tuvo en cuenta la información con años anteriores al evento, lo mismo para el caso de los estudios a excepción de los artistas que en el momento del salón estaban cursando carreras de artes. Los rangos de estudio y de exposiciones se mantuvieron para todos los salones analizados.

⁶⁴ Se realizó bajo los siguientes parámetros: la participación de los artistas en eventos colectivos regionales, aclarando que se tomó la variante regional de la siguiente manera: el rango de región se dio de acuerdo a los departamentos que hacen parte de cada Salón Regional analizado, mientras que la interregionalidad para se asignó cuando el artista que es supuestamente de

regiones analizadas; el segundo porcentaje se encontró en la participación individual regional. Y en tercer término se registró la participación nacional, pero ésta en lo correspondiente a las Regiones Sur y Centro Occidente, mientras que para las del Centro se registró mayor participación internacional que nacional.

De allí se deduce que para los artistas de Bogotá las posibilidades de mostrar sus trabajos fueron más amplias en comparación con los artistas de la periferia; se observó que para muchos artistas la participación en los SN y SR hizo posible que se dieran a conocer en el país.

De todas formas, las exposiciones individuales tanto regionales, nacionales como internacionales obtuvieron el más bajo porcentaje, indicando un detrimento para la imagen individualizada de los artistas y su consolidación en el mercado. La dificultad para acceder a las galerías o vitrinas privadas debido a la especulación, la falta de regulación que hay sobre este reglón de la economía y la desprotección a la que se somete a los artistas, genera la imposibilidad de acceder a espacios estables que permitan exponer y vender propuestas, sin tener que dar grandes porcentajes de la ganancia a terceros.

alguno de los departamentos de la región que se está analizando participó en un evento de otro departamento que no corresponde a la región, la participación nacional se colocó cuando explícitamente el evento que registra en su hoja de vida dice nacional, internacional si es en otro país o si es en una sede diplomática.

2.2.2 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Grupo.

Los dos SR analizados en este subcapítulo son la Orinoquía, que estuvo conformada por los departamentos Amazonas, Arauca, Caquetá, Casanare, Guainía, Guaviare, Meta, Vaupés y Vichada, mientras que la Región Pacífico fue conformada por Chocó, Valle del Cauca y Cauca.

2.2.2.1 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Grupo.

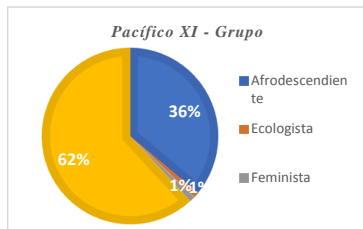


Fig. 35 Pacífico XI – Grupo

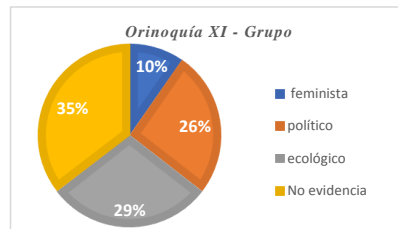


Fig. 36 Orinoquía XI – Grupo

Para el rango sobre identificación con *grupos minoritarios* las figuras N° 35 y 36 muestran que en la Región Pacífico la filiación de los artistas afros con sus comunidades mejoró especialmente, porque se identificaron como tales y actuaron como colectivo, situación que fue liderada por la Universidad Tecnológica del Chocó, la cual tuvo el acompañamiento de gestores culturales que además fueron parte del grupo curatorial. Sin embargo, la situación no fue la misma para los artistas indígenas, que continuó aparentemente siendo inexistente, ya sea porque no se identificaron como tales o quizás también porque no participaron, es decir, el resultado “no evidencia” con el 62%, podría contener en parte a esta población.

La participación no se hizo evidente ni en las obras, ni en las páginas examinadas. Por otro lado, se empezó a observar un pequeño grupo que se identificó con ideologías ecologistas y feministas.

Con relación a la Región de la Orinoquía, se advirtió una participación en su mayoría de artistas que se sentían comprometidos con ideologías ecologistas, en segundo término, con posiciones políticas de seguridad nacional derivadas del conflicto y en concordancia con el Gobierno de Álvaro Uribe Vélez, posiblemente por las consecuencias negativas que tuvo la zona de distensión del Caguán. Empero, no hubo participación de los grupos étnicos de la región. Aunque al igual que la Región Pacífico, el 35% “no evidencia” nexos, en este porcentaje podría haber integrantes de estas poblaciones, vale la pena preguntarse, ¿por qué los participantes de estos grupos no se identificaron o participaron?

2.2.2.2 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Lugar de procedencia.

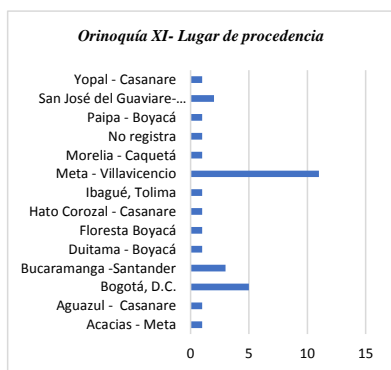


Fig. 37 Orinoquía XI – Lugar de procedencia

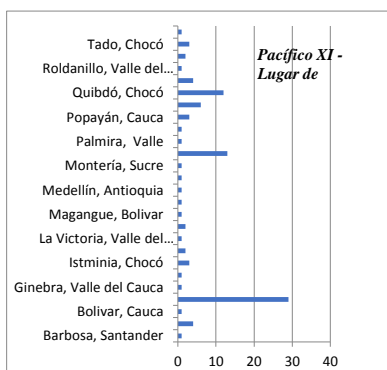


Fig. 38 Pacífico XI – Lugar de procedencia

De acuerdo con las figuras N°37 y 38 sobre el *lugar de procedencia* de los artistas para este Salón, la Región Pacífico tuvo un mayor espectro de municipios participantes de los departamentos que hicieron parte de ella, aunque Cali siguió prevaleciendo, el Salón como tal fue más incluyente con los municipios y se procuró su participación.

En cuanto al Salón de la Orinoquía, Villavicencio fue dominante en la participación de los artistas. Se observó que el porcentaje restante se situó en departamentos que no pertenecen a la región propuesta por el Ministerio. Se aprecia en la gráfica, más o menos en igual proporción, la participación de artistas de Casanare, Caquetá y Guaviare, la exclusión de Amazonía, Arauca, Guainía, Vaupés y Vichada territorios que están apartados y que históricamente han sido invisibilizados⁶⁵.

⁶⁵ Recordando las situaciones sociales, culturales y económicas que rodearon las pérdidas de Panamá y últimamente los cayos de San Andrés y Providencia.

2.2.2.3 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Trabajo individual o colectivo.

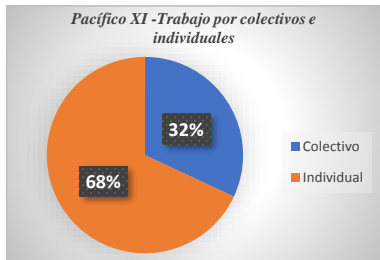


Fig.39 Pacífico XI Trabajos por colectivos e individuales

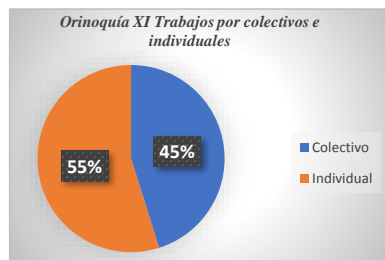


Fig.40 Orinoquía XI Trabajos por colectivos e individuales

En las figuras N°39 y 40 sobre *trabajo individual o colectivo*, ambas regiones mantuvieron la disposición de los artistas para organizarse y desarrollar propuestas de manera colectiva, tendencia que ganó terreno. Se debe reconocer que con la forma colectiva los artistas tienen más posibilidades para actuar como gremio, ya que aprenden a organizarse y a organizar otras comunidades en torno al arte; la forma colectiva desde esta perspectiva es positiva. Sin embargo, contiene también aspectos negativos, ya que desdibuja al artista y en algunos casos a la obra misma, además lleva a confusiones sobre otras prácticas sociales que empiezan a ser presentadas como arte. La preferencia sobre la forma colectiva pudo deberse al nuevo formato curatorial que desde ese salón se empezó a aplicar.

2.2.2.4 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Formato.

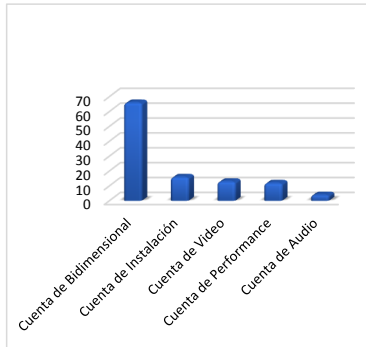


Fig. 41 Pacífico XI – Formatos

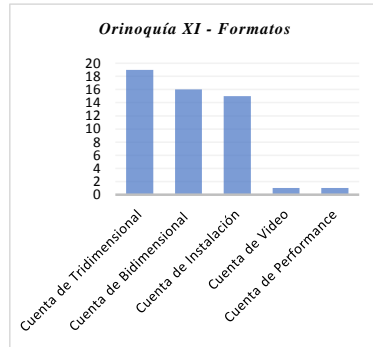


Fig. 42 Orinoquía XI – Formatos

Los resultados que se muestran en las figuras N°41 y 42 son sobre los *formatos* preferidos de los artistas para presentar sus obras. En estos dos salones se mostró como constante la preferencia de formatos tradicionales, aunque mostrados bajo instalaciones, pero en la Orinoquía las formas tridimensionales tuvieron una leve ventaja, sobre las bidimensionales. Esto se debe a la tradición de talla en madera que hay en esta región. En un pequeño porcentaje hubo propuestas que hicieron uso de tecnologías de comunicación, como computadores y televisores; esto en parte se debió a las curadurías que para este Salón ya eran una realidad y tenían el objetivo de construir diálogos entre el mundo urbano y el rural.

Por lo tanto, los usos combinados de formatos como el video y la fotografía con el performance parecen haber sido impulsados por los artistas con formación profesional y debido a la amplia participación que se les dio a los artistas populares en este Salón los porcentajes de dichos formatos es baja.

2.2.2.5 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Temáticas de la Obra.

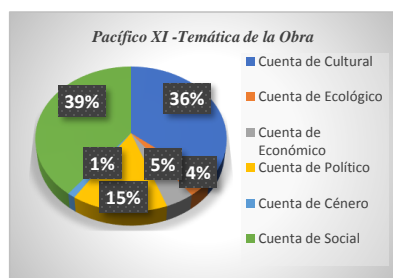


Fig.43 Pacífico XI – Temática de la Obra

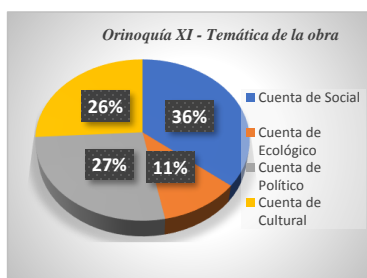


Fig.44 Orinoquía XI – Temática de la Obra

Las figuras N°43 y 44 son sobre *temáticas de las obras* y muestran que se mantuvieron similares para ambas regiones, aunque con diferentes porcentajes. En ellas destaca lo social como la principal inquietud, lo cultural en segundo término y lo político en tercero. La gran diferencia entre Orinoquía y Pacífico estuvo en lo porcentual con relación a lo ecológico, ya que en la Orinoquía las obras que abordaron este tema fueron más numerosas; el aspecto innovador en el Pacífico estuvo en el interés por los temas económicos.

