

Mediación performativa; Libardo Andrés Galindo
 Rodríguez; Natalia del Pilar Gómez Machado; Ana
 María Gutiérrez González – Mediación performativa;
 Leidy Alexandra Jaimes Román; Juliana Murcia Flechas;
 Laura Sofía Ortiz Montes – Mediación performativa; Vanessa
 Peñuela Buitrago; Lina Pérez; Willy René Pinza Paz; José
 Santiago Rincón Pacheco; Yuli Stefany Rivera Gómez; Ana María
 Rosas Gallego; Miguel Estevan Ruiz Barahona; John Eder Sacantina
 Bernal; Julián Santa – Colectivo Ambiente Tabanoy; Oscar David
 Urrego Garzón; Lina María Useche Infante

Salas; Mónica Vélez; Milen
 Villegas Aguirre; Ana
 María Zuleta Garcés;
 Wilson Mario
 Zulaga
 Arboleda.

mediadores - mediadores - mediadores

Elias Alvarez Olaya; Jessica Maria Cabrera Lara; Laura Daniela Álvarez Ayala; Nicole
 Daniela Vargas (Equipo de mediadores Neiva) Jhon Jaime González Granados; Leidy
 Johanna Niño Muñoz; Paula Andrea Muñoz León (Equipo de mediadores
 Barrancabermeja) Anslhey Mora(Reemplazo) Iliana Alexandra Diaz; Maria Angélica
 Suarez Muñoz; José Alberto Olano Meneses; Manuel Fernando Salas Arroyo
 (Equipo de mediadores Mompox)Sugeidis Paola Correa; Gustavo Adolfo
 Sánchez; Alexis Antonio Villanueva; Mariana Cristina Vargas (Equipo de
 mediadores Barranquilla)Danna Valentina Cortés; Laura Rodríguez;
 Mónica Lucía Rozo; Luisa Verastegui; Laura González (Equipo de
 mediadores Ibagué) Jaime Alejandro López; Angie Hernández; Erick
 Peña; Jorge Andrés Malagón; Juliet Fernanda Ramírez; Luisa María
 Martínez; Maria Paula Torres (Equipo de mediadores
 Honda)Gabriel Felipe Gaona Ramírez; Mauro Rivera;
 Michael Andrés Urrego Orjuela; Nataly Mendigaña
 Jiménez; Próspero Carbonell; Sandra Leguizamone
 (Equipo de mediadores Bogotá Museo
 Nacional)Nathalia Alejandra Casanova Mora;
 Giovanni Hurtado Cacaís (Equipo de
 mediadores Bogotá CCGM)Juan
 Flórez; Felipe Pava(Mediadores)
 Eduardo Merino; Natalia
 Cossío; María Isabela
 Izquierdo
 (Laboratorios
 de la

Carolina
 Catacolí;
 Laura Lozano;
 Doris Abadía;
 Alba Pilar Garcés;
 Javier Zárate; Hanna
 Amaya; Victoria Peña;
 Pilar Vargas; Margarita
 Tovar; Lina Burgos; Leonardo
 López; Leandra Plaza; Julián
 Parra; Andrés Parra; Camilo Rei
 Felipe Sanclemente; Johan Oroz
 Eduardo Murillas; Edna González
 Xiomara Marín; María del Pilar V
 Fernanda Toro; Ana María Rosas; E
 Ramos; Jorge González Libardo Belt
 Augusto Muñoz; Luis Mosquera; M
 Salamanca; Ximena Abello; Gustavo M
 Ballesteros; Ingrid Villacorte; Jairo Cobo;
 Oscar Loaiza; Alexander Mora; Juan Diego I
 Cruz; Alexandra Rengifo; Johanna Urrea; Ed
 Luis Alvaro Torres; Alexander Ríos; Antho
 Alejandro Muñoz; Orlando García; Alvaro Jos
 Chaguendo; Fabio Gembuel; Jennifer Andrea Mo
 Jorge Vargas; Marisol Gordillo; Tito Gustavo Val
 Cristina Hernández; Hermann Yusty; Luis Alberto
 Carlos Salas; John Mestizo; Paulo López; Rosa Este
 Buzzi; Iván Tovar; Janmastami Guillén; Viviana Ceb
 Katherine Rivera; Germán Mendoza; Laura Rengifo;
 Estivaliz R; Nataly Sencz; María Paula Hernández; Lili
 Jiménez; Manuel Guzman; Juliana Hoyos; Elizabeth Jara
 Gutiérrez; Gabriel Jenis; Diana Carolina Marín; Juliana Ma
 Jaramillo; N

Controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia entre el 2008 y el 2022

Susana Bacca
 Mariela Romina
 Silva
 Ana Garzón
 Sabogal

Federico Daza
 (Curador Región
 Centro)
 Jaider Orsini
 (Curador Región
 Caribe)
 María Camila Montalvo
 Senior
 (Curadora Región Orinoco
 - Amazonía)
 Santiago Vélez Salamanca
 (Curador Región
 Occidente)

El salón desbordado:
entre el 2008 y el 2022
Ana María Bernal Cortes

Florencia Mora
Doutorado em Artes Visuais
Área de Arte, Imagem e Cultura
Linha de Educação em Artes Visuais
 IdA
 PPGAV
 UnB
 Wilson Díaz;
 Jose Horacio Martínez;
 Oscar Muñoz;
 Victoria Northoon;
 Bernardo Ortiz

(Comité curatorial) 2024

Jaime Cerón



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Arte (PPGAV)

ANA MARIA BERNAL CORTES

El salón desbordado: Controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia entre el 2008 y el 2022.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UnB, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, na Linha de pesquisa em Educação em Artes Visuais, da Area de concentração: Arte, Imagem e cultura, sob orientação do Professor Dr. Cayo Honorato.

Brasília

2024

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Cayo Honorato
Universidade de Brasília

Profª. Dra. Mónica Marcell Romero Sánchez
Universidad Javeriana (Bogotá)/ Universidad Nacional de Colombia

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Camilo Mello de Vasconcellos
Universidade de São Paulo/ Universidad Nacional de Colombia

SUPLENTE

Professora Dra. Therese Hofmann
Universidade de Brasília

Dedicatoria

Al padre y su espíritu

A mi familia, por continuar siendo un fuerte que me respalda y protege.

A Leandro, por permanecer, por el silencio y miles de maneras de ayudar.

A Azur y Rio por prestarme el tiempo cuando el tiempo de la madre escasea.

A ellos todo.

Agradecimientos

A todas las personas que contribuyeron con su memoria, relatos, tiempo y generosidad; de algunas de ellas he transcrito en este texto fragmentos o instantes de nuestras conversaciones: Clarisa Ruiz, Javier Gil, Florencia Mora, Mariana Garcés, Carole Ventura, Jaime Cerón, Camilo Calderón, Manuel Zúñiga, Edwin Jimeno, Milena Aguirre, Jobana Jaimes, Lorena Cortés, Mónica Romero, Andrés Gaitán, Angie Hernández, Édison Quiñones, Julián Urrego, Víctor Muñoz, Yolanda Choís, Ana Milena Garzón, Mónica Torregrosa, Susana Bacca Cure, Giorgina Montoya, Ana Ruiz, Luisa Ungar, Bernardo Ortiz, Danna Cortés, Jean Carlo Lucumí, Colectivo Tapioca (Andrea Gutiérrez y César Agudelo), Nicole Vargas, John González, Anshley Mora, Alejandra Casanova, Laura Pérez, Laura González, Jennys Obando, Jesús David Cobo, Ricardo León, Javier Morales, María Mónica Fuentes, Sugeidys Correa, Mariela Silva, Cristina Escobar, Julián Urrego, Isabel Cristina Ramírez, Nicolás Gómez, Alejandro Martín, Maria Paula Melo, Alfonso Correa, Carlos Piedrahíta, Adriana Pineda, Federico Reyes, Mariela Silva, Juan Fernando Cáceres, Jair Torres y a todos aquellos que por olvido no aparezcan en este párrafo pero si en el interior del documento.

Al profesor Cayo Honorato por su orientación empática, la compañía durante la investigación, el colegaje, la pasión intelectual y su rigurosidad-amable.

A los colegas con los que tuve la posibilidad de conversar sobre asuntos de la pesquisa, me abrieron vías y surcos: a los integrantes de GAEM; a Abel Teixeira, Marcos Magalhães, Mario

Calliaux y Virginia López, con quienes compartimos espacios académicos en la distancia pandémica, así como otros breves espacios de trabajo o colaboración.

En Colombia a todas las personas y colegas con los que conversé y sus experiencias ayudaron a desenredar y construir en parte la investigación.

A les colegas del Colectivo en Arte y Cultura (CIAC), a les estudiantes del Semillero de Arte, Región, Circuitos y Espacios del Arte (RECEA) que me acompañaron al inicio de este proceso; y en especial a Ana María Torres por su pertinente atención y asistencia en las últimas semanas de este proceso.

A Leandro por la escucha, el soplo, el corazón y el mapa.

A Lucía, la *mana* por adopción, por su apoyo y colaboraciones de distintas formas.

A Patricia por compartir espacios de gesta e intercambio de pensamientos e ideas.

A Paula Quintero la amiga de siempre, por su confianza y fe en mí.

A Carmela por confi-orar.

Resumo

Esta pesquisa doutoral procura rever e conceitualizar a “mediação”, suas relações ou contradições com os assuntos “curatoriais” e “pedagógicos”, no âmbito das últimas seis (6) versões do programa *Salón Nacional de Artistas* de Colômbia, realizadas entre 2008 e 2022. Tomando como caso principal o 46 Salão Nacional de Artistas de Colômbia *Inaudito Magdalena*. É importante considerar que este programa é - ainda hoje - o principal evento de mecenato estatal das artes neste país, e o evento onde o campo da arte é revisto, confrontado e regulamentado - em parte -. Tomaremos como referência a missão deste programa, que teve origem na década de 1940, como um exercício de democratização cultural e de promoção da função social da arte. Ao longo da sua história, foram verificados fatos relevantes a fim de se pensar na participação e agência dos atores, instituições e condições que atuaram na sua modificação gradual, e que produziram o enfoque pedagógico deste programa. A abordagem da pesquisa se localiza desde a perspectiva da museologia post-crítica (Dewdney et al., 2013) e da Teoria do Ator-Rede -TAR- (Latour, 2008). A pesquisa traz elementos da museologia crítica (Llorente, 2003, 2022), das pedagogias críticas e disruptivas (Acaso 2018, Ellsworth, 2005, 2013), a semiótica da cultura (De Souza Martínez, 2007) que foram inseridas gradualmente como elementos operacionais e teóricos a partir dos quais se buscou rever o fenômeno ou o fenômeno foi teorizado em seu momento. Metodologicamente a investigação foi abordada desde uma perspectiva qualitativa e descritiva, utilizando ferramentas como diários de campo, observação, conversações, complementadas pela análise crítica de documentos, bibliografia, arquivos institucionais, arquivos pessoais, catálogos, peças em vídeo e documentos relacionados com a política cultural colombiana. Ao mesmo tempo, o objetivo é destacar a relação deste evento com as tendências no campo da tensão “arte-comunidade” como a Museologia Social e a Curadoria Educativa (Vergara 1996, 2023; Hoff, 2006, 2022; Camnitzer, 2022; Mörsch .2011, 2015, 2020) a *Educational Turn* (O’Neil &Wilson, 2010), entre outras abordagens.

Palavras chaves: *Salón Nacional de Artistas* da Colômbia, mediação, curadoria educacional, programa educacional, Arte Colombiana.