2.2.2.6 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI. Mecenazgos, discipulados y colegajes.

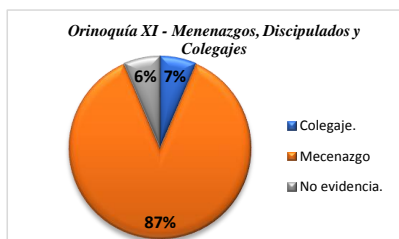
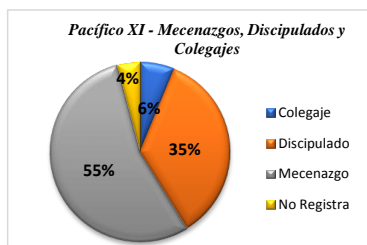


Fig. 45 Pacífico XI – Mecenazgo, discipulados, colegajes Fig.46 Orinoquía XI – Mecenazgo, discipulados, colegajes

Las figuras N°45 y 46 muestran el mayor porcentaje en el mecenazgo, debido a la poca formación de los artistas. El apoyo institucional por parte del Ministerio de Cultura y de las entidades privadas con programas para la formación de artistas empíricos fue clave. Los artistas de la Orinoquía hicieron más uso de la relación de mecenazgo mientras que en el Pacífico se fortaleció el nexo entre estudiantes, maestros e instituciones formadoras de artistas. En las propuestas realizadas por artistas populares hubo una forma combinada entre discipulado y mecenazgo. Los artistas populares eran discípulos de los curadores, y tenían con ellos y hasta cierto punto un vínculo de mecenazgo, en cuanto los curadores representaron al Ministerio de Cultura; además algunos grupos curatoriales actúan asociados a universidades o entidades como la Cámara de Comercio, museos regionales, entre otros. Los colegajes también crecieron, ya que se notó que algunos de los curadores fueron artistas participantes de anteriores salones. Entonces, pareciera por estos resultados que los roles se intercambian.

2.2.2.7 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Estudios.

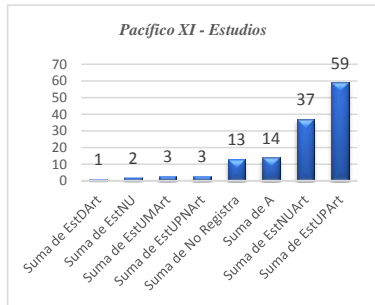


Fig. 47 Pacífico XI – Estudios

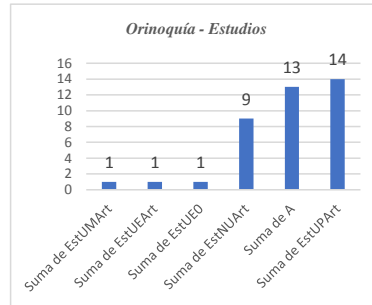


Fig. 48 Orinoquía XI – Estudios

En concordancia con los resultados de las figuras N°49 y 50 se siguió presentando la misma constante del Salón X, donde la mayoría de los artistas eran estudiantes a punto de graduarse, o recién graduados de carreras de pregrados relacionados con el arte. La diferencia con el Salón Orinoquía está en el segundo porcentaje, donde la mayor participación fue de artistas autodidactas, mientras que en el Pacífico el segundo renglón fue para artistas que, no siendo profesionales, sí tienen algún tipo de formación en el arte. La relación del segundo y tercer porcentaje son opuestos entre las dos regiones.

La participación de artistas con cualquier grado de especialización sigue siendo escaso, por lo tanto, la direccionalidad hacia una masa poblacional específica como son los *amateurs* y los artistas empíricos terminó menoscabando la participación de artistas con mayor consolidación. Pese a lo anterior, el hecho de haber incluido los artistas autodidactas en proporciones casi equitativas denota

investigación de campo concienzuda por parte de los grupos curatoriales en las comunidades.

2.2.2.8 Salones Regionales Pacífico, Orinoquía XI -Exposiciones.

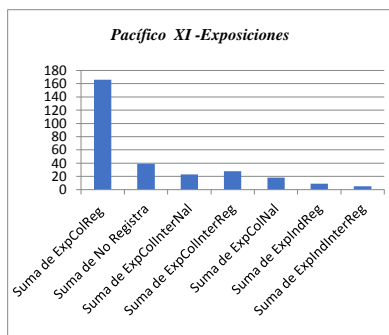


Fig. 49 Pacífico XI – Exposiciones

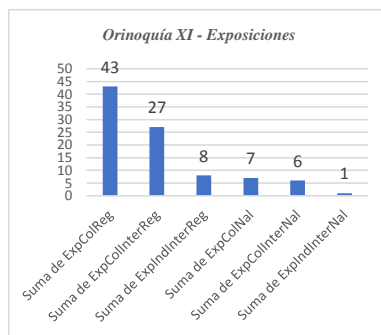


Fig. 50 Orinoquía XI – Exposiciones

Sobre el rango *Exposiciones* realizadas por los artistas antes de su participación en los Salones tenemos las figuras N°49 y 50. La constante entre ambas regiones fue la preferencia de los artistas por exposiciones colectivas regionales, las cuales siguieron siendo la opción más viable para ellos, en razón a que los espacios expositivos para un colectivo son más asequibles, al igual que su posibilidad de participación. Los Salones Regionales son una vitrina, no tanto para comercializar la obra, sino más bien para construir una hoja profesional. Del mismo modo actúan las exposiciones de tipo colectivo interregional, adquiriendo importancia, debido al carácter de interinidad, donde un solo trabajo puede exhibirse en diferentes partes del país, aumentando el número de exposiciones y así fortalecer el perfil profesional. En este salón también se ve la importancia del SN, ya que se sigue

observando la dificultad para realizar exposiciones individuales de cualquier índole.

2.2.3 Salones Regionales Pacífico, Sur XII.

Las regiones escogidas para el estudio comparativo del Salón 2008 están integradas por las regiones del Pacífico y del Sur, la primera agrupa a los departamentos del Chocó, Valle del Cauca y Cauca, mientras que la segunda está conformada por los departamentos del Huila, Nariño, Tolima, Putumayo y Caquetá.

2.2.3.1 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Grupo.

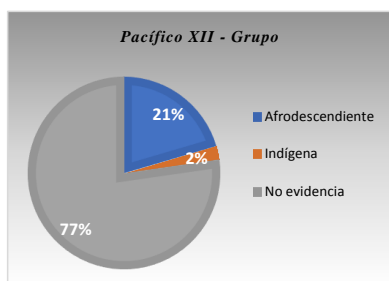


Figura 51. Pacífico XII – Grupo

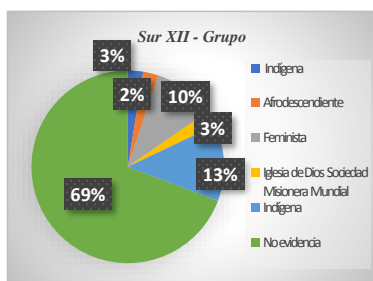


Figura 52 Sur XII – Grupo

Las figuras N°51 y 52 referentes a la identificación de los artistas con algún grupo específico revelan que para la Región Sur se hicieron más evidentes los nexos sociales entre artistas y sus comunidades. De igual forma, en lo referente a las ideologías con las cuales se identifican, aunque el mayor porcentaje fue para la categoría “no evidencia”, se puede decir que en esta misma para la Región Sur el

porcentaje estuvo más cerca al 50%. Los datos recolectados para las estadísticas del Salón Sur dieron como resultado de los porcentajes diferenciados de artistas indígenas, ya que un porcentaje mínimo de artistas se identificó el grupo étnico al que pertenecían. Por último, se dio un porcentaje mínimo sobre la intervención de un grupo minoritario religioso.

En cuanto al Pacífico, el avance no fue igual de significativo. Los artistas afrodescendientes disminuyeron en participación, mientras que los indígenas aumentaron en 2%. Sin embargo, se mantuvo la tendencia a no evidenciar los lazos sociales. El espectro de los grupos minoritarios se amplió y la tolerancia del Campo Artístico hacia estos grupos se fortaleció, permitiendo a los artistas identificarse como miembros de una comunidad específica.

2.2.3.2 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Lugares de pertenencia.

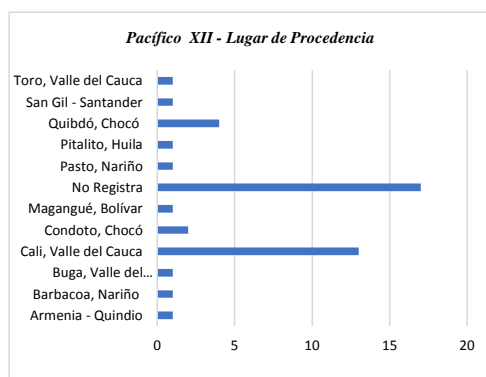


Fig. 53 Pacífico XII – Lugar de procedencia

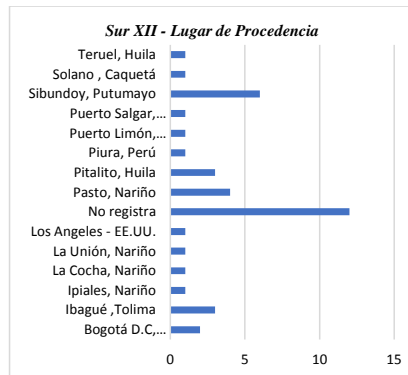


Fig.54 Sur XII – Lugar de procedencia

Las figuras N°53 y 54 refieren los *lugares de procedencia* de los artistas. Debe aclararse que en este Catálogo no se registraron los datos personales de los artistas. Debido a esto se tuvo que recurrir a páginas de apoyo⁶⁶, por lo tanto, existe en los resultados un porcentaje considerable que no registró datos. Lo anterior se aplica para ambas regiones.

Aceptando el margen de error, en la Región del Pacífico, Cali volvió a mostrar la tendencia centralista que tuvo en el Salón X, pero esta vez Quibdó se apropió de su posición de capital y de líder de departamento. Aunque comparativamente entre ambas ciudades se aprecia una diferencia considerable, el cambio de actitud de los artistas del Chocó repercutió en el aumento de la participación. Cauca en cambio, tiene niveles de participación muy bajos.

⁶⁶ Colarte, Colciencias, páginas de universidades con la promoción de sus egresados, bolsas de empleo, páginas web, blogs de los mismos artistas e incluso páginas de los grupos curatoriales o libros electrónicos departamentales.