Resumen

Esta investigación doctoral busca revisar y conceptualizar la «mediación», su relación o contradicciones con lo «curatorial» y lo «pedagógico», en el marco de las últimas seis (6) versiones del programa Salón Nacional de Artistas de Colombia, realizadas entre 2008 y 2022. Tomando como caso principal el *46 Salón Nacional de Artistas de Colombia Inaudito Magdalena*. Es de considerar que este programa, es -aún hoy en día-el principal evento de mecenazgo estatal de las artes en este país y el evento dónde se revisa, se confronta y también se regula -en parte- el campo del arte. Se tomará de referencia la misión de este programa originado en la década de los 40, como ejercicio de fomento a una política de democratización cultural y de puesta en práctica de una “función social del arte”. Se verificará a largo de su historia hechos relevantes para pensar la participación y agencia de actores, instituciones y condiciones que actuaron en su gradual modificación y que produjeron “el giro educativo” de este programa. El enfoque de la investigación se sitúa desde la perspectiva de la museología postcrítica (Dewdney et al., 2013) y la Teoría del Actor-Red (Latour, 2008). La investigación trae elementos de la museología crítica (Llorente, 2003, 2022), las pedagogías críticas y disruptivas (Acaso 2018, Ellsworth, 2005, 2013), la semiótica de la cultura (De Souza Martínez, 2007) que se fueron insertando como elementos operativos y teóricos a partir de los cuales se buscó revisar el fenómeno o se teorizó el fenómeno en su momento. Metodológicamente, la investigación se abordó desde una perspectiva cualitativa y descriptiva, utilizando herramientas como diarios de campo, observación, conversaciones, complementadas con el análisis crítico de documentos, bibliografía, archivos institucionales, archivos personales, catálogos, piezas de video y documentos relacionados con la política cultural colombiana. Paralelamente se destaca la relación de este evento con tendencias en el campo de las artes, en tensión de la perspectiva del «arte-comunidad», como la Museología Social y el Comisariado Pedagógico (Vergara 1996, 2023; Hoff, 2006, 2022; Camnitzer, 2022; Mörsch .2011, 2015, 2020;) el Giro Educativo (O'Neil & Wilson, 2010), entre otros enfoques.

Palabras clave: Salón Nacional de Artistas en Colombia, mediación, curaduría educativa, programa educativo.

Abstract

This doctoral research seeks to review and conceptualize “mediation”, its relationship or contradictions with the “curatorial” and the “pedagogical”, in the framework of the last six (6) versions of the program Sal3n Nacional de Artistas de Colombia, carried out between 2008 and 2022. Taking as a main case the *46th National Salon of Artists of Colombia Inaudito Magdalena* This program is considered the most important of state patronage of the visual arts in this country and the event where the field of art is reviewed, confronted, and regulated. We will take as a reference the mission of this program originated in the 1940s, as an exercise that origing of a one policy cultural democratization and the possibility of the social function of art. Throughout its history, relevant facts will be verified in order to think about the participation and agency of actors, institutions and conditions that acted in its gradual modification and that produced "the educational turn" of this program. The research approach is situated from the perspective of post-critical museology (Dewdney et al., 2013) and Actor-Network Theory (Latour, 2008). The research brings elements of critical museology (Llorente, 2003, 2022), critical and disruptive pedagogies (Acaso 2018, Ellsworth, 2005, 2013), semiotics of culture (De Souza Mart3nez, 2007) that were inserted as operational and theoretical elements from which the phenomenon was sought to be reviewed or theorized that at the time. Methodologically, the research was approached from a qualitative and descriptive perspective, using tools such as field diaries, observation, conversations, complemented with the critical analysis of documents, bibliography, institutional archives, personal archives, catalogs, video pieces and documents related to Colombian cultural policy. At the same time, the relationship of this event with trends in the field of the arts, in tension with the “art-community” perspective, such as Social Museology and Pedagogical Curatorship (Vergara 1996, 2023; Hoff, 2006, 2022; Camnitzer, 2022; M3rsch .2011, 2015, 2020;) the Educational Turn (O'Neil & Wilson, 2010), among other approaches.

Key words: Sal3n Nacional de Artistas in Colombia, mediation, educational curatorship, educational program, Colombian Art.

Resumo expandido em português

O presente texto corresponde ao documento final do projeto: *O salão transbordante: controvérsias entre a curadoria e a mediação de arte contemporânea no programa Salão Nacional de Artistas na Colômbia (2008-2022)*.

Inicialmente, o projeto foi proposto com o objetivo de construir uma categoria teórica específica que permitisse diferenciar a “Curadoria Educativa” de outras formas possíveis de operar no âmbito expositivo e intermediar entre a arte e as pessoas. O interesse era gerar um exercício comparativo entre as diversas experiências do Salão Nacional de Artistas da Colômbia, as Bienais de Mercosul ou São Paulo, e outros eventos de arte contemporânea, tomando como principal recorte geográfico a Colômbia, e pr}}

oceder a um estudo comparado entre experiências do sul do continente. O objetivo era estudar esses eventos e as maneiras de abordar a curadoria em cada caso. Oferecer possíveis recortes conceituais, limitações com outras formas de ação do exercício curatorial, em relação ao âmbito da participação dos espectadores; pensar nas relações, diferenças e características entre a curadoria educativa, as estéticas relacionais, as curatorias suaves, as curatorias criativas, os processos de formação de públicos e os processos de co-criação entre curadores, artistas e públicos.

Gradualmente, durante as primeiras etapas de desenvolvimento da pesquisa, refinei a abordagem ao exercício da Curadoria Educativa, gerando um enquadramento e detalhe do objeto de pesquisa; percebi que na Colômbia, especificamente, não se falou de Curadoria Educativa de maneira contundente, exceto por alguns exercícios realizados pelo Museu de Bogotá entre 2018 e 2020, conduzidos pela área educativa sob a responsabilidade da mestre Marcela Tristancho; ou as ações de colaboração entre as áreas de curadoria e educação dos Museus de Arte Moderno de Medellín e de Arte Moderno de Bucaramanga, que fizeram parte do trabalho de conclusão de curso de Mestrado em Museologia de Ana María Sánchez Lesmes, intitulado *Práticas colaborativas entre curadoria e educação: uma proposta para as coleções de arte* (2013).

Além dessas ações, na época só encontrei, para o exercício do 42º Salão Nacional de Artistas: *Independentes*, realizado nas cidades de Barranquilla, Santa Marta e Cartagena entre 2011 e 2012, coordenado pelo coletivo curatorial Maldejojo, que uma das integrantes do coletivo curatorial foi nomeada como a organizadora do projeto educativo; assim, Carole Ventura assumiu – em certa medida, embora não literalmente – o papel de “curadora educativa” no

âmbito desta versão. Assim, a revisão da versão 42 SNA Independente levou-me a observar o que aconteceu na versão anterior, ou seja, durante o Urgente 41 SNA (2008-2009) e nas versões posteriores que ocorreram entre 2014 e 2022: *Saber Desconhecer* (2014), *Ainda* (2016), *O avesso da trama* (2019) e *Inaudito Magdalena* (2022).

Do longo processo de entendimento das relações entre esses seis (6) SNA que será apresentado neste texto, como recorte temporal e situacional; é a revisão dessas versões, no encontro teórico do âmbito da semiótica onde “a exposição” é compreendida como espaço-ambiente que media a construção de discursos; e a inserção a partir daí de um questionamento maior sobre a noção de mediação. Este encontro é realizado com o pensamento de Bruno Latour: “Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado dos elementos que se supõe que devem transportar” (2005, p. 63).

Assim, “a mediação” no contexto desta pesquisa abriga parcialmente o âmbito curatorial – como uma das muitas mediações – assim como o contexto e histórico das instituições; busca ainda concentrar-se na “situação mediacional” dentro dos processos expositivos, revisitando principalmente as práticas e gestos mediacionais que foram formulados como parte das atividades educativas, formativas ou pedagógicas nas últimas seis versões do Salão Nacional de Artistas e que foram denominadas no jargão convencional como “mediações”, “projetos de mediação” ou “práticas de mediação”.

Em vários trechos do texto aparecerão menções à situação mediacional, às práticas e gestos mediacionais; esses conceitos se referem a diferentes amplitudes ou dimensões do papel mediacional. A situação mediacional fará referência às condições de possibilidade para a existência de uma mediação, processo ou ação de mediação; com práticas, estaremos nos referindo a programas específicos de aplicação de uma política de mediação por meio de ações concretas. Com gestos mediacionais, nos permitiremos enunciar micro-agências que no âmbito das práticas de mediação ou não, pode desenvolver algum ator – normalmente um mediador ou um artista.

De maneira metafórica, o que esta pesquisa busca é rastrear as mediações da mediação; mas, para esclarecer mais, o sentido de mediação que é abordado neste trabalho encontra-se em três (3) níveis ou dimensões:

1. Como a noção de mediação cultural, com a qual se enuncia coloquialmente dentro das práticas institucionais, a: os exercícios que obedece à função social, ao direito cultural e, em parte, aos objetivos de política pública vinculados à participação e relação entre a

arte contemporânea, os contextos e os diferentes públicos, no âmbito das versões 41, 42, 43, 44, 45 e 46 do SNA.

2. Como as mediações da mediação, enfatizando a incidência dos seguintes elementos – com distinta importância para cada uma das versões estudadas –: o político, a organização, a institucionalidade, as relações com o campo da arte e com o curatorial, entre outros elementos possíveis. Assim como, dentro das mesmas práticas de mediação, observar-se-á as práticas, os objetos, os atores e agentes que têm a ver com esse papel para cada uma das versões estudadas.
3. As mediações como elementos transportadores e transformadores – segundo a perspectiva da Teoria Ator-Rede de Latour –; será verificado a partir do relato, a capacidade de transformação e negociação de sentidos que se tece em algumas das experiências ocorridas durante o exercício mediacional das versões do SNA aqui estudadas.

O recorte temporal proposto 2008-2022 coincide – entre outras coisas – com eventos da cena da arte contemporânea, políticas culturais, mudanças no exercício das artes, mas também, como veremos mais adiante, com a aparição do termo “mediação”.

Essa reflexão retomou as seguintes perguntas, que tentaram ser respondidas ou, melhor, colocadas em discussão ao longo da pesquisa: De que maneira agências externas de política cultural educativa, ou movimentos próprios das artes, estão implicados no desenvolvimento e geração de uma possível corrente pedagógico-educativa no âmbito do programa Salões de Artistas? O que disso é aproveitado pelas políticas de democratização cultural, de acesso e participação dos cidadãos? Em relação às práticas culturais e artísticas, como elas ocorrem? De que forma os posicionamentos teóricos e reflexivos das artes, como a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, as Estéticas da Emergência de Reynaldo Laddaga, ou as práticas das pedagogias disruptivas ou o giro educativo das artes ou na curadoria, puderam incidir nesses territórios do educativo no cenário dos SNA durante o período escolhido? De que forma essas experiências puderam alimentar através de sua agência a reflexão e ação dos museus, eventos de circulação das artes e até mesmo as políticas das instituições e os organogramas?

O componente pedagógico do 46º SNA, assim como os projetos pedagógicos que foram desenvolvidos em versões anteriores do SNA, baseou sua ação em experiências realizadas em outros contextos e cenas artísticas. A mais próxima talvez seja a partir da ideia de Curadoria Educativa, impulsionada na época por Luiz Guilherme Vergara, e mais tarde reelaborada com

o papel do curador pedagógico, que foi proposto por Luis Camnitzer na 6ª Bienal de Mercosul (2007) no Brasil; assim como o trabalho de “mediação” (Kunstvermittlung) da Documenta de Kassel 12 (2007) através da ação da artista e pesquisadora Carmen Mörsch, e a massificação das experiências em torno do que foi denominado Educational Turn (O’Neill & Wilson, 2010), que impactou consideravelmente o contexto europeu, mas também as experiências expositivas e curatoriais da América do Sul.

Essas repercussões foram vistas na Colômbia, através da preocupação com a formação de equipes especializadas no exercício pedagógico para o SNA, nos museus de arte do país — em especial o Museu de Arte Moderno de Medellín e o Museu de Antioquia, a quem se atribui a construção das primeiras escolas ou laboratórios de mediação no âmbito museal. Coincidentemente, durante esse mesmo período, aumentou a atenção para os exercícios comunitários vinculados às artes; atenção para refletir sobre as relações entre educação e artes, artes e cidade, que foram justamente assuntos problematizados durante as experiências do Encontro MDE, em suas edições de 2007, 2011 e 2013.

Este documento permite traçar o processo de pesquisa, seu percurso e a maneira como foi mudando à medida que avançava. Ajuda também a entender o processo da pesquisa a partir de uma agência própria e viva, dada pela maneira como os objetos, os agregados e as incertezas (Latour) entram em interlocução.

Está dividido em 5 blocos de textos, que abordam o objeto de pesquisa tratado, e em alguns interlúdios teóricos focados em pensar diversas aproximações às relações entre curadoria e mediação, desenvolvendo-se em torno de várias perspectivas do “mediacional”.

O primeiro bloco de textos corresponde a uma introdução que apresenta o problema, algumas diretrizes metodológicas, os objetivos do projeto e parte do arcabouço conceitual teórico de onde se posiciona; discute-se a perspectiva crítica e proscrita na Museologia, a Teoria Ator-Rede (TAR). Entre outros, encontrará nos seguintes tópicos: *Sobre a construção da rede: pergunta, objetivos e processos da pesquisa*; *De como se recolheu o pó para construir a rede: sobre considerações e trajetórias metodológicas*; e *A Teoria Ator-Rede (TAR) ou a sociologia das associações*.

O segundo bloco de textos corresponde à revisão do que ocorreu durante o 46º SNA Inaudito Magdalena; emerge da observação em campo realizada nos 7 municípios onde foram feitas as exposições e os exercícios de mediação como os Laboratórios, a saber: Neiva (Huila), Honda (Tolima), Barrancabermeja (Santander), Ibagué (Tolima), Barranquilla (Atlántico), Mompox

(Bolívar) e Bogotá D.C, que relata a configuração do Salão em suas diversas camadas de mediação, seus atores e suas práticas.

A seção intitulada “De onde surge a palavra mediação nos eventos de arte contemporânea na Colômbia?: O Projeto Pedagógico do 41º SNA de Cali, Urgente” abre um novo grupo de textos, o terceiro bloco, que se refere à experiência mediacional do 41º SNA, passando por diversas camadas de atenção, entre o curatorial, as urgências da cidade e um projeto pedagógico baseado na mediação como processo, com referências tanto às teorias mediacionais na pedagogia quanto à experiência da já mencionada 6ª Bienal de Mercosul.

O bloco textual seguinte, o quarto, inicia com o título O 42º Salão Nacional de Artistas Independentes; trata da forma como surgiu Archipelia, o projeto pedagógico do 42º SNA. Observa-se entre a teia de agregados e agentes como se falou de mediação, sua vinculação com a versão anterior — o 41º SNA — e como uma das integrantes do comitê curatorial assumiu a coordenação do projeto pedagógico. Além disso, descreve-se uma reflexão curatorial que, a partir de práticas de arte em contexto ou relacionais, interpelou o território do Caribe colombiano.

O último bloco, *Mediaciones desde el cuerpo*, aproximação performática aos projetos pedagógicos e/ou mediação no 43º, 44º e 45º SNA, reúne essas três experiências, com base na premissa de uma performática da mediação: a experiência mediacional do *43º Salão (inter)Nacional de Artistas: Saber-Desconhecer*; a *do Aún 44º SNA*, e as práticas dos “guias do espaço” com os públicos, além de outras mediações do 45º SNA *El revés de la Trama*. Assim como nos blocos anteriores, procurou-se pensar nas diversas mediações, mas prestando atenção aos gestos que foram definidos nas práticas mediacionais. São abordados também alguns enfoques entre o pedagógico e o curatorial, que se supõe tenham tido repercussões na teia ou rede que acabou configurando o enfoque mediacional do 46º Salão Nacional de Artistas, Inaudito Magdalena.

No final do texto, inclui-se uma seção intitulada “Medi-andando: pontos para a construção de ideias finais”, onde são propostas possíveis conclusões e o mapa de agências construído a partir dos trajetos e agências dos atores mencionados nesta pesquisa.

Entre os elementos pós-textuais, inclui-se no apêndice um artigo já publicado, que parte da revisão da gênese, dentro do Salão Nacional, da preocupação com os públicos; situando-se na reflexão sobre o “povo” e sua posição “como juiz e parte” (Gaitán, 1940), que integrou as

intenções da primeira versão institucionalizada do SNA. Este trecho tem o título de Primeiro Salão Anual de Artistas Colombianos: Arte para o povo, arte com o povo ou arte sobre o povo?

Para finalizar, é conveniente esclarecer que este trabalho está escrito, valorizando todo tipo de escrita. Penso que talvez a melhor forma de documentar o rastreamento das mediações seja através da descrição de situações por meio de relatos e narrações. Partes deste texto são autobiográficas; em alguns momentos, trazem outra voz — uma voz acadêmica; sobrepõem-se fragmentos de outras vozes, as vozes dos outros colaboradores desta pesquisa. Além disso, ocasionalmente, inseri trechos de diferentes cumprimentos, dos diálogos mantidos durante a pesquisa, intercalados com a voz de outro agregado, a minha própria. Essa outra voz, em alguns aspectos, passa pelo filtro da memória, em relação à vivência institucional, à minha existência como público e também como atuante nas artes. Através disso, tento dar conta das situações, pessoas ou elementos que intervieram como agências e mobilizaram o desejo e a questão nesta pesquisa.

Lista de Figuras

- Figura 1** - Inauguración 46 SNA en las afueras del centro de convenciones José Eustasio Rivera

- Figura 2** - Vista de sala, Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, Exposición Caudal Adentro, de Inaudito Magdalena; Abajo, Reflejo Lunar, Luis Roldan; Encima, Árbol de Caucho; Alberto Baraya; 46 SNA, Neiva, Vista curaduría Caudal adentro
- Figura 3** - Detalle portada libro Rio Magdalena, territorios posibles
- Figura 4** - Vista del Río del Magdalena a la entrada a la Ciudad de Neiva
- Figura 5** - Vista de Sala de la Exposición Línea Negra de Jaidier Orsini en Barrancabermeja - Santander; Primer Plano, Jonathan de Andrade, *O peixe*, 2016; derecha, Tejedoras de Mampuján; Abajo, Eucebio Siosi, Los sueños de la outsu, dos videos simultáneos, registro de performance - ritual; detrás, Luis Mendoza, la pesca, serie de dibujos a lápiz, 2022
- Figura 6** - Exposición, Todo lo Muerto, Todo lo Vivo, Umbrales de Resistencia; Museo Nacional de Colombia; Primer plano, Carolina Caycedo, *Serpent River Book*, 2017; Arriba izquierda, Floro Piedrahita, Serie cacería de caimanes; Centro, Biblioteca Musical de la Paz, Registros sonoros, 1985 - 2020; Derecha, Colección de taxidermia Mompox - Animales (reptiles y peces) de la región Momposina; abajo derecha, Ana María Velásquez, Bandada. El tratado del gallinazo, 2020; Vista general exposición Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia
- Figura 7** - Vista obra, Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, Exposición Caudal Adentro, de Inaudito Magdalena; Cordillera, Mario Opazo, 2022, 46 SNA, Neiva
- Figura 8** - Colectivo *WeReBeRe*, Malecón del Río Magdalena (Mompox - Bolívar), Concierto Anfibio, Curaduría Central Inaudito Magdalena
- Figura 9** - Exposición Tierra en Tránsito, Museo de Arte del Tolima (Ibagué - Tolima). Primer plano, derecha, (fragmento), Marlon de Azambuja, Nocturna 2022, Mural efímero; Fondo Centro, Pedro Peña, Entre Montañas, 2021, serie de 42 pinturas con pintura asfáltica, vista curaduría Tierra en tránsito

Figura 10 - Laguna Yuma, registro tomado durante el desarrollo del Laboratorio Enmingar para sanar, Nacimiento del río yuma; Cortesía Edison Quiñones

Figura 11 - Vista de obra, Exposición *La Línea Negra: Un Intersticio entre el Arte, la Resistencia y la Vida en el Caribe Colombiano*. (Barrancabermeja - Santander) Eduardo Butrón, Pisoteados, Instalación con zapatos reciclados recogidos del Magdalena, 2022

Figura 12 y 13 - Vista de obra, (Mompox - Bolívar) Carlos Julio Quintero, *Daño a nacimiento de agua*, Instalación, 2022; Juan Ricardo Contreras, *El trópico; Pintura, escultura, documentos, (...)*

Figura 14 - Vista de la obra, Patricia Domínguez, *Eres un Princeso*, 2014, Video en 4 canales

Figura 15 - Vista General, *Cuando el Río Suena, piedras trae*; antigua sala de exposiciones de la sede cultural

Figura 16 - Estudiantes de onceavo grado del colegio Comfenalco de Honda, interactuando con la obra *Sincronía* de la artista Mayra Moreno; Exposición *Geopoéticas del Agua*, Casa Morada Rosada (Honda - Tolima)

Figura 17 y 18 - Mónica Restrepo, incidentes de un viaje al borde del río, 2022, vista sala curaduría Caminar contracorriente; exposición Caminar Contra Corriente; Sala de exposiciones de la Universidad del Atlántico (Barranquilla - Atlántico)

Figura 19 - Primer plano, Colectivo *Werebere*, Concierto Anfibio, 2022, Instalación y registro sonoro; Fondo, Colección de taxidermia Mompox - Animales (reptiles y peces) de la región Momposina; derecha, Mauricio Carmona, *Efecto Kuleshov*, Magdalena Medio, 2022, Tres videos simultáneos. Vista general exposición *Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia*; Foto la autora.; Vista general exposición *Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia*

Figura 20 - Detalle Sala exposición *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra*