Sobre la misma gráfica, pero en el caso de la región Sur, el departamento de Putumayo que hasta ahora se había mantenido invisible en la participación con respecto a los salones anteriores, no solamente aparece, sino que lidera el Salón. Esto sin tener en cuenta el porcentaje que “no registra”. Otra participación importante es la de los artistas de Pitalito - Huila, una ciudad secundaria que no es capital. Estos dos datos implican un cambio de pensamiento, el cual ya no está enfocado en el centralismo.

2.2.3.3 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Trabajos Colectivos e Individuales.

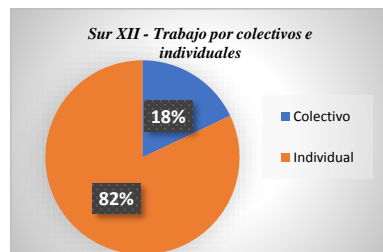
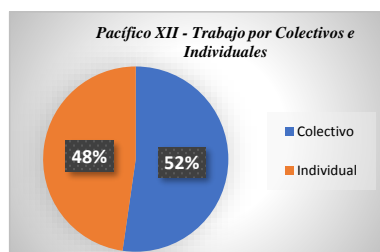


Fig.55 Pacífico XII – Trabajo por Colectivos e Individuales Fig.56 Sur XII – Trabajo por Colectivos e Individuales

En cuanto a las figuras N°55 y 56 que tratan sobre la preferencia de los artistas al trabajar de forma *individual o colectiva*, en la Región del Pacífico la tendencia entre ambos componentes es equilibrada y confirma la observación sobre la predisposición de la región al trabajo del colectivo. Para la Región Sur la preponderancia se centró en los trabajos individuales, quizás por ser la primera

vez que el departamento del Putumayo se hizo presente, siendo la mayoría de sus artistas autodidactas. por lo tanto, todavía éstos mantienen el imaginario popular sobre la profesión del artista; y de la obra como tal. De la anterior observación se aclara que no por ser un formato tradicional, la obra pierde su valor estético. Las obras presentadas en este salón estuvieron marcadas por la búsqueda de calidad en las propuestas.

Con respecto a la Región Pacífico, los grupos colectivos se presentan también como grupos curatoriales, lo que representa una contradicción no sólo del término, sino también del oficio, ya que el curador no hace parte de la obra porque es la mirada en perspectiva. Este hecho le da una distancia prudencial para un análisis del objeto, la distancia que le permite descomponerla en sus diferentes aspectos, ya que quien crea no puede ser neutral sobre lo que ha producido, por ello el artista está impedido para hacer una valoración de su propia obra. Con respecto a lo anterior, coincido con el artista entrevistado 5 sobre la imagen extraña que proyectan algunos Salones, donde los artistas son curadores de sí mismos: no se puede ser juez y parte porque existe una contradicción esencial.

Entrevistado 5: Ahora son curadores curando a curadores. Una situación extrañísima. Yo sé que el sistema tiene que actualizarse, pero el sistema tradicional era súper interesante. Era “claro”, pero sea cual sea el modelo es importante que se mantenga, que se actualice pero que no sea una caricatura de lo que debe ser, no copiando al mundo, si-no poniendo desde nosotros.

2.2.3.4 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Formato.

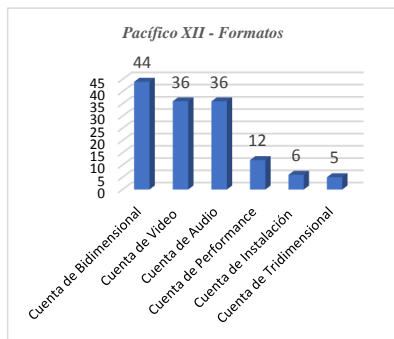


Fig. 57 Pacífico XII – Formatos

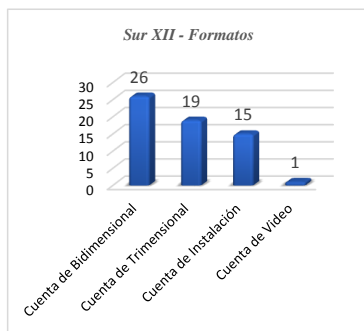


Fig. 58 Sur XII – Formatos

Con respecto a las figuras N°57 y 58 sobre el *formato*, la tendencia en el Pacífico es la utilización de medios audiovisuales, estas propuestas en gran medida trabajaron con las comunidades en lo que se ha llamado *arte relacional*⁶⁷, realizando pequeños documentales y registros de la intervención. Dicho registro para la mayoría de los grupos curatoriales viene siendo la obra o propuesta artística o cultural.

En cuanto a la Región Sur, los formatos siguen siendo los tradicionales pero dispuestos en forma de instalación.

⁶⁷ Bourriaud Nicolas, *Estética relacional*, Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo editora, 2018. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista... El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) pág 12, Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado pág 14

2.2.3.5 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Temática.

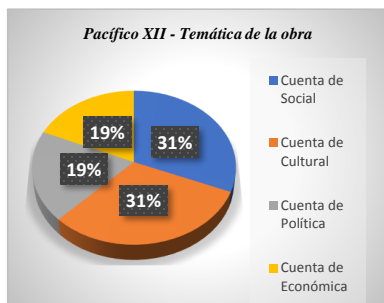


Fig. 59 Pacífico XII – Temática de la obra

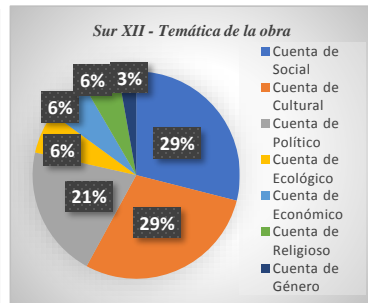


Fig. 60 Sur XII – Temática de la obra

En cuanto a las figuras N°59 y 60 que tratan sobre las *temáticas de las obras*, en el Salón Sur, las problemáticas registradas en las obras siguen siendo lo social, lo cultural y lo político, pero aparecen motivos que indican la introducción de otros temas más actuales como son el económico, el ecológico, el feminismo. Ello indica que la realidad se está leyendo de forma más compleja y con más variantes de lo que se hacía 6 años atrás.

En la región Pacífico hubo crecimiento en las temáticas con relación a los problemas económicos. Se registró igualdad de porcentajes entre lo político y lo económico, esto hace pensar los dos aspectos en cuestión se abordan de forma asociada, lo social, lo cultural hace parte de las inquietudes más sentidas de los artistas, no solo de esta región sino de las otras, ya que ha sido una constante en todos los salones analizados.

2.2.3.6 Salones Regionales Pacífico, Sur XII – Discipulado, colegajes y mecenazgos.

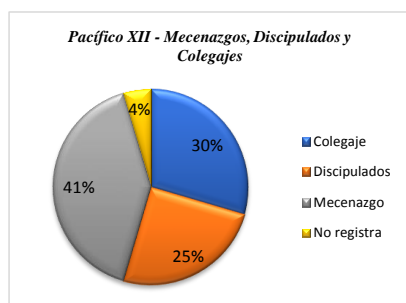


Fig. 61 Pacífico XII – Mecenazgos, discipulados y colegajes

En la figura N°63 sobre *Mecenazgos, discipulados y colegajes* para la Región Pacífico se observó el aumento porcentual del mecenazgo en relación con los discipulados y el colegaje. Esto se debe a que las experiencias curatoriales e intervenciones donde la comunidad hizo videos no son parte de un trabajo específico de artistas populares, sino que son trabajos del mismo público que asistió; y a que unos pocos videos, así como la investigación sobre documentación fotográfica fueron financiados por el mismo Ministerio de Cultura, razón por la cual se tomaron como experiencias amparadas por el mecenazgo.

En cuanto a los datos del Sur sobre este rango, no se evidenciaron relaciones de los artistas con mecenazgos por parte de empresas promotoras de la cultura, ni con discipulados, y ya que el artista y curador (entrevistado 1) quien describió cómo fue el proceso de selección de este salón, además de la información recolectada donde se confirmó que gran parte de los artistas no tenían relación maestro-

estudiante, ni estaban ligados a programas similares a los de la Cámara de Comercio, Banco de La República u otras entidades. La exploración que hizo el grupo curatorial por territorios del Putumayo, en busca de artistas que nunca habían participado, dio como resultado que partieran de sus propios oficios e instintos estéticos, por lo anterior para la región Sur no se realizó este cuadro estadístico.

Veamos un segmento de la entrevista realizada al Entrevistado [1](#) donde describe cómo es el proceso de investigación del laboratorio de creación e investigación del Ministerio de Cultura, que da paso a la curaduría y selección de obras.

Entrevistado 1: Fui artista seleccionados en el Salón Regional Sur del 2008 y curador del Salón Regional Sur 2015, ya que como en mi labor profesional he desarrollado muchos procesos, y he estado al tanto de lo que está sucediendo en la región, fue más una cuestión pragmática. Del hecho de conocer la región y recorrerla, por lo menos gran parte de ella, a excepción del Bajo Putumayo y Caquetá bien adentro pues no he ido. A raíz de conocer tanta gente y tanto artista, decidí presentarme al Salón Regional como curador, no por cuestión académica, sino por cuestión de dar movilidad a la región. Esto me facilitó para hacer la investigación curatorial, pues tenía un formato diferente, tenía un año para investigar procesos de artistas, y en el siguiente año era para hacer la selección y la exposición. La parte de experiencia en investigación fue buenísima, porque me adentré en la región, en esos procesos que son más marginales, porque son artistas que no son de la academia, muchos de ellos son campesinos... Ser artista en región es complejo, ser artista en municipio es mucho más difícil, y a partir de eso la experiencia fue muy buena. Pudimos reconocer diferentes procesos que se estaban desarrollando, también al margen

Comentado [mrc1]:

de las convenciones. Esto fue muy bueno porque se amplió esa red de artistas, fue casi como un censo. Con un formato de entrevista, de expectativa de lo que querían los artistas, de lo que pensaban, que les gustaría proponer. Esto fue unas 150 visitas a artistas en los cinco departamentos. La información llegaba a ciertos lugares, los artistas les tocaban llegar a un lugar y averiguar sobre el evento. Comprender subregiones. Dentro de una región siempre va a quedar la investigación corta, ya que como dije es un proceso muy complejo.

2.2.3.7 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Estudios.