Figura 21 - Fanzine personal de la mediadora Danna Cortés de Ibagué

- Figura 22** - Espacio de *Memoria Social*, Casa Museo Alfonso López Pumarejo (Honda - Tolima)
- Figura 23** - La Barca del 46, espacio de *Memoria Social*, Museo Nacional, inauguración.....
- Figura 24 y Figura 25** - Detalle interior de la exposición móvil *La Barca del 46 SNA*, Fotografía: atribuida a la coordinación del componente
- Figura 26** - Detalle mosaico de imágenes, exterior de la exposición móvil *La Barca del 46 SNA*; Fotografía: atribuida a la coordinación del componente de memoria del 46 SNA
- Figura 27** - Vista interior del fanzine #2 Mompox y Barranquilla
- Figura 28** - Detalle, Informe de asistencia y participación 46 SNA
- Figura 29** - Guía del 46 SNA por ciudades. Fotografía: Ana María Torres
- Figuras 30 y 31** - Hoja de Ruta, Guía por ciudades y carpeta; Catalogo de *Inaudito Magdalena, 46 SNA*
- Figura 32** - Las tres publicaciones comisariadas; en orden de derecha Izquierda: *Comunidades Espectrales: Ejercicios para investigar Seres y cosas extrañas*; *REBIS* y *No todo sobre los hipopótamos*
- Figura 33** - Detalle del videojuego *wiiiiFiiiiu*
- Figura 34** - Publicaciones de la curaduría *Caravana Nacional: cuando el río suena piedras lleva*
- Figura 35** - “*Hipopótamo, cebú y tres gallinas en el Magdalena*”, de Alberto Baraya
- Figura 36** - Cartografía de Mompox resultado del Laboratorio de creación en Mompox
- Figura 37** - Fanzines Rio adentro, *Memoria Social*, 2022
- Figura 38** - Collage con fragmentos de pantallazos de la difusión por medio del Instagram del SNA

- Figura 39** - Registro, índice del Catálogo del 46 SNA, Inaudito Magdalena, en el que se evidencia la forma en que se realizó la publicación, a manera de viaje entre el nacimiento del Río y desembocadura
- Figura 40** - Fragmento de registro sala, exposición Muestras de laboratorio realizada entre septiembre a noviembre del 2011 en el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta
- Figura 41** - Ejercicio de cartografía espectral hecha con la participación de la comunidad local de Honda. Fotografía atribuida a Angie Hernández y Catalina Vargas
- Figura 42** - Ejercicio de cartografía espectral hecha con la participación de la comunidad local de Honda. Fotografía atribuida a Angie Hernández y Catalina Vargas
- Figura 43** - Libro - carilla Comunidades Espectrales; Diseño: Cajón de Sastre
- Figura 44** - Mapa Espectral de Honda; Realización: los participantes del laboratorio con Catalina Vargas y Angie Hernández; Diseño: Cajón de Sastre
- Figura 45 y 46** - Inicio de la sesión del trabajo de campo del *Laboratorio de curaduría comunitaria, Visaje en Neiva*
- Figura 47** - Uno de los humedales de Neiva
- Figura 48** - Caimán de humedal de Neiva
- Figura 49** - Recorrido por el Jardín Botánico de Neiva
- Figura 50** - Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*Pútride ciudad - ano*”, durante la acción con la comunidad educativa de una institución local; Fotografía: Colectivo Tapioca
- Figura 51** - Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*Pescando sin el Oro: Oro para tontos*” durante la acción con la comunidad local
- Figura 52** - Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*En Trópico Urbano*” durante la acción con la comunidad local

- Figura 53** - 360° de la Caimanera, de frente a uno de los brazos del Río Magdalena, durante una de las prácticas de escucha
- Figura 54** - Laboratorio Espinal Sonoro, sesión del 10 de octubre de 2022, Fotografía Juan Sebastián Salazar
- Figura 55** - Laboratorio Espinal Sonoro, Visita al río Magdalena, Fotografía: la autora.....
- Figura 56** - Ejercicio de Escucha consciente. Seminario del Espinal, Laboratorio Espinal Sonoro
- Figura 57** - Ingreso a la Estación de tren del Espinal, apertura de la exposición e instalación sonora del Laboratorio Espinal Sonoro. 10 y 11 de noviembre de 2022
- Figura 58 y 59** - Fragmentos de la exposición e instalación sonora del Laboratorio Espinal Sonoro. 10 y 11 de noviembre de 2022
- Figura 60** - Detalle Afiche de participantes de Espinal Sonoro; Diseño: Coordinación Laboratorio
- Figuras 61, 62 y 63** - Detalles, Afiche de participantes de Espinal Sonoro; Diseño: Coordinación Laboratorio
- Figura 64** - Laboratorio Ser un trozo de tierra que necesita ser trabajado, caminata por una de las ciénagas de Barrancabermeja
- Figuras 65 y 66** - Detalles, registro fotográfico del cierre del laboratorio de Puerto Berrío; Fotografía; Jennys Obando
- Figura 67** - Detalle fotograma de la pieza de video arte Afluentes que se derrumban; Fotografía: extraído del video realizado por los integrantes del *laboratorio Borde, río, Mugre - Bio. Fragmentos de paisajes alterados*
- Figura 68** - Detalle de una de las participantes trabajando en su pintura; Fotografía: *Laboratorio primitiva*
- Figura 69** - Detalle del registro de una de las sesiones del Laboratorio primitiva en Mariquita, Fotografía: Laboratorio primitiva

- Figura 70** - Infraestructura cultural presente en algunos municipios en dónde hizo presencia el 46 SNA
- Figura 71** - Afiche de la exposición *Inaudito menosprecio* o contrasalón de Neiva (Huila) ...
- Figura 72 y Figura 73** - Detalles, *Exposición Inaudito Menosprecio*; obra: *Proyecto Curibano*; Fotografía: Pablo Mosquera
- Figura 74** - Vista parcial de la exposición *Inaudito menosprecio* de Neiva.....
- Figura 75** - Difusión y acciones relacionada con el contra salón en Barranquilla
- Figura 76** - Detalle del Manifiesto *Guaca-hayo/nos tumban El RIO*.....
- Figura 77** - Vista de la exposición *ARTES_ANTES*, realizada en los bajos de la Biblioteca Darío Echandía, paralela a la apertura del 46 SNA en Ibagué
- Figura 78** - Vista de la exposición *ARTES_ANTES*, realizada en los bajos de la Biblioteca Darío Echandía, paralela a la apertura del 46 SNA en Ibagué
- Figura 79** - Afiche del 41 SNA “*Urgente*” de Cali. Realización imagen: Lucas Ospina; Realización del Cartel: ¿La silueta?, 2008
- Figura 80** - Registro Fotográfico de las diversas publicaciones del 41 SNA *Urgente* de Cali
- Figura 81** - Registro Fotográfico del Mapa conceptual y organizativo del 41 SNA *Urgente* de Cali, de autoría de Bernardo Ortiz
- Figura 82** - Libro o memoria del *Proyecto pedagógico del 41 SNA*
- Figuras 83, 84, 85 y 86** - Detalles de la Red de Escuelas de Mediación, 41 SNA
- Figura 87** - Una de las *Escuelas de Mediación* de la Red
- Figura 88** - Fragmento de digitalización de la página del Catálogo del 41 SNA, Obra “*Uno de nosotros, entre nosotros, con nosotros*” de Nicolás Consuegra
- Figura 89** - *Cali es Cali*, de Liliana Angulo

- Figura 90** - Distribución de Guías o Mediadores de Sala en los distintos espacios de exposición del 41 SNA
- Figura 91** - Cajas con elementos y materiales para las estaciones pedagógicas
- Figura 92** - Fragmento de Cartilla Pedagógica 41 SNA
- Figura 93** - Niños habitantes de los barrios cercanos al Centro Cultural el Chontaduro participando de un gesto mediacional
- Figura 94** - Estación rodante 41 SNA
- Figura 95** - Fragmento de vista de general Museo Naval, *Curaduría separados al nacer*; Fotografía: Atribuida Ministerio de Cultura
- Figura 96** - Guía *Independientemente* 2010, Ministerio de Cultura
- Figura 97** - Fragmento cartografía *independientemente*; atribuido al equipo *Maldejo* en presentación web del 42 SNA *Independientemente*
- Figura 98** - Registro fotográfico de documento digital. Cifras Extensiones Curatoriales en Barranquilla; Informe presentado por el Museo de Arte Moderno de Barranquilla al Ministerio de Cultura sobre la ejecución del 42 SNA
- Figura 99** - Registro de Catálogo 42 SNA. Vista de sala, Extensión Curatorial Barranquilla, Curaduría Inversiones
- Figura 100** - Registro fotográfico de fragmento del informe final del 42 SNA; Tablas de asistentes a espacios de exposición en el desarrollo de las *Extensiones Curatoriales*.....
- Figura 101** - Caracterización de público *Encuentro de Lugares* en Cartagena
- Figura 102** - Escuela de Mediación en Santa Marta; Fotografía: Atribuida al *Colectivo acción mediadora de Cali*
- Figura: 103** - Fragmento de resolución de apertura para la convocatoria de Guías - mediadores para el 42 SNA
- Figura 104** - Ítems presupuestales relacionados con el reconocimiento de la labor de mediación

- Figura 105** - Publicaciones del 42 SNA, *Independientemente*; de izquierda a derecha, Guía General *Independientemente*, Cuadernillos *Independientemente* - en total 6 números
- Figura 106** - (Izquierda): Archipelia, Lugar de Mediación Barrio Abajo, Fotografía: Atribuida Archipelia
- Figura 107** - (Derecha): Archipelia, Espacio de exposición Museo Antropológico Universidad del Atlántico (MAUA) Fotografía: Atribuida Ministerio de Cultura. Fuente: Tomadas del Catálogo Horizontal - 42 SNA, *Independientemente*
- Figura 108** - Fragmento del Espacio de *Archipelia* en el Museo Naval, durante la exposición *Separados al nacer*; Fotografía: atribuida al Ministerio de Cultura
- Figura 109** - Mediadores de Archipelia en algún camino del territorio Caribe; 2010
- Figura 110** - Cartillas didácticas del 42 SNA, Barranquilla
- Figura 111** - Cartillas didácticas del 42 SNA, Cartagena
- Figura 112** - Cartillas didácticas del 42 SNA, Santa Marta
- Figura 113** - Fragmento vista de sala, obra *Paraíso al 4%*, Luís Fernando Arango
- Figura 114** - Fragmento de Vista de Sala, obra *Iconomía*; Autor: Colectivo Lengüita Producciones, Curaduría: Inversiones 13 SRA
- Figura 115** - Diagrama de ejecución Laboratorios de Mediación Creación
- Figura 116** - Fragmento de informe final de gestión del Laboratorio de mediación Hierbas de Sal y tierra, capítulo Medellín
- Figura 117** - Fragmento de presentación del informe Programa de mediación en Laboratorios de Artes Visuales, presentado por la Institución Universitaria de Bellas Artes
- Figura 118** - Fragmento de página artista Nicolás Paris; Catálogo Saber Desconocer 43 S(i)NA de artistas, fotografía Juan Pablo Posada
- Figura 119** - Fragmento de presentación del trabajo del Grupo Otún, presentado por la líder barrial del Barrio Zea, Gloria Milena Villegas

Figura 120 - Fragmento de presentación de la obra de Prabhacar Pashpute, presentado por la mediadora Ana Arango; Fuente: Plataforma Cieloroto, crítica de arte

Figura 121 - Plano de distribución de las exposiciones del 44 SNA en Pereira, Realización: organización del 44 SNA

Figura 122 - Mosaico imágenes de la Curaduría “Proyectos y proyecciones con mis antepasados, un diálogo entre Álvaro Herazo y Alfonso Suárez. de la Usurpadora. Fotografía atribuida a Cielo Roto

Figuras 123 y 124 - Vista de las publicaciones del componente editorial del 44 SNA, cómo aparece en el mosaico descargable en la página web del evento

Figura 125 - Imagen de la exposición “Curare”, tomada de la página web del evento

Figura 126 - Detalle de registro fotográfico del *Laboratorio Paisaje cultural cafetero: estrategias y dispositivos para la formación de públicos*. Fotografía atribuida a Georgina Montoya

Figura 127 - Detalle de la portada del Libro *La Escuela Imaginaria*. Fotografía atribuida a Georgina Montoya

Figura 128 - Detalle de registro fotográfico del Laboratorio hecho con maestros. Fotografía atribuida a Georgina Montoya

Figura 129 - Detalle de la página de *los Guías de la desinformación*. Fuente. Ministerio de Cultura, 44 SNA; referenciada a través del derecho a cita

Figura 130 - Detalle de pantallazo tomado de página del 44 SNA

Figura 131 - *Mosaico de los mediadores del 44 SNA*, en la imagen: Daniel Restrepo, Isabel Ana María Zuleta, Manuela Quiceno, Sebastián Cabello, Adrián Parra, Julieta, Mónica Vélez, Gabriel Marín Echeverri, Ana Naranjo, Gloria Villegas, Edward Bustamante, Jeisson Ríos, Andrés Manzano, Santiago Ossa, Francia Urrego, Daniel Montoya, Jenny Toro Salas

Figura 132 - Detalle registro de sala, exposición *Lenguajes de la injuria*, 45 SNA

Figura 133 y 134 - Fragmento del periódico del Tiempo, 24 de septiembre de 2019; Detalle de fotografía

Figura 135 - Detalle del mapa del 45 SNA. Diseño Tangrama, Ilustración Santiago Guevara

Figura 136 - Detalle registro de sala, exposición La Fabula de Aracne; en primer Plano Moebius Machine (2019) de Adrián Gaitán, segundo plano La espalada de mi superficie de Delcy Morelos

Figura 137 - Espacio para talleres de colectivos y espacios autogestionados en LIA; Fotograma tomado de video: atribuido 45 SNA.....

Figura 138 - *Site* de la curaduría Redirección; imagen tomada de la web

Figura 139 - Detalle, Vista de sala y elementos para la activación en el espacio ODEON y una de las artistas del Salón con una de las publicaciones disponibles en el espacio

Imagen 140 - Detalle de uno de los aparatos de escucha instalados en el espacio ODEON ...

Figura 141 - Logo símbolo de guías del espacio; Atribuido a los Guías del Espacio

Figura 142 - Detalle cierre del Laboratorio de David Vélez junto con María Buenaventura en la Huerta Santa Helena

Lista de Cuadros

Cuadro 0- Fuentes de información primaria y actores con los que se conversó durante la investigación.

Cuadro 1- Distribución de los mediadores del 46 SNA.

Cuadro 2- Prácticas o gestos de mediación planteados o contruidos por los mediadores del 46 SNA.

Cuadro 3- Relación de lugares, laboratorios y fechas de realización.

Cuadro 4- Coordinación y conformación de equipos educativos en el SNA entre 1996 y el 2006

Cuadro 5- Agencias políticas y del campo de las artes y de la educación artística 1997-2022

Cuadro 6- Principales Cambios del programa Salones de Artistas décadas 40-90

Cuadro 7- Cuadro de políticas e incidencias: Salón Nacional de Artistas

Cuadro 8- Curadurías, Salones Regionales y espacios en el 41 SNA

Cuadro 9- Estaciones pedagógicas y su relación con obras o curadurías del 41 SNA.

Cuadro 10- Relación de los laboratorios de Investigación Creación efectuados durante el desarrollo del 42 SNA en los departamentos del Caribe Colombiano.

Cuadro 11- Selección de guías y mediadores para el 42 SNA.

Cuadro 12- Espacios y lugares de mediación del 42 SNA.

Cuadro 13- Relación entre tipos de institucionalidad museal, función y tipo de público.

Cuadro 14- Modos y funciones de la mediación en Carmen Mörsch.

Lista de Tablas

Tabla 1- Laboratorios 46 SNA, relación de participantes en cotejo de fuentes.

Tabla 2- Público participante en las versiones realizadas entre el 2008 y el 2022

Tabla 3- Escuelas de Mediación Cali

Tabla 4- Versiones del Salón Nacional de Artistas

Lista de siglas o abreviaturas

ACOM	Asociación Colombiana de Museos
ADN	Áreas de Desarrollo Naranja
AMERICACULT	Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe
ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
APP	Alianza público-privada
ARCO	Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid
ARTBO	Feria Internacional de Arte de Bogotá
ASPAEN	Asociación para la Enseñanza
BID	Banco Interamericano de Desarrollo
CECA	Comité de Educación y Acción Cultural
CIAC	Colectivo de Investigación en Arte y Cultura
CLACSO	Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
COLCULTURA	Instituto Colombiano de Cultura
COMFAMILIAR	Caja de Compensación Familiar
CONPES	Consejo Nacional de Política Económica y Social
CORFERIAS	Centro Internacional de Negocios y Exposiciones de Bogotá
DAE	Desarrollo de Acompañamiento de las Extensiones curatoriales
EC	Extensiones Curatoriales
FARC	Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
FUNSAREP	Asociación Santa Rita para la Educación y Promoción
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museos
ICANH	Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
ICOFOM	Comité Internacional para la Museología
ICOM	Consejo Internacional de Museos

IDARTES	Instituto Distrital de las Artes
IDBA	Instituto Departamental de Bellas Artes
IDIPRON	Instituto Distrital para la protección de la niñez y la juventud
INETEB	Institución Educativa de la Boquilla
INSOR	Instituto Nacional para Sordos
IPC	Instituto Popular de Cultura de Cali
JEP	Jurisdicción Especial para la Paz
LGBTIQ	Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero, Transexual, Travesti, Intersexual y Queer
MAMB	Museo de Arte Moderno de Barranquilla
MAMBO	Museo de Arte Moderno de Bogotá
MAMM	Museo de Arte Moderno de Medellín
MAP	Museo de Arte de Pereira
MAT	Museo de Arte del Tolima
MAUA	Museo Antropológico de la Universidad del Atlántico
MAUN	Museo de Arte de la Universidad Nacional
MDE	Encuentro Internacional de Medellín
MEN	Ministerio de Educación Nacional
MINOM	Movimiento Internacional para una Nueva Museología
MoMA	Museum of Modern Art
MUAC	Museo Universitario de Arte Contemporáneo
MUNDIACULT	Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales y Desarrollo Sostenible
OEA	Organización de los Estados Americanos
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos
PUJ	Pontificia Universidad Javeriana
RECEA	Semillero Región, Ecosistemas, Circuitos y Estados del Arte

S(i) NA	Salón (inter) Nacional de Artistas
SENA	Servicio Nacional de Aprendizaje
SINFAC	"Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural"
SINIC	Sistema Nacional de Información Cultural de Colombia
SNA	Salón Nacional de Artistas
SRA	Salones Regionales de Artistas
TAR	Teoría del actor-red
UN	Universidad Nacional de Colombia
UNAL	Universidad Nacional de Colombia
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UnB	Universidad de Brasilia
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UNIBAC	Universidad de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar
UNIPAZ	Universidad de la Paz
UNIVALLE	Universidad del Valle
USCO	Universidad Surcolombiana
UT	Universidad del Tolima
UTB	Universidad Tecnológica de Bolívar
UTP	Universidad Tecnológica de Pereira
ZKM	Zentrum für Kunst und Medien

Tabla de contenido

BANCA EXAMINADORA.....	2
Agradecimientos	3
Resumo	5
Resumen	6
Abstract	7
Resumo expandido em português	8
Lista de Figuras	14
Lista de Cuadros.....	24
Lista de Tablas.....	25
Lista de siglas o abreviaturas	26
Tabla de contenido	29
0. Para hablar de prácticas, agencias y redes, inicio conmigo: Texto para situar al lector en relación con la génesis de un trabajo poroso.....	33
<i>0.1. Iniciando el camino u otra forma de llamar a la introducción.....</i>	<i>39</i>
1.1. Sobre la construcción de la red: pregunta, objetivos y procesos de la investigación.....	46
1.2. De cómo se recogió el polvo para construir la red: o sobre las consideraciones y trayectos metodológicos	49
1.3. La Teoría del Actor-Red (TAR) o la sociología de las asociaciones.....	55
<i>1.3.1. Apunte sobre la mediación desde la TAR</i>	<i>58</i>
1.4. Sobre lo museológico del Salón: ¿museologías críticas o perspectivas post-críticas?.....	59
<i>1.4.1. La cuestión de la Museología Crítica y la situación post-crítica.....</i>	<i>63</i>
Interludio teórico 1: Entre la curaduría educativa, la noción de medio y mundo/ambiente	70
2. Un mundo/ambiente, el 46 SNA: Inaudito Magdalena	76
<i>2.1. Río ¿de dónde?: Implicaciones políticas y contextuales</i>	<i>76</i>
<i>2.2. El Río Magdalena como objeto de la Curaduría</i>	<i>86</i>

<i>2.3. Las mediaciones e intermediaciones en el contexto del 46 Salón Nacional de Artistas</i>	104
<i>2.4. La inclusión de la Memoria Social</i>	117
<i>2.5. Las mediaciones de los “Mediadores” y sobre formas creativas de transformar el territorio</i>	123
<i>2.6. Ediciones, publicaciones y otras “mediaciones”</i>	131
2.6.1. Las redes sociales: el Instagram como otra mediación al servicio de la Mediación	136
<i>2.7. Voltear la pirámide: ¿La resurrección de los laboratorios?</i>	139
2.7.1. ¿Qué es lo que pasa en un Laboratorio?	157
2.7.1.1. Un Laboratorio y sus comunidades espectrales	163
2.7.1.2. Caminar, ver, escuchar, oler, dibujar y fotografiar el territorio: El río y su relación con la ciudad: El Laboratorio de curaduría comunitaria, Visaje en Neiva...	167
2.7.1.3. Escuchar fuerte: una conversación con el Río Magdalena desde el Espinal.	174
2.7.1.4. Sobre el laboratorio de Jean Lucumi, <i>Ser un trozo de Tierra que necesita ser trabajado</i>	181
2.7.1.5. <i>Los niños-peces, las madrinas y los padrinos: y de cómo se llevó a cabo el Laboratorio coordinado por Yenys Obando en Puerto Berrío</i>	184
2.7.1.6. Sobre cómo se produjo el ruido en el Río: Cavilaciones sobre el Río, un poco más lejos del Magdalena, pero cerca del Combeima	186
2.7.1.7. Sobre primitivismo, un laboratorio de creación en Pintura en Mariquita (Tolima)	188
<i>2.8. Noción de público y contrapúblicos</i>	191
2.8.1. 46 SNA, entre públicos y contrapúblicos?	195
2.8.1.1. Sobre públicos, contextos e indicadores	197
2.8.1.2. Agencia de los públicos: la conformación del contrapúblico	200
Interludio2: Entre la Curaduría Educativa y la mediación en el marco del programa Salón Nacional de Artistas. Un intento de Estado del Arte	210
<i>La mediación antes de llamarse “mediación” en el marco del SNA</i>	228
<i>Escenario en disputa: El salón Nacional de Artistas y sus cambios</i>	247
3. ¿De dónde surge la palabra mediación en los eventos de arte contemporáneo en Colombia?: El Proyecto Pedagógico del 41 SNA de Cali, Urgente	262