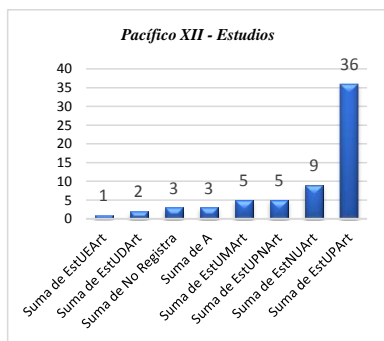


Fig. 62 Pacífico XII – Estudios

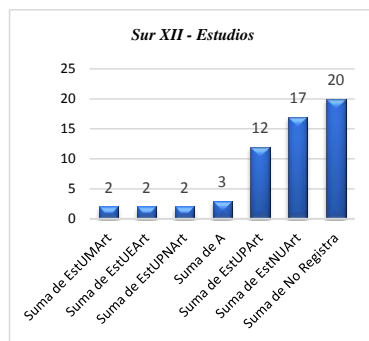


Fig. 63 Sur XII – Estudios

Sobre las figuras N°62 y 63 correspondiente a los estudios de los artistas, en la Región Sur la mayoría de ellos no registraron datos, sin embargo, se pueden sumar a artistas autodidactas. Esto se deduce por el tipo de obras y los comentarios que hacen parte del catálogo; el segundo porcentaje más alto se encuentra en los artistas con algún tipo de formación artística pero no universitaria, los artistas que participaron en su mayoría tenían algún tipo de formación en artes, mientras que los artistas profesionales hicieron parte del tercer porcentaje. La participación de

artistas con algún tipo de especializaciones o maestrías fue muy baja; para este Salón Regional del Sur los artistas tenían un perfil de artistas populares, pero no por ello las obras fueron de baja calidad.

En total oposición se presenta la situación del Salón del Pacífico, se aprecia una tendencia creciente por escoger artistas con preparación universitaria, incluyendo maestrías y doctorados, suponiendo una mayor intelectualidad en las obras. Muchas de las propuestas son culturales, pero no necesariamente artísticas, que pueden estar inscritas dentro de la antropología o la sociología.

2.2.3.8 Salones Regionales Pacífico, Sur XII -Exposiciones.

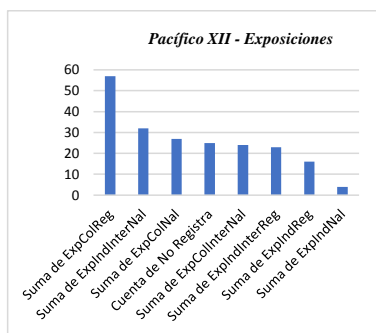


Fig. 64 Pacífico XII – Exposiciones

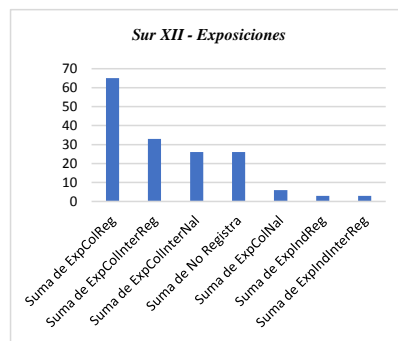


Fig. 65 Sur XII – Exposiciones

Para el rango de *Exposiciones* las figuras N°64 y 65 muestran que en las exposiciones colectivas regionales sigue siendo de predilección para los artistas, al igual que en los salones anteriores. La diferencia entre ambas regiones radica en los porcentajes que muestran la participación internacional, mientras que los

artistas del Pacífico prefirieron la modalidad individual para proyectarse a nivel internacional; los artistas del Sur prefirieron la forma colectiva. Esta propensión refleja dos cosas importantes: 1. Los artistas ven en la actualidad la proyección internacional como algo más factible que hace unos años atrás; 2. Al mismo tiempo, la disminución proporcional de las participaciones nacionales quiere decir que el campo artístico colombiano para los mismos artistas nacionales ya no es tan atractivo. Cabe preguntarse por qué este evento ya no es lo suficientemente atractivo, qué es lo que ha cambiado para debilitarlo, por-qué ya no es percibido como fundamental para la proyección dentro del campo nacional e internacional. La participación en eventos colectivos de diferente índole sigue siendo importante sobre las exposiciones individuales.

Por último, también es posible que las participaciones internacionales hayan crecido, ya que los artistas actuales no se inclinan por la construcción de objetos, recurren a formatos digitales que no requieren embalajes. Igualmente sucede con las plataformas de galerías y museos, los cuales están interesados precisamente en la fusión de lenguajes de minorías con nuevas tecnologías y elementos urbanos.

2.2.4 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII

Las regiones analizadas para el Salón XIII fueron Pacífico, que es la constante, compuesta por los departamentos de Chocó, Valle del Cauca y Cauca y el Salón Regional Caribe, que está conformada por los departamentos: Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Guajira, Magdalena, Sucre, San Andrés y Providencia.

2.2.4. 1 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Grupo.

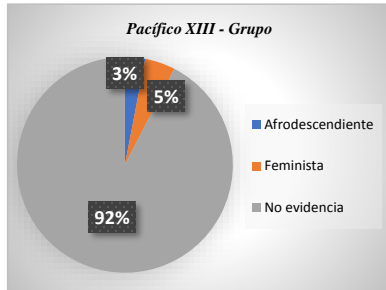


Fig. 66 Pacífico XIII – Grupo

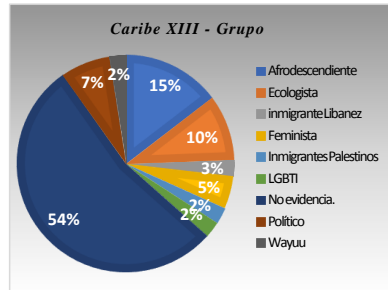


Fig. 67 Caribe XIII – Grupo

Las figuras N°66 y 67 muestran los resultados sobre los *grupos minoritarios*, con respecto al Salón de la Región Pacífico. Se observa retroceso sobre la identificación de los artistas hacia su grupo social, mientras que para el salón Caribe el mismo rango expone a los artistas como miembros de algún grupo minoritario; la diferencia entre ambas regiones es significativa. En lo que respecta al Pacífico no fue posible determinar en la mayoría de los artistas si pertenecían a alguna minoría étnica o ideológica. Tan sólo un 3%, de ellos se identificaron como afrodescendientes y el 5%, como feministas. Como se ha afirmado anteriormente, hay una total invisibilización de otras etnias. De igual forma ocurre con los grupos LGBT.

En la región Caribe los artistas no tuvieron temor o prejuicio para identificarse como miembros de una comunidad. A pesar de que se siguió registrando el mayor porcentaje en “no evidencia”, los artistas que tenían algún ascendente étnico o ideológico lo manifestaron y se identificaron como miembros de esa comunidad,

obteniéndose el 46% en la sumatoria de los grupos minoritarios, significando que no hubo exclusión. En esta región, aparece un grupo nuevo participando, el de artistas cuyas familias provienen de otras naciones, es decir, inmigrantes. Además, se registran artistas LGBT, indígenas que identifican su grupo étnico y afrodescendientes.

2.2.4.2 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Lugar de Procedencia.

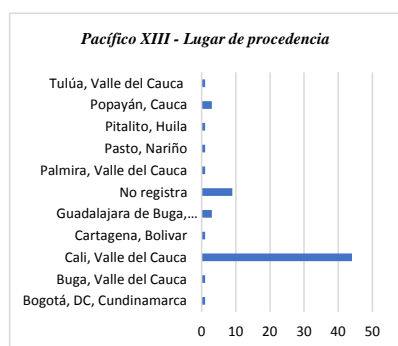


Figura 68 Pacífico XIII – Lugar de procedencia

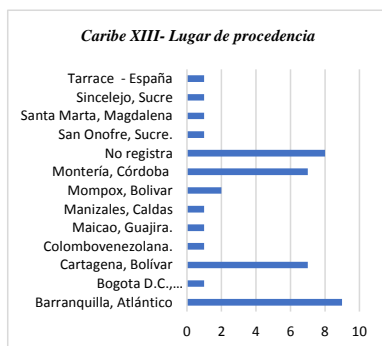


Figura 69 Caribe XIII – Lugar de procedencia

En el caso el rango de *lugar de procedencia* las figuras N°68 y 69 la tendencia centralista en el Salón del Pacífico que se ha manifestado en los Salones ya analizados se mantiene y acentúan. La gran mayoría de los artistas son de la capital del Valle, con una pequeña participación del Cauca y la nula participación de artistas provenientes del Chocó. Por lo cual se deduce que la centralización del Salón del Pacífico en el Departamento del Valle del Cauca, y específicamente en su capital, sí es un factor determinante en la exclusión de los otros departamentos. Por ello se han producido reiteradas quejas.

En el Caribe, la mayor participación de los artistas se centra en Barranquilla, Cartagena y Montería. Hay un gran porcentaje de los participantes de quienes no se consiguió registro alguno de su lugar de procedencia. En un porcentaje significativamente menor aparecen los otros departamentos, con la excepción de los artistas de San Andrés y Providencia que fueron excluidos. Aunque sí hubo muestras que se hicieron allá, los artistas no pertenecían al departamento.

2.2.4.3 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Trabajos por Colectivos e Individuales.

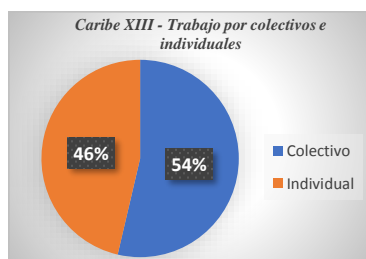
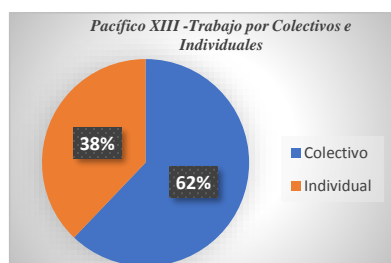


Fig. 70 Pacífico XIII – Trabajo por Colectivos e individuales Fig. 71 Caribe XIII – Trabajo por Colectivos e individuales

Para las gráficas sobre el *Trabajo por colectivos o individuales*, las figuras N° 70 y 71 evidencian que en la región Pacífico la preferencia de los artistas es presentar trabajos dentro de colectivos, tendencia que ha ido en aumento, tal y como se expuso en el Salón anterior, quizás debido a que el trabajo en colectivo tiene implicaciones sobre los formatos y las maneras para construir las propuestas

artísticas, saliéndose de lo tradicional y buscando nuevas formas que introducen lenguajes muy similares a los métodos investigativos de las Ciencias Sociales. Se evidencia un prudente porcentaje que sigue haciendo trabajos individuales, manteniendo la diversidad en obras. La región del Caribe también tiene la misma tendencia, aunque conserva un mayor equilibrio entre ambos rangos.

2.2.4.4 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Formato.

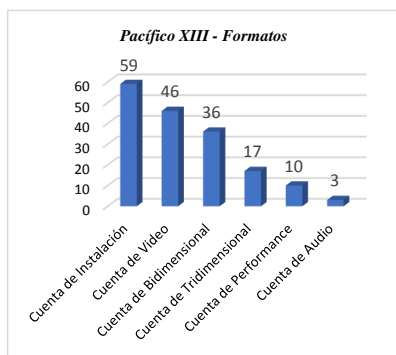


Fig. 72 Pacífico XIII – Formatos

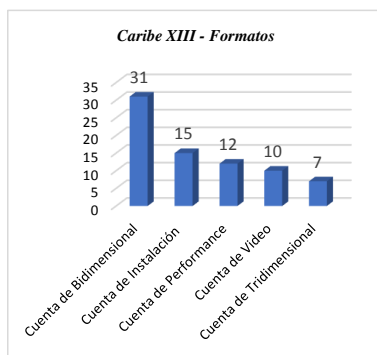


Fig. 73 Caribe XIII – Formatos

En las figuras N°72 y73 sobre el rango de *Formatos* preferidos por los artistas, en lo que respecta a la región Pacífico se observa mayor tendencia a la instalación realizada con equipos de video, más que con técnicas tradicionales bidimensionales o tridimensionales. En cuanto al performance, tiene un bajo porcentaje y el uso exclusivo de audio es casi inexistente. La tendencia del Pacífico a combinar instalación con videos se puede explicar desde la trayectoria que posee la región en la realización cinematográfica.

En cuanto al Caribe, la tendencia hacia los formatos bidimensionales significa el uso de técnicas tradicionales, incluyendo dibujo, grabado y fotografía. Este es en el único Salón donde el performance ha subido el porcentaje, debido en parte a la tradición carnalesca, conducente a una mayor exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo, incluyendo a bailarines profesionales. Por otra parte, en esta región la instalación se disminuyó y algunas de éstas estuvieron asociadas a registros de performance, de igual forma el uso de fotografías.

2.2.4.5 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Temática de la obra.

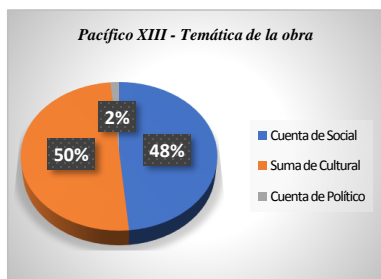


Fig. 74 Pacífico XIII – Temáticas de la obra

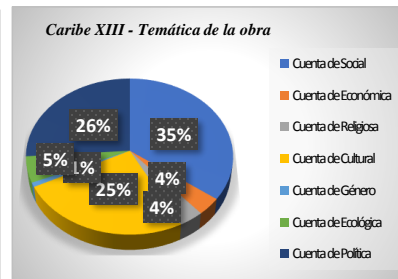


Fig.75 Caribe XIII – Temáticas de la obra

En las figuras N°74 y 75 sobre las *temáticas* abordadas en las obras, en la Región Pacífico solamente se presentaron temáticas centradas en hacer una crítica social y cultural, más que en cualquier otro aspecto; sobre temas políticos tan solo tuvo un pequeño porcentaje no representativo. Este resultado no se explica, ya que en los anteriores salones las obras con crítica política tuvieron un alto porcentaje. Sin embargo, es durante esta época que el conflicto en la región se hace más fuerte. El Entrevistado 1 desde su entrevista narra la experiencia de artistas como Wilson

Díaz, que se han atrevido a ser crítica política en las regiones y las persecuciones de las que han sido víctimas.

Entrevistadora: ¿Cómo afecta el conflicto político al arte?

Entrevistado 1: En la periferia de la región no hay un artista crítico frente a la posición política, porque no puede manifestar o criticar cuando está en medio del conflicto, lo hacen de una manera muy sutil. Hablan de la violencia, de la depredación, pero de una manera muy pasiva, muy representativa. Hacer crítica en la región es muy complejo... Por ejemplo, un artista de Mocoa o de Caquetá que hable de Paramilitarismo, es igual a señalizarse. En el Regional hubo un componente que hizo Wilson Díaz, sobre la historia del arte y la artesanía en Pitalito, que habla un poco de eso. Esa propuesta habla de cómo los artistas tienen un pensamiento diferente al instituido, en ese momento en el sur, en el Huila, cómo algunos fueron asesinados, otros desplazados. . . algo así como de representación, ni siquiera de un movimiento, solo por marcar una postura política. Aquí en Colombia a veces esas posturas se cobran muy caro.

Mientras que en el Caribe la tendencia de las obras adquirió un mayor carácter crítico hacia lo político, aunque el mayor porcentaje fue para el aspecto social, el carácter de reflexión cultural fue menor en comparación con el del Pacífico, también aparecieron otras temáticas que demuestran una diversidad de intereses reflexivos por parte de los artistas. Como se ha revisado en otras regiones y en otros salones, también hay una postura de carácter ecológico que a futuro posiblemente irá en aumento.

2.2.4.6 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII – Mecenazgos, discipulados y colegajes.

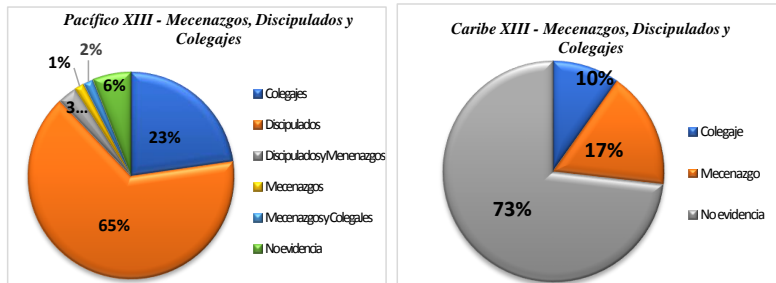


Fig. 76 Pacífico XIII – Mecenazgos, discipulados, colegaje Fig. 77Caribe XIII – Mecenazgos, discipulados y colegaje

Las figuras N°76 y 77 corresponden a las gráficas sobre *mecenazgos, discipulados y colegajes*. Los datos relacionados con el Pacífico revelan aspectos complejos sobre las relaciones profesionales e intereses cruzados; el porcentaje dominante se centra en relaciones de mecenazgo y discipulado, por lo que se deduce que existe una tendencia tanto de promotores culturales privados y públicos, así como entes formadores de artistas a presionar para que sus discípulos y sus propuestas queden seleccionados.

-Mientras que en el Caribe no hay un compromiso claro por parte de instituciones o promotores privados del arte como gestores o curadores, por lo tanto, no se logró establecer una relación de los artistas con las universidades o con los grupos promotores del Salón, dando como resultado el porcentaje mayor de “no evidencia”.

2.2.4.7 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Estudios.

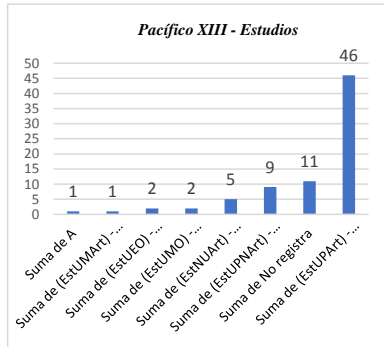


Fig. 78 Pacífico XIII – Estudios

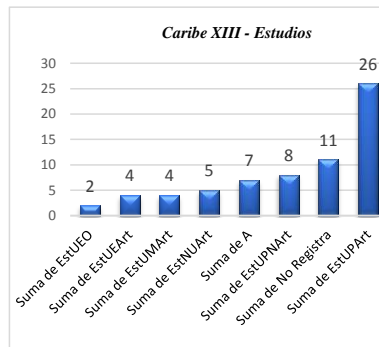


Fig. 79 Caribe XIII – Estudios

Las figuras N°78 y 79 que se refieren a los *estudios* de los artistas, en la región del Pacífico siguen con la constante donde los mayores porcentajes se registran en artistas con estudios universitarios en pregrados relacionados con el arte, aunque se observa la participación de profesionales en otras áreas y también artistas que tienen doble pregrado. Debido a lo anterior, ellos conforman el tercer porcentaje más alto. El segundo porcentaje de la gráfica se refiere a artistas de quienes no se encontró registro sobre los estudios realizados, por esto surge la duda, ¿son estos artistas autodidactas? Se observa también una mayor preparación intelectual de artistas con especializaciones y maestrías. Sobre el Caribe, se observan las mismas tendencias en la formación profesional. A excepción de los profesionales con pregrado en otras áreas, en el Caribe no se observa este fenómeno.

2.2.4.8 Salones Regionales Pacífico, Caribe XIII -Exposiciones.

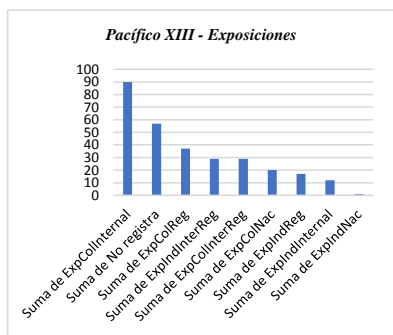


Fig. 80 Pacífico XIII – Exposiciones

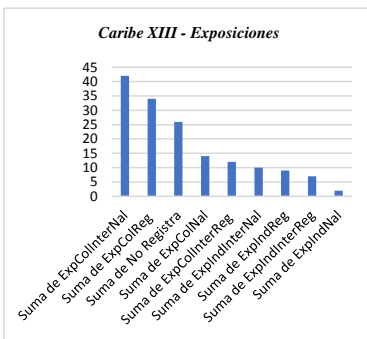


Fig. 81 Caribe XIII – Exposiciones

En las figuras N°80 y 81 correspondiente a la experiencia profesional de los artistas en exposiciones, en el Pacífico el crecimiento de la tendencia anunciada en el anterior salón, por lo tanto, la participación de los artistas en exposiciones colectivas internacionales aumentó, mientras que las colectivas nacionales quedaron en el cuarto lugar. Los artistas del Pacífico se sienten más atraídos por los eventos internacionales, que por eventos nacionales como el Salón Nacional de Artistas. En el tercer rango, las exposiciones colectivas regionales volvieron a adquirir importancia. El porcentaje “no registra” en *exposiciones* aumentó quizás la falta de registro de los artistas empíricos y de artistas que para ese momento estaban comenzando su carrera, al tenerse como tope el año del salón investigado se descartaron datos posteriores a éste. En el caso del Caribe se observó la misma tendencia de los artistas por participar en exposiciones colectivas internacionales, lo que quiere decir que ésta ya no solo es una situación de una región, sino es más bien una realidad nacional. De igual manera, el segundo mayor porcentaje se

refiere a los artistas que “no registran” exposiciones. Los otros porcentajes se mantienen en un relativo equilibrio donde las exposiciones colectivas regionales son las constantes, no así las colectivas nacionales. También se observa que al igual que en el anterior salón_ poco a poco los artistas se han esforzado por realizar exposiciones individuales.

○ Conclusiones

Luego de un rápido seguimiento a la historia de Colombia y de su arte va surgiendo desde la conquista hasta la constitución de los Salones Regionales de Arte: pasando por la colonia, la república del radicalismo y la regeneración de finales del siglo XIX, primeras décadas del siglo XX, las décadas de la frustrada reforma agraria y violencia 40-50, los años 60-70 del frente Nacional y la política de la Alianza para el progreso, y lo años 80 y 90 de la apertura económica y la guerra contra el narcotráfico, y la primera década del siglo XXI de la violencia paramilitar y la globalización.