3.1. <i>Sobre el 41 SNA</i>	263
3.2. <i>Voceros del Arte</i>	278
3.2.1. Escuelas de mediación o redes de afectos	286
3.2.2. De la mediación a la sala de exposición ¿y de dónde salieron los Guías?	294
3.2.3. ¿Qué pasaba en una estación?	299
Interludio 3: Pensando la noción de medio y mediación.....	308
4. Otros atisbos de una curaduría educativa y o versión desbordada del salón	
Nacional.....	318
4.1. <i>El 42 Salón Nacional de Artistas Independientemente</i>	319
4.2. <i>¿En qué consistió Archipelia?</i>	333
4.2.1. Sobre los espacios Archipélicos de mediación	342
4.2.2. Sobre materiales, practicas, estrategias y gestos de mediación.....	347
4.2.3. Gestos y prácticas de mediación	351
Interludio 4: Lo que media la mediación, la cultura institucional.....	355
5. Mediaciones desde el cuerpo, acercamiento performático a los proyectos	
pedagógicos y/o mediación en el 43, 44 y 45 SNA.....	359
5.1. <i>El ejercicio de Mediación en el marco del 43 SNA Saber/Desconocer de Medellín</i>	359
5.1.1 La mediación en los Laboratorios de Mediación	364
5.1.2. De los Laboratorios a la Escuela de Mediación.....	371
5.1.3. Un cuerpo en mediación	376
5.1.4. A través del contrato, la escarapela y el uniforme; o sobre como evidenciar las	
contradicciones	380
5.2. <i>Desde el Cuerpo: resonancias del 43 SNA en el 44 SNA</i>	383
5.2.1. Mediaciones en el eje cafetero: <i>Aún el 44 SNA</i>	384
5.2.2. Formación y <i>Aún ¿la mediación?</i>	395
5.2.2.1. <i>Gesto mediacional</i> en territorio	406
Interludio 5: La mediación de Arte Contemporáneo, algunos apuntes sobre la tensión	
entre la recepción y la posibilidad de negociar sentidos desde la subalternidad en el	
contexto del SNA.....	413
5.3. <i>¿Sin mediadores, pero con guías? La experiencia educativa desde otro lugar, el 45</i>	
<i>SNA, El revés de la trama</i>	417
5.3.1. Los núcleos de la trama o los nudos de la mediación.....	428

5.3.1.1. Espacios y curadurías mediadoras	428
5.3.1.2. Cátedra performativa otra práctica de mediación.....	433
5.3.1.4. Sobre los guías del espacio y otras maneras de contradicción de la mediación	439
5.3.1.5. Desde la voz de una <i>Guía del espacio</i> o tal vez ¿mediadora?.....	442
5.3.1.6. Sobre los Laboratorios, pero si estos nunca fueron talleres.	445
5.3.1.7. Llegando al fin de la narración sobre la mediación del 45 SNA.....	447
6. Medi-andando: puntadas para la construcción de ideas finales.....	448
7. Mapa de Agencias	456
8. Referencias.....	459
Anexo	479
Apéndice	480

[...] Todo ocurre en el medio, todo transita entre los dos, todo se hace por mediación, por traducción y por redes, pero ese emplazamiento no existe, no ocurre
(Latour, 2007, p. 66)

0. Para hablar de prácticas, agencias y redes, inicio conmigo: Texto para situar al lector en relación con la génesis de un trabajo poroso

Este texto aparece en una de sus primeras versiones a mediados del año 2022, cuando partieron a otro plano de consciencia, dos mujeres especialmente relevantes para el ámbito de la educación museal y artística en Colombia: María Elena Ronderos y Marta Gertrudis Combariza.

A ambas les tengo una profunda admiración y respeto. Con la maestra Ronderos, compartimos episodios de la vida laboral alrededor de su proyecto de *Entre las Artes* y los *Laboratorios de Investigación Creación del Programa Salones de Artistas* - que tuve la oportunidad de coordinar desde el ejercicio del observatorio de este proceso, entre el 2008 y el 2012-¹.

Con la maestra Combariza, además de haber compartido distintos momentos de la vida universitaria, nos unió el trabajo en el *Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (MAUN)*, los *talleres de los sábados* en el museo, la comprensión de la gestión cultural desde el hacer, los tiempos de la vida, la cocina, la comida, el interés por los proyectos colectivos y la pregunta sobre el rol social de los museos de arte, de las artes y su relación con la infancia.

A las dos las recuerdo y como parte de mi ejercicio intelectual que sobre ellas planteé hace casi 10 años en el trabajo final de la maestría²; quisiera también nombrarlas nuevamente, y que este

¹ También en relación con su trabajo y vida, en conjunto con Fabio Rodríguez, realizamos una biografía intelectual y línea de tiempo, en el marco de un proyecto liderado por el profesor William López y Edmond Castell que se llamó: *Pioneros de la Museología en Colombia* de la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional. De este trabajo quedo un *artículo*, en el que se reconoció su trabajo como artista y educadora; y dónde se resalta la relación que ella tuvo con los museos y con la enseñanza de las artes en contextos no formales y comunitarios en Bogotá durante la década de los 80 -este trabajo aún no se ha publicado-.

² Como trabajo final de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, realicé un ejercicio que tuvo por título “Al margen del Museo Universitario”: que como en el mismo resumen dice: “es el compendio de tres experiencias de reflexión museológica. La primera, que se llevó a cabo como parte del Proyecto Pioneros de la Museología en Colombia, en la que se revisa los aportes que realizó la maestra María Elena Ronderos a la configuración de la historia museológica del país, a partir de una entrevista hecha en el 2012. En el segundo apartado se configura una reflexión sobre la relación que construyó la maestra Marta Combariza durante su gestión como directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, con los estudiantes y la Universidad; y plantea cómo el Museo se convirtió en un Área de Educación Ampliada. La última reflexión plantea un análisis de las colecciones universitarias de la Universidad del Tolima y subraya las tensiones que pueden surgir, entre la investigación y la proyección social, ante la configuración de una instancia museal y patrimonial de esta misma universidad” (Bernal, 2013, p. 9). El trabajo específico sobre estas dos maestras fueron los siguientes títulos: a. *María Elena Ronderos: Mirar y Mirar, y Volver a Mirar; Entre el Museo y la Educación Artística*. Y Espacio en dE-Formación: El Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia durante la dirección de Marta Combariza Osorio.

gesto se convierta en la posibilidad de traerlas a la memoria, además de ayudarme a darle forma al trabajo de escritura correspondiente a la investigación doctoral; finalmente este “gesto” me permite insertar una reflexión relevante para el trayecto de la investigación: *la noción de agencia*.

Considero que, aunque las maestras Ronderos y Combariza³, no tuvieron que ver de forma directa con el objeto de investigación, si coadyuvaron a través de su pensamiento, experiencia y resonancia en mi vida, a abrirme caminos enfocados en la educación artística, la educación museal y la gestión en las artes visuales.

Esta investigación no pretende cerrarse con una comprensión rigurosa sobre aquello que entendemos como *educación en artes visuales* o *educación en museos*. Pretendo ubicarla desde un terreno poroso, abierto, agenciado por campos múltiples pero relacionados, entre estos: la museología y su enfoque post-crítico; las pedagogías críticas, la crítica institucional y la sociología pragmática.

Esa misma porosidad, también remite a la manera como puedo entender mi trabajo y leerme con relación a los distintos espacios de actuación en los que me he desenvuelto, tanto intelectual, laboral e institucionalmente; así como describirme en la relación que he tenido con los espacios de circulación de las artes y culturales desde niña; aspecto que considero relevante mencionar, dado que tiene injerencia en mi formación no sólo como artista, profesora e investigadora,⁴ sino principalmente como *participante* de las artes.

El contacto que tuve con los museos inició aparentemente muy temprano, en comparación como aconteció con una gran parte de la población colombiana en la década de los 80. A los tres años mi mamá me llevó por primera vez a la Biblioteca Luis Ángel Arango, dónde ella trabajaba como archivera y bibliotecaria; gracias a su vinculación con esta entidad también conocí el Museo del Oro. Recuerdo que este museo tenía en la entrada una escultura de un hombre indígena dorado a escala humana muy aguerrido, me impactaba su estatura, su fisonomía, sus características físicas, pero sobre todo porque alguien lo había hecho; lo había hecho un escultor al igual que los objetos de oro que estaban expuestos en las vitrinas.

Para mí tal vez lo más importante, de entrar a este museo era la rutina de tratar de encontrarme con este hombre de cera a la entrada -desde hace más de 30 años, ese hombre ya no está en ese lugar-, e intentar ver otra vez esa escultura y compararla conmigo, con mi estatura y mis facciones... así como recorrer el centro de Bogotá con

³ Lo que se menciona con respecto a las maestras Combariza y Ronderos, se suma a la agencia de otros maestros, como Gustavo Zalamea y María Elena Bernal (que también fallecieron) y el maestro Miguel Huertas, William López o William Vásquez entre otros aún vivos; quienes aportaron a que se vislumbrara en la Escuela de Artes otros rumbos no sólo enfocados a la creación artística, sino a permitimos pensar otras formas de hacer y agenciar en, desde o para las artes.

⁴ La noción de arte-educadora en este contexto, es tal vez la que más se ajusta a la descripción de lo que considero es mi labor. Aunque la adopté en un principio en el marco de esta investigación, preferí dejarla posteriormente, dado que es un concepto utilizado en Brasil (Barbosa, 2019), y también en España, en dónde ha recobrado fuerza a través del colectivo pedagogías invisibles (Pascual & Lanau, 2018). Sin embargo, es un concepto de poca comprensión en el contexto colombiano. Por tal razón prefería referirme a este tipo de rol con la individualización de cada agencia, como: artista, profesor(a) e Investigador(a), asunto que tendrá sus variables de acuerdo con quien haga referencia a lo largo del documento.

mis papás, se convirtió gradualmente en parte de mis rutinas preferidas. El afecto que construí con esa fría ciudad, con sus calles y arquitecturas antiguas, con sus iglesias y museos, se originó allí, en la infancia.

Puedo suponer que desde muy niña tejí sin pretenderlo, una relación amorosa por las calles y edificios “viejos”, los objetos con historia, por ejemplo, el reloj que había sido de mi bisabuelo y la mecedora antigua de la casa que fue traída por un Champan⁵ por el Magdalena en el siglo XIX desde algún pueblito.

Considero que estos elementos anecdóticos, describen en parte esa relación afectiva por lo patrimonial, los museos y obviamente por el arte. Afecciones que fueron agenciadas por múltiples actores y situaciones, de las que aquí nombro algunas; también mi relación con las artes tuvo su inicio ahí. Al igual que la mayoría de los niños, desde muy niña amé dibujar y aunque mi fama en el colegio se debió a ello, cuando entré a la universidad mi expectativa de ser una gran dibujante decayó, gracias a la gran cantidad de personas mucho más hábiles en esta práctica⁶.

Los cuadernos, los colores, los libros para colorear, las acuarelas, la arenera del jardín, las plantas con flores de los antejardines de las casas del barrio, en conjunto con las 4 litografías que eran reproducciones económicas de algunas pinturas de Picasso, Calder y Lautrec, que me observaban siempre desde la pared de la sala de mi casa, configuraron en parte mi experiencia con lo sensible, desde lo visual; aquello más cercano a lo que después despertaría mi inquietud por las artes.