Proceso que comprendió la creación del Museo y la Biblioteca Nacional por parte de Olaya Herrera, La Escuela de Bellas Artes que se unificó bajo López Pumarejo y Eduardo Santos con la Facultad de Bellas Artes y la instauración de los Salones Nacionales, se consolidó con Carlos Lleras la creación de Colcultura, para posteriormente en la época de Turbay crear los Salones Regionales.

El objetivo de esta investigación fue detectar la presencia de las comunidades afros e indígenas en los Salones Regionales de Arte y poner en evidencia la comprensión de la expresión artístico cultural de estos grupos, de sus contenidos ancestrales y tradicionales.

Con base en el material estadístico acumulado de los Salones Regionales y especialmente de los cuatro primeros Salones Regionales del nuevo modelo (X, XI, XII y XIII), se generaron 83 tablas y gráficas que permiten observar el trato dado a los grupos objeto de estudio. Finalmente, en estas observaciones se puede enunciar las siguientes conclusiones:

1. Mínima participación de los grupos afros e indígenas en los Salones Regionales, situación que expresa la normalización de una actitud excluyente:
 - a) los indígenas del Cauca quienes son los más afectados. A pesar de tener una mayor densidad de la población siguen siendo minoría con respecto a los artistas en general de este departamento.
 - b) Los artistas afrodescendientes

también son discriminados debido a que su participación está condicionada al asistencialismo o a tutoriales por parte de grupos de gestores culturales o curatoriales externos a sus comunidades, que presentan las obras o manifestaciones de estos artistas como si fuesen objetos de estudio o arte menor.

2. Injerencia directa del Ministerio de Cultura que se hace a través de los equipos curatoriales, aunque no incurren en exclusión directa de los grupos minoritarios, si imponen criterios académicos de tendencia homogenizante, basados en las tendencias del mercado global, a su preconcepción del fenómeno artístico y la distancia cultural que hay entre éstos y los artistas, especialmente sobre los artistas de comunidades indígenas y afrodescendientes.

3. Según los resultados el porcentaje de participación de artistas de comunidades indígenas y afrodescendientes en los Salones es bajo. Incluso si participaron, el hecho de no declararse miembros de las comunidades a las que “pertenecen” implica autoexclusión. La posible razón para que ello suceda es que sus intereses culturales y artísticos no quedan del todo visibles; esto puede estar sucediendo debido a las políticas del Ministerio de Cultura para los Salones Regionales, que se expresan por medio de los curadores asignados externos que buscan otros conceptos artísticos diferentes a la de los artistas de estas comunidades.

4. Ausencia de curadores surgidos desde el interior de los grupos afrodescendientes e indígenas, quienes podrían ante-poner sus conceptos artísticos basados en la cultura, cosmogonía y conocimientos propios de sus comunidades.

5. En los Salones Regionales analizados se excluyeron a artistas indígenas y afros de las múltiples comunidades que habitan y son mayoría de la población de los departamentos que componen dichas regiones. Por lo tanto, no logra explicarse la baja proporción de su participación en estos eventos.

6. En la selección de las obras se imponen conceptos preconcebidos para el arte, imponiendo conceptos, técnicas, formatos academicistas occidentales y del mercado global, menoscabando las manifestaciones culturales propias de estos grupos.

7. Se manifiesta centralismo al concentrar los Salones Regionales en las capitales departamentales o en las ciudades más desarrolladas de las regiones, desestimulando la participación de la población rural, al absorber un gran porcentaje de los cupos de participación, por lo que se puede decir que la intervención por municipios ha sido baja.

8. Con respecto a este aspecto, la intervención de los gestores culturales y de los curadores que actúan como tal, su acción resulta determinante para la participación de artistas de municipios rurales. Al revisar la rendición de cuentas de los departamentos de la Región Pacífico se ve la necesidad, primero y segundo un mayor apoyo económico para los Salones por parte del estado; Ministerio de la Cultura, entes departamentales y municipales. Dentro de las necesidades que se hicieron notorias son un aumento en los recursos que se les adjudica a las curadurías para que puedan cumplir su labor y ampliar la cobertura en especial en territorios rurales de difícil acceso. También hay una falta de incentivos para los artistas participantes en los Salones.

9. Con las entrevistas realizadas a los curadores se logró establecer que en muchos municipios los artistas no se enteraron de las convocatorias, lo que dio como resultado fallas en la comunicación entre el Ministerio de Cultura y las Secretarías Departamentales y Municipales para que apoyen a los grupos curatoriales y actúen como un solo ente.

10. La excesiva injerencia de la empresa privada presenta el riesgo de que se transforme el papel original de los Salones Nacionales y Regionales, haciendo de éstos una vitrina mercantilista. De igual modo, como ha sucedido con otras expresiones artísticas, se limita la diversidad de expresiones artísticas y culturales excluyendo las obras que no se ajusten al sentido comercial

imperante, ya que los gustos de los factibles compradores son moldeados por la maquinaria cultural de los centros de poder del campo artístico.

Lo anterior despoja del contenido social y trascendental de la obra de arte, en especial del arte realizado por artistas indígenas y afro, ya que las temáticas de estas obras en su mayoría contienen la cosmogonía propia de la cultura del creador y no solo tienen un contenido simbólico, sino también sagrado, por lo cual muchas de las obras pierden su significación al ser descontextualizadas.

11. En la organización de los Salones Regionales se nota la ausencia de equipos interdisciplinarios con enfoques más amplios; teniendo en cuenta que una buena parte de las regiones colombianas son habitadas por diferentes etnias indígenas y afrodescendientes, y existiendo una brecha cultural entre curador y artista impidiendo la lectura apropiada del objeto, hace que los prejuicios de quien ejerce el rol dominante desestime algunas de las manifestaciones culturales que son tomadas por los curadores como artesanías folclóricas y sin valor conceptual, pero que a los ojos de las propias comunidades tienen contenido simbólico y por lo tanto conceptual.

12. La presencia de los departamentos periféricos mejoró, aunque no todos lograron participar. Chocó mejoró su participación, aunque siempre con tutoría e intervención curatorial de los artistas de las universidades del Valle del Cauca y la Tecnológica del Chocó. En cambio, se detectó una tendencia

cada vez mayor a la exclusión de los artistas caucanos, se corroboraron las inconformidades manifiestas de éstos por la centralización y monopolización del Valle del Cauca, específicamente de Cali en los Salones Regionales. En cuanto a las otras regiones que se analizaron, se pudo observar cómo algunos departamentos no participaron; las razones para ello son los recursos económicos, la falta de vías para acceder por parte de los equipos curatoriales, para transportar las obras, el conflicto civil armado, la inseguridad y el olvido estatal hacia estos departamentos y sus poblaciones, los prejuicios de los curadores entre otras.

13. El supuesto aprendizaje e intercambio de conocimientos entre artistas de las urbes y rurales solo se está dando unidireccionalmente, es decir las comunidades de los municipios rurales han aprendido de los grupos gestores, activistas o curadores, pero éstos no lo han hecho en la misma medida. Es así como las formas expresivas ancestrales quedaron representadas solo desde artistas específicos de las comunidades, mientras que en las obras de los artistas profesionales las técnicas ancestrales no han hecho parte de su lenguaje artístico.

Este hecho hace que las acciones curatoriales se perciban como actos de imposición y control del centro sobre el arte regional, rural y étnico, al que en realidad se le menosprecia, entendiéndose esto como discriminación y

generando también desconfianza por parte de las comunidades, dando como resultado cierta autoexclusión.

14. Sobre los entes formadores de artistas y los nexos con la participación, se observó cómo hay algunas universidades con verdadero interés por lograr la participación de sus estudiantes y profesores tutelares, en proyectos conjuntos, con los cuales se generaron relaciones de discipulado. Las universidades han estado motivadas en parte, porque esto les ha ayudado a mejorar su estatus académico. Este aspecto es positivo y negativo a la vez, la parte positiva se refiere a la oportunidad que tuvieron los estudiantes para comprender y experimentar la dinámica actual del campo artístico. Por otra parte, las creaciones dirigidas por profesores están impregnadas o viciadas de una mirada dominante, la del profesor, que incluirá solo a los estudiantes que siguen su forma de concebir el arte. Toda relación de dominio en el arte tiende a crear homogenización tanto en discursos y formas expresivas.

15. La baja presencia de las manifestaciones indígenas y afrodescendientes en los Salones Regionales es una realidad que se refleja en la baja participación de artistas estas poblaciones en los salones analizados, fenómeno que sintetiza el proceso histórico que desde la conquista hasta nuestros días ha sido el pilar de la política y la cultura del país.

Capítulo 4

- **Sugerencias**

Con base a las anteriores conclusiones “puntos claves del análisis de la problemática de la exclusión de artistas Afrodescendientes e indígenas de los Salones Regionales X, XI, XII y XIII”, como ejercicio creativo y proactivo, se proponen las siguientes acciones en el ámbito de los Salones Regionales:

- ✓ Replantear la organización de los Salones Regionales tomando como principio la inclusión de los grupos étnicos, para visibilizar con mayor énfasis a las minorías afectadas por la política tradicional.

- ✓ Garantizar la autonomía de los Salones Regionales con curadores menos academicistas y posmodernistas, para no influir en la selección de los artistas y sus propuestas.
- ✓ Seleccionar los curadores de forma tal que los afrodescendientes e indígenas estén representados, a fin de preservar sus culturas.
- ✓ Unificar los Salones Regionales de modo que las comunidades afrodescendientes e indígenas estén incluidas en los Salones, teniendo en cuenta la densidad de población de ambos grupos. Por ejemplo, los departamentos de Chocó, Valle del Cauca y Nariño deberían permanecer en la región Pacífico.
- ✓ Reorganizar los Salones en donde hay minorías creando cierto número de cupos directos para representantes de estas culturas.
- ✓ En aquellas regiones donde hay minorías Afrodescendientes, como en Casanare, Putumayo y Caquetá, estas poblaciones deben ser incluidas, tener cupos fijos y llegar directamente a sus territorios para visibilizar sus expresiones.

- ✓ Descentralizar aún más los Salones Regionales, ubicando los centros operativos en municipio diferentes a las capitales y ojalá en municipios alejados con el objetivo de incluir a mayor población rural.

- ✓ Como reflejo del bajo aprecio por las expresiones culturales, el Estado aporta escasos recursos a los Salones, por lo que debería proponerse ante el Senado el aumento presupuestal para la realización de los SR, con el fin de visibilizar las expresiones artísticas de estas minorías, y fijar también un presupuesto para los Salones, como el Quitín Lame y el BAT.

- ✓ Como consecuencia del anterior, es urgente estimular el trabajo de artistas afrodescendientes e indígenas creando rubros directos para esas comunidades.

- ✓ Es necesario reintegrar el valor propio que las comunidades le dan a sus manifestaciones artísticas con sus cosmogonías y valores sagrados y simbólicos, para que no terminen como simples souvenir o mercancías que desnaturalizan estas expresiones.

- ✓ Para generar más auto inclusión de los artistas afrodescendientes e indígenas, es necesario crear políticas educativas en los curadores y el público con el fin de que comprendan los caracteres cosmogónicos y sagrados del arte tradicional, el contexto social y cultural desde donde son propuestas.

- ✓ Vincular a los equipos curatoriales expertos en etnografía, antropología, sociología, biología y preferiblemente que estos expertos surjan de las mismas comunidades, con el fin de respetar y exaltar los valores culturales.

- ✓ En los Salones se debe vincular a los municipios periféricos, pues es allí donde más se encuentran concentradas las poblaciones campesinas afrodescendientes e indígenas.

- ✓ Si bien es necesaria e innegable la presencia de la academia en los Salones, se debe limitar su influencia, para priorizar la autonomía estética y cultural de las comunidades Afrodescendientes e Indígenas.

- ✓ El ante poner un prejuicio de denuncia social o política coarta la necesidad de expresión de las comunidades, por tanto, se debe tener cierta aceptación de contenidos temáticos, pues todo artista siente la necesidad de denunciar su situación política o económica.

- ✓ Si se nombran curadores para la selección de los artistas, en un trabajo que implica muchas actividades, visitar los municipios, entrevistar artistas, analizar obras, crear catálogos, trasladar obras, etc, se deben garantizar rubros suficientes para estos curadores, de forma que no se encuentren en situaciones difíciles económicamente.

- ✓ Finalmente, con base en la constitución en la que se garantiza la protección de las minorías es indispensable superar el proceso cultural, político y económico de invisibilización de poblaciones afrodescendientes e indígenas, aprovechando los Salones para mostrar al país y al mundo la importancia de aquellos pueblos que han resistido el proceso de homogenización de la cultura.

Lista de Referencias

- ✓ Libro: Althusser Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, ed. Nueva Visión, 1988.
- ✓ Libro: Bourdieu Pierre, *Fundamentos de ciencias de las obras*, Barcelona, editorial Anagrama, 1997.
- ✓ Libro: Jaramillo Jiménez, Carmen María, *Una Mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia*, Medellín. *Revista Artes*, v. 4, Enero-Junio, 2004.
- ✓ Libro: Jaramillo Carmen María, *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia 1968 – 1978*, Bogotá, Universidad Nacional, 2001

- ✓ Libro online: Leyva Pablo, Pacífico Colombia, Tomo II, Bogotá, ed. Fondo para la protección del medio ambiente José Celestino Mutis, Instituto de Ciencias Naturales, Instituto de Estudios Ambientales, Universidad de Colombia, 1993.
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografía/cpacifi2/34.htm>
consultado el 31 de enero de 2017
- ✓ Libro: Mattelart Armand, Geopolítica de la cultura, Santiago-Chile, ediciones Concha y Toro, 2002.
- ✓ Libro Catálogo: Catálogo de los X salones regionales 2003-2004, Bogotá Ministerio de Cultura de Colombia, 2004.
- ✓ Libro Catálogo: Catálogo de los XI salones regionales 2005-2006, Parte 1 y 2, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2006.
- ✓ Libro Catálogo: Catálogo de los XII salones regionales 2007-2008, Parte 1 y 2, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2008.
- ✓ Libro Catálogo: Catálogo de los XIII salones regionales 2009-2010, Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.
- ✓ Libro: 50 Años Salón Nacional de Artistas Parte 1 y 2, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura, 1990.
- ✓ Libro: Muñoz Blanca, El Estado Actual de la Sociología y de la Comunicación de Masa en los Estados Unidos, Comunicación, Cultura y Desigualdad Social: Interpretaciones Contemporáneas, Biblioteca AlfaOmega, Revista Nómadas, <http://www.ucm.es/info/nomadas/0/bmunoz.htm> consultado 11 de febrero 2018

- ✓ Libro: Taussig Michel. Mi museo de la cocaína, Popayán, Universidad del Cauca, 2013.
- ✓ Libro: Vampa Camilo, El arte colombiano a través de la prensa bogotana de 1910 a principios de 1941, Artículo tomando como referencia las Revistas El Gráfico y Cromos y el Diario El Mundo al Día, Bogotá ed. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes.
- ✓ Libro: Grupo de Memoria Histórica, Informe General del Centro de Memoria: Basta ya, Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad, Bogotá, Ministerio de Justicia y del Derecho, Educación, Cultura, 2013.
- ✓ Artículo Publicación: Bonet Jaime: ¿Por qué el Chocó es pobre?, Cartagena, ed. Banco de la República, Centro de estudios regionales, 2007.
- ✓ Artículo: Cardona Rodas-Hilderman Colonialidad del poder y biopolítica etnoracial: Virreinato de Nueva Granada en el contexto de las Reformas Borbónicas para el Museo Paraense Emílio Goeldi de Ciencias Humanas, vol 12, núm. 2 mayo- agosto, 2017, www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v12n2/1981-8122-vgoeldi-12-2-0571.pdf
- ✓ Artículo: De Sousa Santos Boaventura, Ensayo Las Epistemologías del Sur, Davos, 2011 www.boaventuradeSouzasantos.pt/media/Introducción_BSS.pdf consultado 16 de junio 2018
- ✓ Artículo: García Canclini Néstor, Las políticas culturales en América Latina, México D.F, Nueva imagen, 1982.
- ✓ Artículo del Libro: Andrés Gaitán, Premio Nacional a la Crítica de Arte: Ensayos Crítico en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas: Del

Termómetro al Barómetro – Una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas, ed. Ministerio de Cultura 2005.

- ✓ Artículo Revista: García Canclini Néstor, Comunicación y ciencias sociales: El giro transdisciplinario y la política, La Plata, ed. Revista Oficios Terrestres, vol 27, n°27 2007.
unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1298/1144
- ✓ Artículo: Garay Celeita Alejandro, El campo artístico colombiano en el salón de arte de 1910, Julio – Diciembre, Historia crítica N°32, Bogotá, 2006.
www.scielo.org.co/pdf/rhc/n32/n32a12.pdf consultado el 3 de enero 2017
- ✓ Artículo: Geertz Clifford y Geertz Rorty Richard sobre el etnocentrismo, México, Gaceta de Antropología N°18, 2002.
- ✓ Artículo Periódico: González Miguel, Un alarmante Super inflacionario Número de artistas, Bogotá, ed. El Espectador,1987.
- ✓ Artículo Revista: Jaramillo Jiménez Carmen María, Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia, Medellín, vol.4, ed. Revista ARTES enero-junio, 2004.
- ✓ Artículo de Revista: Mora Toscano Oliver, Los dos gobiernos de Alfonso López Pumarejo: Estado y Reformas Económica y Sociales en Colombia (1934,1938, 1942-1945, Vol. XXIX, num.50, Tunja, CENES Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Boyacá, 2010.
- ✓ Artículo Revista: Reyes P David Leonardo y Córdoba H Gloria Andrea, Los conceptos de región y territorio como aporte a los estudios de la lengua,

Proyecto Atlas sociolingüístico del español en Colombia, Revista Lenguas en contacto y bilingüismo, Instituto Caro y Cuervo 1987.

- ✓ Artículo online: Salcedo Fidalgo Diego, Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos, Revista Museo y Territorio núm. 4, ed. área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Fundación General de la Universidad de Málaga, 2011.
museodelpatrimoniomunicipal.malaga.eu/export/sites/default/cultura/mupamportal/menú/sección_00008/documentos/Museo_y_Territorio_nx4.pdf
consultado el 11 de marzo 2017
- ✓ Artículo online: Sin Autor, Toribio no es como lo pintan, es como nosotros lo pintamos, Toribio, ed. Centro de Memoria Histórica, 2017.
www.centrodememoriahistorica.gov.co/hom-iniciativas-memoria/que-estanhaciendo-las-iniciativas/toribio-no-es-como-lo-pintan consultado el 12 de enero 2017
- ✓ Artículo online Sin Autor, Las 10 razones por las que el Chocó no se siente parte de Colombia, ed. Otramerica del Sur a Norte, 2016.
<http://otramerica.com/temas/las-10-razones-choco-siente-parte-colombia3404>
consultado el 12 de enero 2017
- ✓ Tesis de grado online: Castro Gómez Santiago y Grosfoguel Ramón, El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global - compiladores Cap. El giro de colonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global del autor Walter Mignolo, Bogotá, ed. Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de

- Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguel consultado 2 de marzo 2017
- ✓ Tesis de grado: Ramírez Orrego Ella N, Valle del Cauca: Aspectos de su proceso de Configuración Regional en el Contexto Republicano, Bogotá, ed. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia y Geografía, 2011.
 - ✓ Ensayo: Domínguez M. y Prieto G, Colombia y La Alianza para el progreso; 1960 – 1970, Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 2014.
 - ✓ Ensayo online: Malagón Kurka María Margarita, Arte como presencia inédica: La obra de tres artistas colombianos, 1978-1982, Bogotá, ed. Universidad de Los Andes, 2010.
www.academia.edu/16927960/Maria_Margarita_Kurka_Arte_en_y_más_allá_de_la_violencia_e_Colombia_Cuestiones_antropológicas_y_existenciales_en_obras_de_Clemencia_Echeverri_y_Óscar_Muñoz Consultado el 12 de enero 2018.
 - ✓ Informe: Departamento Nacional de Planeación, la cultura en los tiempos de la transición, septiembre 30 de 1991, Bogotá, ed. Instituto Colombiano de Cultura , 1991.
 - ✓ Informe: Gobernación del Cauca, Oficina Asesoría de Planeación, Estudios socioeconómicos P.O.T., 2012-2015, Planificación y Desarrollo del Departamento del Cauca, Cali , Departamento del Cauca Asesor Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, 2012.