“Lo sensible” hacía parte de mi vida cotidiana: mirar, observar, dibujar, pintar, imitar a las bailarinas de ballet y cantar; del colegio recuerdo las clases de artes, música, cerámica y más adelante las de dibujo, historia del arte y pintura. Tuve una afición adolescente a las salidas que hacía la profesora de Historia del Arte al Museo de Arte Moderno de Bogotá y al Museo Nacional de Colombia, visitas que se convirtieron para mí en lo esencial y fundamental de mi formación escolar. De mis experiencias infantiles y juveniles en los museos, además de aquella del hombre dorado en el museo del oro, recuerdo las obras de la colección permanente del Banco de la República colgadas en los corredores y pasillos internos de la Biblioteca Luis Ángel Arango; el Museo del siglo XIX y las caricaturas de Alberto Urdaneta en las paredes; el olor a almuerzo casero que vendían en el lobby del Museo de Artes y Tradiciones Populares de la carrera octava; el aroma a guardado y humedad que se percibía por esa época en las salas de las culturas precolombinas del Museo Nacional. Mi encuentro con el Arte Moderno, a través de una reproducción penetrable del Guernica que hizo parte de esa bella sala didáctica que armó el equipo educativo del Museo Nacional para la exposición de Picasso en Bogotá en el año 2000; la impresionante y conmovedora curaduría de Alvaro Medina sobre Arte y Violencia en Colombia en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1998, estas dos últimas trascendentales para mi elección de ingresar a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional. Amaba ir a las iglesias del centro de Bogotá, todas ellas con esos increíbles altares y retablos dorados, las imágenes barrocas de ojos de vidrio y misteriosos cabellos que crecían con el paso tiempo; el claro-oscuro de su interior y la poca luz que permitía unirse a una experiencia de recogimiento.

Todo lo que he narrado hasta aquí, con cierto tono ingenuo, anecdótico y nostálgico, pretende recaer sobre eso que desde Bruno Latour (2005, p. 69-94) puede enunciarse como agencia. Los anteriores espacios culturales, instituciones y exposiciones mediaron mi relación con el arte y el patrimonio; e incidieron en cierta forma en la decisión de formarme como artista, pero sobre todo me configuraron como *participante de las artes*. La preocupación desde dónde parte esta investigación, emerge de mi comprensión de estar siempre en un borde, entre el desarrollo tímido de un oficio artístico, la gestión de las artes visuales, la gestión cultural, la pasión por

⁵ Barco pequeño conducido por un Bogá o indígena naviero del río.

⁶ Alrededor de esta experiencia como trabajo final para la especialización en Educación Artística Integral de la Universidad, presente un ensayo -aún sin publicar- que lleva por título: *Tenía Grandes habilidades para el dibujo, acercamiento retrospectivo a mi formación estética escolar*, que consistió en una revisión autobiográfica de mi participación como niña- estudiante, y problematizándola desde una perspectiva crítica hacia el sistema de enseñanza de las artes visuales en Colombia entre la década de los 80' y 90' a partir de la revisión de la normativa, la institución, la memoria de los actores y obviamente mi experiencia como participante principal de ese proceso.

los museos y la relación con los procesos educativos entorno a las artes, en diferentes momentos, espacios y contextos.

En un último momento, a esta serie de experiencias, se suma la labor que he venido desempeñando como docente universitaria en las disciplinas de educación artística, museología, prácticas museales, escuela de guías y curaduría, ejercicios que me han permitido recorrer múltiples exposiciones en diferentes ciudades de Colombia desde el año 2012 hasta el 2019.

A partir del encuentro de nuestro –de mis estudiantes y mío— con las obras y exposiciones, se fue generado un cuestionamiento colectivo sobre el rol social del arte, de las exposiciones y de las instituciones culturales; desde dónde creo, se fue construyendo parte de las preguntas que dieron origen a la presente investigación.

Esta labor docente, la vengo desarrollando en un programa de formación profesional en artes que hace parte de una Facultad de Ciencias Humanas y Artes de una Universidad departamental, ubicada en *Ibagué* la capital del departamento del *Tolima*. Ibagué es una ciudad intermedia, que no obstante su cercanía con la capital del país –Bogotá—, mantiene para la escena del arte, una imagen de ciudad de provincia, en dónde las artes son percibidas en el marco de lo “regional”. - enunciación que no deja de perpetuar las lógicas hegemónicas de la escena principal del arte colombiano y de señalarnos como periferia en relación con un centro—.

Ha sido de relevancia tanto para el programa de Artes Visuales de la Universidad del Tolima como para mí, que los estudiantes tengan la experiencia de reconocer otras escenas, instituciones, espacios culturales, muestras y talleres de algunos artistas, localizados en ciudades como Bogotá (Distrito Capital), Medellín (Antioquia) y Cali (Valle del Cauca) –nuevamente señalando otros centros y otras periferias—. Más con el tiempo también en conjunto con los estudiantes hemos recorrido eventos relevantes en ciudades intermedias como en Manizales (Caldas), el *Festival de la Imagen*, en Armenia (Quindío) *El festival de performance Maria Teresa Hincapié*, por nombrar algunos ejemplos. En varios de estos ejercicios que realizábamos como “participantes”, me vi en ocasiones relevando a los mediadores o a los guías.

Claramente desde un aspecto genérico de la denominación de mediación, podríamos pensar que todo profesor es un mediador frente a las experiencias de conocimiento que fomenta, anima o impulsa para la exploración conjunta con sus estudiantes. De igual manera podríamos suponer desde un ámbito netamente semiótico que en todo proceso comunicativo existe un medio y unas

mediaciones. No quisiera parecer superficial al referirme a esta palabra, simplemente la enuncio, porque más adelante me referiré a ella de una manera más específica.

Retomando esta revisión de los diversos roles, parece conveniente recordar que también fui tallerista y guía del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (MAUN), de algún modo, la reflexión que estoy sugiriendo en el presente trabajo, también se origina allí, en esa labor. Advierto también, que, aunque me he mantenido cerca de los discursos de la mediación, desde el museo, desde las asignaturas, e incluso desde la gestión cultural; no deja de parecerme un tanto tedioso soportar las visitas guiadas o llamadas “mediaciones” en los museos o en exposiciones. Claramente en esta tensión existe una paradoja, la paradoja sobre la cual también aterrizo mi reflexión.

Entre el 2008 y el 2012 trabajé en la coordinación y observación de un programa institucional del Ministerio de Cultura, que se enunciaba como parte del componente formativo del programa Salones Nacionales; este programa se llamó *Laboratorios de Investigación-Creación*, estos procesos consistían en instancias de formación para artesanos, artistas autodidactas, artistas profesores y artistas en formación y/o en ejercicio, en alrededor de 28 departamentos de Colombia. Cada proceso era adelantado por un artista o un grupo de artistas, que se desplazaban a otro departamento, para encontrarse con otros artistas de la región. A partir de sesiones de intercambio y desarrollo de reflexiones colectivas, se acrecentaba el nivel de reflexión y consciencia sobre el trabajo que cada participante desarrollaba, permitiéndose, explorar su propio ejercicio creativo como posibilidad de construcción de conocimiento. Una parte de estos ejercicios o “Laboratorios” desarrollaban exposiciones finales que permitían a los artistas participantes intercambiar con sus respectivas comunidades y contextos. Algunos de los participantes de estos procesos fueron más adelante incluidos por las curadurías de los Salones Regionales (SRA) y posteriormente –incluso– por las curadurías del Salón Nacional de Artistas⁷ (SNA) o en otros escenarios de circulación artística de cierta relevancia en Colombia.

Así la investigación de la que pretende dar cuenta el presente trabajo está sustentada en mi misma situación profesional, intelectual y personal⁸, de estar en un límite poroso, planteando

⁷ De aquí en adelante puede aparecer mención a este programa desde sus iniciales: SNA.

⁸ NOTA: El texto que sigue en este pie de página, fue escrito de manera automática en un momento de crisis con la escritura final del informe de investigación, dudé mucho en incluirlo en la versión final, si usted lo está leyendo es por la decisión que finalmente asumí.

¿Qué significa pensarme como mujer intelectual, madre de dos niños, esposa e hija única (con sus dos padres ya ancianos -y a veces enfermos-) en un ejercicio doctoral?

En medio de la culminación del trabajo de campo de esta investigación que presento ante ustedes, llegué por la misma fuerza de la investigación, a revisar con mayor detenimiento a las autoras que en los años 90 comenzaron a hablar de prácticas de pedagogía radical o contra pedagogía. Dos de estas maestras me condujeron a través de

encuentros y cruces entre la educación artística, la gestión y la creación; asuntos que de algún modo me han puesto en aquí en medio.

Es también de recalcar que de forma adicional a los momentos hasta aquí narrados, he mantenido una relación con lo institucional, que en ocasiones me ha causado desavenencias, preguntas y reflexiones que pasan por comprender los derechos culturales y el derecho a la creación en dos posibilidades: por un lado el derecho a la creación y a la cultura de todos los ciudadanos; por otro, el derecho de los agentes del sector por agenciarse desde su rol y función social como productores de las artes y la cultura; trascendiendo a esta reflexión, el pensar las sinergias y “zonas de contacto”⁹ (Clifford, 1999,p. 29) que aparecen entre esos dos terrenos. Así, las artes como producto de los artistas y las otras prácticas culturales – saberes y oficios artesanales, culturales, cosmogónicos o con función— que no se sostienen dentro de la categoría arte, sino bajo ciertas dinámicas de valoración o “neutralización ideológica según necesidades históricas propias”. (Escobar, 2008, p.94)

sus sugerentes palabras a pensarme y desde allí pensar mi acción intelectual con lo que me interesa y que de alguna manera hace parte de mi diario vivir. Rita Segato, desde su preocupación sobre el feminismo entrecruzado con la teoría decolonial, me avaló para empezar a hablar de un asunto intelectual y académico desde mí; como ella misma ha indicado “nosotras las mujeres nos hemos autorizado más que los hombres a entretener el pensamiento con la vida” (2018, p. 21) y como afirmaría también desde su lugar como mujer intelectual negra, bell hooks al referirse a la pedagogía comprometida tanto con el feminismo como con prácticas libertarias: “qualquer pedagogia radical precisa insistir em que a pre-sença de todos seja reconhecida”(2003,p.18) si la pedagogía radical, implica el reconocimiento del otro y esto pasa porque quienes agencian esa práctica pedagógica es decir todos, puedan hablar desde sí o darse a conocer. Quienes se encargan de revisar y analizar este tipo de prácticas desde un ejercicio post crítico, deberían tener el derecho también a hablar desde sí.

Así que en varios apartados de este documento me he tomado la autorización extraacadémica de mirarme desde una profunda compasión con mi ser mujer, mamá, hija de padres ancianos y además esposa. Entender que lo anterior, no debe reñir con la posibilidad de transformarme en una intelectual-profesora (p.29) -acuñando el concepto de hooks- que asume con rigurosidad su práctica de formación en artes y que consigue de alguna manera ser todo eso junto, aunque se mire con cierta desconfianza o condescendencia desde la academia aún patriarcal; e incluso se diga indirectamente que todo es culpa de las decisiones que mujeres tomamos -tener hijos, por ejemplo-, que las variaciones de salario entre las mujeres madres y los hombres no se debe a la ausencia de una política institucional de regularización de las condiciones para todos, sino que se debe justamente a las “malas decisiones” que para una mujer “intelectual” serían sobre todo ser hija y madre; es decir estar también vinculada paralelamente a prácticas del cuidado.

Estos asuntos en la mayoría de las colegas mujeres y madres ha retrasado su ingreso por ejemplo a un escalafón mayor dentro de las jerarquías académicas universitarias; sin embargo, afirmo como otras que me antecedieron: Si, son nuestras decisiones conscientes, biológicas y espirituales que nos encargamos de defender en búsqueda de una *utopía de prácticas pedagógicas holísticas* a la manera de cómo las plantea Hooks.