- ✓ Informe: Gobernación del Cauca, Sistema de Información Socioeconómica del Cauca, Oficina Asesoría de Planeación, Departamento del Cauca, Asesor Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, Estudios socioeconómicos P.O.T., 2012-2015.
- ✓ Informe: Gobernación del Cauca, Inversión Pública, Oficina Asesoría de Planeación, Departamento del Cauca, Asesor Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, Estudios socioeconómicos P.O.T., 2012-2015.
- ✓ Informe: Gobernación del Cauca, Seguimiento Plan de Desarrollo Departamental, Oficina Asesoría de Planeación, Departamento del Cauca, Asesor Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, Estudios socioeconómicos P.O.T., 2012-2015.
- ✓ Informe: Gobernación del Valle del Cauca, Rendición Pública de Cuentas, Contexto Territorial, Estudios socioeconómicos. P.O.T 2011, Secretaría de Planeación, Departamento del Valle del Cauca, 2011.
- ✓ Informe: Gobernación del Valle del Cauca, Plan de Desarrollo, P.O.T 2016-2019, Departamento del Valle del Cauca 2019.
- ✓ Informe: Ministerio de Cultura, Compendio de políticas culturales de Colombia Bogotá, Ministerio de Cultura, 2010,
- ✓ Ley 152 de 1994, Diario Oficial por la cual se establece la Ley Orgánica del Plan de Desarrollo, Julio 15 1994.
- ✓ Informe online: Comisión Económica para América Latina CEPAL, Bello Alvaro y Rangel Marta, Etnicidad, Raza y Equidad y el Caribe, ed. CEPAL, 2000.

centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Etnicidad%2C%20raza%20y%20equidad%20en%20America%20Latina%20y%20el%20Caribe.pdf

consultado 14 de octubre 2018

- ✓ Página virtual Universidad de Los Andes: <https://arte.uniandes.edu.co/blog/dialogos-criticos-del-salon-nacional-al-salon-inter-nacional/>, Jaime Cerón ha sido funcionario del Ministerio de cultura y ha organizado salones nacionales como regionales consultado en noviembre 2016
- ✓ Página virtual del ministerio <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/artes-visuales/Paginas/default.aspx> consultado en noviembre 2016
- ✓ Artículo: Rodríguez Triana Camila, Sobre regional pacífico y sus críticas 06 noviembre, Esfera pública 2015. <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/polemica-salon-regional-zona-pacifico/43162> Consultado en noviembre 2016.
- ✓ Ramirez Juan Sebastián Sobre la judicialización del caso: Reuniendo Luciernagas, 2015. <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-judicializacion-del-caso-reuniendo-luciernagas/> Consultado en noviembre 2016.
- ✓ Giraldo Quintero Efrén Alexander, Nuevas prácticas o vacío teórico La revista Artes n°11, volumen 6, Medellín, Universidad de Antioquia - Facultad de Artes- XI Salón Regional de artistas norte-occidental, 2006. <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-judicializacion-del-caso-reuniendo-luciernagas/> 14 de febrero 2017

- ✓ Matute Echeverri Andrés, esfera pública, 2009 Caso Iovino-Alzate-
Consonancias: ¿Corrupción o coincidencias?
<http://esferapublica.org/nfblog/caso-iovino-alzate-consonancias-corrupcin-o-coincidencias/> Consultado el diciembre 2016
- ✓ Serrano López Federico Guillermo, Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia; Fortalecer la Crítica: Una reacción frente a los ataques al arte contemporáneo en algunas publicaciones culturales colombianas, Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes y fundación arteria 2010- 2011.
- ✓ Este: coordenadas itinerantes 15 salones regionales de artistas-zona oriente, Ministerio de Cultura de Colombia 2015.

○ **Otros Textos consultados**

- ✓ Belting Hans, La historia del arte después de la modernidad, México D.F, Universidad Iberoamericana, 2010.
- ✓ Bishop Claire, Antagonismo y Estética Relacional, Esfera pública, 2009,
<http://esferapublica.org/nfblog/?p=5140> Consultado 6 de octubre de 2016
- ✓ Bourriaud Nicolas, Estética relacional, Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.
- ✓ García Canclini Nestor y Villorio Juan, La creatividad redistribuida: un encuentro; La expansión de la cultura: incomodidades para las ciudades del arte, México D.F, Siglo veintiuno editores, 2013.
- ✓ García Canclini Nestor, Diferentes, desiguales y desconectados; Mapas de la interculturalidad, Barcelona, editorial Gedisa, 2004.

- ✓ García Canclini Nestor, La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia, Montevideo, Katz editores, 2010.
- ✓ Escobar Ticio, El arte en los tiempos globales, tres textos sobre arte latinoamericano, Asunción, Editorial Don Bosco/Ñandutí vive, imprenta salesiana, 1997.
- ✓ Fernandez Uribe Carlos Arturo, Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte, Medellín, Siglo del hombre editores 2007.
- ✓ La cooperativa XIV Salones regionales de artistas/centro, Ministerio de Cultura de Colombia, 2012
- ✓ Mosquera Gerardo, Caminar con el diablo; Textos sobre arte, internacionalismo y culturas de los textos de Gerardo Mosquera y Jean Fisher, Madrid, Editorial Olivares y Asociados SL / EXIT Publicaciones, 2010.
- ✓ Palermo Zulma, Arte y estética en la encrucijada decolonial, cuaderno número 6, Cuaderno 7, Revista de estudios críticos, Editorial Signo 2010
- ✓ Ocampo Estela, El fetiche en el museo; Aproximación al arte primitivo, Alianza Editorial, 2011.
- ✓ Ranciere Jacques, El espectador emancipado, Buenos Aires editorial Manantial, 2010.
- ✓ Ranciere Jacques, Sobre políticas estéticas; capítulos 1; Políticas estéticas, 2; Problemas y transformaciones del arte crítico, 3; Estado de la política, estado del arte.
- ✓ Serge Gruzinski, El pensamiento mestizo; Cultura Amerindia y civilización del renacimiento, Buenos Aires, editorial Paidós, Barcelona, 1999.

Tabla 1 Imágenes de artistas afrodescendientes con resumen de su obra (págs. 47-48)

Tabla 2 Imágenes de artistas indígenas con resumen de su obra (págs48-49)

Tabla 3 Diseños artísticos y tradicionales de culturas indígenas Waunanas - Emberas, Kunas, Emberas, Nasas, Paeces y Guambianos (págs. 53-54)

Figura 1. Participación por regiones artistas de 1962- 1998 (pág.23)

Figura 2. Participación por regiones de formación de artistas de 1962- 1998 (pág.25)

Figura 3. Participación por temas de crítica 1962- 1998 (pág.27)

Figura 4. Tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artístico (pág. 27)

Figura 5 - 6 Texto explicativo sobre tablas de participación de regiones y eventos culturales y artísticos (pág29)

Figura 6 - 7 Tablas sobre participación de regiones y eventos culturales y artísticos (pág. 29-30)

Figura 8. Densidad poblacional étnica del departamento del Cauca (pág. 45)

Figura 9. Comparativo de la densidad étnica de la población indígena del Chocó con relación a la nación (pág. 45)

Figura 10. Densidad poblacional por etnias del departamento del Valle del Cauca (pág. 45)

Figura 11. Sur X -Grupo (pág. 58)

Figura 12. Centro X -Grupo (pág. 58)

Figura 13. Centro - Occidente X – Grupo (pág. 58)

Figura 14. Sur X - Lugar de procedencia (pág. 60)

Figura 15. Centro X - Lugar de procedencia (pág. 60)

Figura 16. Centro - Occidente X- Lugar de procedencia (pág. 60)

Figura 17. Sur X – Trabajo por Colectivos e Individuales (pág. 62)

Figura 18. Centro X – Trabajo por Colectivos e Individuales (pág. 62)

Figura 19. Centro - Occidente X – Trabajo por Colectivos e Individuales (pág. 62)

Figura 20. Sur X – Formatos (pág. 63)

Figura 21. Centro X – Formatos (pág. 63)

Figura 22. Centro -Occidente X – Formatos (pág. 64)

Figura 23. Sur X – Temática de la obra (pág. 64)

Figura 24. Centro X – Temática de la obra (pág. 64)

Figura 25. Centro -Occidente X – Temática de la obra (pág. 65)

Figura 26. Sur X – Mecenazgos, discipulados y colegajes (pág. 65)

Figura 27. Centro X – Mecenazgos, discipulados y colegajes (pág. 65)

Figura 28. Centro - Occidente X – Mecenazgos, discipulados y colegajes (pág. 66)

Figura 29. Sur X – Estudios (pág. 71)

Figura 30. Centro X – Estudios (pág. 71)

Figura 31. Centro - Occidente X – Estudios (pág. 71)

Figura 32. Sur X – Exposiciones (pág. 73)

Figura 33. Centro X – Exposiciones (pág. 73)

Figura 34. Centro- Occidente X – Exposiciones (pág. 73)

Figura 35. Pacífico XI – Grupo (pág. 75)

Figura 36. Orinoquía XI – Grupo (pág. 75)

Figura 37. Orinoquía XI – Lugar de procedencia (pág. 76)

Figura 38. Pacífico XI – Lugar de procedencia (pág. 76)

Figura 39. Pacífico XI – Trabajos por colectivos e individuales (pág. 78)

Figura 40. Orinoquía XI – Trabajos por colectivos e individuales (pág. 78)

Figura 41. Pacífico XI – Formatos (pág. 79)

Figura 42. Orinoquía XI – Formatos (pág. 79)

Figura 43. Pacífico XI – Temática de la Obra (pág. 80)

Figura 44. Orinoquía XI – Temática de la Obra (pág. 80)

Figura 45. Pacífico XI – Mecenazgo, discipulados, colegajes (pág. 81)

Figura 46. Orinoquía XI – Mecenazgo, discipulados, colegajes (pág. 81)

Figura 47. Pacífico XI – Estudios (pág. 82)

Figura 48. Orinoquía XI – Estudios (pág. 82)

Figura 49. Pacífico XI – Exposiciones (pág. 83)

Figura 50. Orinoquía XI – Exposiciones (pág. 83)

Figura 51. Pacífico XII – Grupo (pág. 84)

Figura 52. Sur XII – Grupo (pág. 84)

Figura 53. Pacífico XII – Lugar de procedencia (pág. 85)

Figura 54. Sur XII – Lugar de procedencia (pág. 86)

Figura 55. Pacífico XII – Trabajo por Colectivos e Individuales (pág. 87)

Figura 56. Sur XII – Trabajo por Colectivos e Individuales (pág. 87)

Figura 57. Pacífico XII – Formatos (pág. 89)

Figura 58. Sur XII – Formatos (pág. 89)

Figura 59. Pacífico XII – Temática de la obra (pág. 90)

Figura 60. Sur XII – Temática de la obra (pág. 90)

Figura 61. Pacífico XII – Mecenazgos, discipulados y colegajes (pág 91)

Figura 62. Pacífico XII – Estudios (pág 93)

Figura 63. Sur XII – Estudios (pág 93)

Figura 64. Pacífico XII – Exposiciones (pág 94)

Figura 65. Sur XII – Exposiciones (pág 94)

Figura 66. Pacífico XIII – Grupo (pág 96)

Figura 67. Caribe XIII – Grupo (pág 96)

Figura 68. Pacífico XIII – Lugar de procedencia (pág 97)

Figura 69. Caribe XIII – Lugar de procedencia (pág 97)

Figura 70. Pacífico XIII – Trabajo por Colectivos e individuales (pág 98)

Figura 71. Caribe XIII – Trabajo por Colectivos e individuales (pág 98)

Figura 72. Pacífico XIII – Formatos (pág 99)

Figura 73. Caribe XIII – Formatos (pág 99)

Figura 74. Pacífico XIII – Temáticas de la obra (pág 100)

Figura 75. Caribe XIII – Temáticas de la obra (pág 100)

Figura 76. Pacífico XIII – Mecenazgos, discipulados, colegajes (pág 102)

Figura 77. Caribe XIII – Mecenazgos, discipulados y colegajes (pág 102)

Figura 78. Pacífico XIII – Estudios (pág 103)

Figura 79. Caribe XIII – Estudios (pág 103)

Figura 80. Pacífico XIII – Exposiciones (pág 104)

Figura 81. Caribe XIII – Exposiciones (pág 104)