Después vivir en un período donde la vida cotidiana y doméstica se juntó con la laboral y en mi caso la intelectual e investigativa, sumado a una intensa zozobra sobre la sanidad del cuerpo y el futuro de la humanidad, que desenvolvió en muchos de nosotros, pánicos y problemas de salud mental, incluyéndome también, a mí y a algunos miembros de la familia; no hay otra manera, que entender que lo que hay aquí, es de una profunda delicadeza y ejercicio de resistencia tratando de sopesar y comprender la relación de vida y existencial que se teje con un objeto de estudio dentro de un proceso de pesquisa doctoral, que se convierte p.o.c.o.a.p.o.c.o. en la vida misma.

⁹ El concepto de James Clifford de Zona de contacto hace referencia a una zona fronteriza, “donde se cruzan personas y cosas” entre otros elementos y cuyas fronteras aparentemente controladas abogan por una transgresión ocasional, lo anterior lo trabaja en el texto que lleva por título “Itinerarios transculturales”. Gedisa. 1999. España.

En ese asunto de lo institucional, como bien he descrito aquí, mi rol fue la observación de procesos que se hacían en las regiones, claramente con interferencias de una posición centralista, en cuanto -hay que reconocer- que quienes agenciaban estos procesos eran en su mayoría artistas provenientes del centro o de los contextos que lideran la escena del arte contemporáneo en Colombia, y que se desplazaban a los territorios para generar esas conversaciones e intercambios; una posición que actualmente cuestiono y que considero se podría haber efectuado de manera más plural y sin subalternizar a las regiones.

Esta referencia a la necesidad de “descentralización”, está relacionada con la experiencia que he tenido siendo profesora de una *Universidad* al margen de la *escena del arte en Colombia*, entendiendo que también en *las márgenes* coexisten nuevos centros, bordes y periferias. Así esa pregunta por la *descentralización* en aspectos de política para la creación artística y cultural convive conmigo y atraviesa lo que enseño y hago como artista-profesora e investigadora.

0.1. Iniciando el camino u otra forma de llamar a la introducción

El presente texto, corresponde al informe final del proyecto: *El salón desbordado: controversias entre la curaduría y la mediación de arte contemporáneo en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia (2008-2022)*.

Inicialmente, el proyecto se planteó con el objetivo de construir una categoría teórica específica, que permitiera diferenciar a la “Curaduría Educativa” de otras formas posibles de operar en el ámbito expositivo e intermediar entre el arte y las personas. Me interesaba poder generar un ejercicio comparativo entre las diversas experiencias existentes entre *El salón Nacional de artistas* de Colombia, las Bienales de *Mercosur* o *São Paulo*, u otros eventos de arte contemporáneo, tomando como principal recorte geográfico, Colombia, y con ello proceder a un estudio comparado entre experiencias del sur del continente. Pretendía estudiar estos eventos y las maneras de abordar la curaduría en cada uno de los casos. Ofrecer así posibles recortes conceptuales, limitaciones con otras formas de acción del ejercicio curatorial, en relación con el ámbito de la participación de los espectadores; pensar en las relaciones, diferencias y caracterizaciones entre la curaduría educativa, las estéticas relacionales, las curadurías blandas, las curadurías creativas, los procesos de formación de públicos, y los procesos de co-creación entre curadores, artistas y públicos.

Gradualmente, durante las primeras etapas de desarrollo de la investigación fui decantando la aproximación al ejercicio de la *Curaduría Educativa*, así mismo generando un encuadramiento y detalle del objeto de investigación; me percaté que en Colombia específicamente no se ha

hablado de *Curaduría Educativa* de manera contundente, a excepción de algunos ejercicios emprendidos desde el *Museo de Bogotá* entre el 2018 y 2020, desenvueltos por su área educativa a cargo de la maestra Marcela Trisancho; o las acciones de colaboración entre las áreas de curaduría y educación de los Museos de Arte Moderno de Medellín y de Arte Moderno de Bucaramanga, que hicieron parte del trabajo de grado de la *Maestría en Museología* de Ana María Sánchez Lesmes, titulado *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: una propuesta para las colecciones de arte* (2013).

Además de esas acciones, solo encontraba en aquel momento, que para el ejercicio del *42 Salón Nacional de Artistas: Independientemente*, realizado en las ciudades de Barranquilla, Santa Marta y Cartagena entre el 2011 y 2012, coordinado por el colectivo curatorial *Maldejo*, se nombró a una de las integrantes del colectivo curatorial como la organizadora del proyecto educativo; de esta manera Carole Ventura ocupó —no literalmente— el rol de “curadora educativa” en el marco de esta versión. Así es como la revisión de la versión *42 SNA Independientemente*, me llevó a observar lo acontecido en la anterior versión, es decir durante el *Urgente 41 SNA* (2008-2009) y luego las versiones posteriores que se han dado entre el 2014 y el 2022: *Saber Desconocer* (2014), *Aún* (2016), *El revés de la trama* (2019), e *Inaudito Magdalena* (2022).

Del largo proceso de entender las relaciones entre estos seis (6) SNA es lo que encontrará en este texto, como recorte temporal y de situación; es la revisión de estas versiones, en el encuentro teórico con el ámbito de la semiótica, dónde “la exposición”, es comprendida como espacio-ambiente que media la construcción de discursos; y la inserción desde ahí de un cuestionamiento mayor sobre la noción de mediación. Este encuentro, se realiza con el pensamiento de Bruno Latour: “Los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado de los elementos que se supone que deben transportar” (2005, p.63).

Así, “la mediación” en el contexto de esta investigación, acoge parcialmente al ámbito curatorial —como una de las tantas mediaciones—, también lo contextual e histórico de las instituciones; procura además, concentrarse en la “*situación mediacional*” dentro de los procesos expositivos, revisitando sobre todo *las prácticas y gestos mediacionales* que se han formulado y gestado como parte de las labores educativas, formativas o pedagógicas dentro de las últimas seis versiones del Salón Nacional de Artistas, y que se han denominado en el argot convencional como “mediaciones”, “proyectos de mediación” o “prácticas de mediación”.

En varios apartados del texto aparecerán entonces menciones a, la situación mediacional, a prácticas y gestos mediacionales; estos conceptos se refieren a distintas amplitudes o envergaduras del rol mediacional. La situación mediacional hará referencia a las condiciones de posibilidad para la existencia de una mediación, proceso o acción de mediación; con prácticas nos estaríamos refiriendo a programas específicos de aplicación de una política de mediación a través de acciones concretas. Con gestos mediacionales nos permitiremos enunciar micro-agencias que en el marco de las prácticas de mediación o no, puede desarrollar algún actor —normalmente un mediador o un artista—.

De una manera metafórica, lo que esta investigación busca, es rastrear las *mediaciones de la mediación*; pero, para aclarar más, el sentido de *mediación* que se recoge en este trabajo se encuentra en tres (3) niveles o amplitudes:

1. La noción de *mediación cultural*, como aquella con la que se enuncia coloquialmente dentro de las instituciones museales a los ejercicios que obedecen a la función social, al derecho cultural, y en parte, a los objetivos de política pública vinculada a la participación y relación entre el arte contemporáneo, los contextos y los diferentes públicos, en el marco de las versiones 41, 42, 43, 44, 45 y 46 del SNA.
2. *Las mediaciones de la mediación*, recalca la incidencia de los elementos que se enuncian a continuación con la mediación: —se aclara que tendrán distinta incidencia en cada una de las versiones estudiadas— lo político, la organización, la institucionalidad, las relaciones con el campo del arte y lo curatorial. Así como, dentro de las mismas prácticas de mediación, esta investigación se fijará en las prácticas, los objetos, los actores y agentes que tienen que ver con este rol para cada una de las versiones estudiadas.
3. *Las mediaciones* como elementos transportantes y transformadores —según la perspectiva de la *Teoría del Actor-red* de Latour—; nos permitiremos verificar desde el relato, la capacidad de transformación y negociación de sentidos que se tejen en algunas de las experiencias acontecidas durante el *ejercicio mediacional* de las versiones del SNA aquí estudiadas.

El recorte temporal planteado 2008-2022 coincide —entre otras cosas—, con eventos de la escena del arte contemporáneo, políticas culturales, giros en el ejercicio de las artes, pero además, como observaremos más adelante, con la aparición del término de “mediación”.

Esta reflexión retomó las siguientes preguntas, que intentaron ser respondidas o más bien puestas en discusión, a lo largo de la investigación: ¿de qué manera, agencias externas de política cultural educativa, o movimientos propios de las artes, están implicados en el

desenvolvimiento y generación de una posible corriente pedagógico-educativa en el ámbito del programa Salones de Artistas?; ¿qué de eso se alimenta de las políticas de democratización cultural, de acceso y participación de los ciudadanos?; en relación a las prácticas culturales y artísticas ¿cómo se dan?; ¿De qué forma los planteamientos teóricos y reflexivos de las artes, como *La estética Relacional de Nicolás Bourriaud*, las *Estéticas de la Emergencia de Reynaldo Laddaga*, o las prácticas de las *pedagogías disruptivas* o el *giro educativo de las artes o en la curaduría*,¹⁰ pudieron incidir en estos territorios de lo educativo en el escenario de los SNA durante el período escogido?; ¿De qué forma estas experiencias, pudieron alimentar a través de su agencia, la reflexión y acción de los museos, eventos de circulación de las artes e incluso las políticas de instituciones y los organigramas?¹¹

El componente pedagógico del 46 SNA, como los proyectos pedagógicos que desarrollaron en versiones pasadas del SNA, han basado su acción en experiencias realizadas en otros contextos y escenas artísticas. La más cercana tal vez sea desde la idea de *Curaduría Educativa*, impulsada en su momento por Luiz Guilherme Vergara, y más adelante reelaborada con el rol del *curador pedagógico*, que planteó Luis Camnitzer en la *6ª Bienal de Mercosur* (2007) en Brasil; así también, el trabajo de “mediación” (*Kunstvermittlung*) de la *Documenta de Kassel 12* (2007) a través de la acción de la artista e investigadora Carmen Mörsch, y la masificación de experiencias alrededor de lo que se denominó *Educational turn* (O’Neill & Wilson, 2010), que impactó de manera considerable el contexto europeo, pero también las experiencias expositivas y curatoriales de américa del sur.

Estas repercusiones se vieron en Colombia, a través de la preocupación por la conformación de equipos especializados en el ejercicio pedagógico para el SNA, en los museos de Arte del país —en especial el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo de Antioquía, a quienes se les atribuye la construcción de las primeras escuelas o laboratorios de mediación en el ámbito museal—. Por coincidencia, durante este mismo período de tiempo se acrecentó la atención hacia los ejercicios comunitarios vinculados a las artes, así como la atención frente a las

¹⁰ En el marco de la investigación, fueron nombradas estas referencias por parte de algunos actores vinculados, por ejemplo, Manuel Zúñiga y Carole Ventura hablaron de Nicolás Bourriaud, y la reflexión sobre la estética relacional; lo mismo aconteció en lo referente a Reinaldo Laddaga, quien además de ser citado en algunos de los documentos de política de formación del programa Salones de Artistas, fue traído como referencia en algunas entrevistas efectuadas al maestro Edwin Jimeno.

¹¹ En términos de la concepción de agencia, es muy posible que ciertos elementos, como los “Laboratorios de Investigación creación”, o el concepto de “Mediación”, se hayan trabajado en un principio como parte del programa Salones de Artistas y luego estas maneras de enunciación o denominación de actividades o roles, hayan sido posteriormente acuñados por otro tipo de instituciones o espacios de circulación de arte. Por ejemplo, el caso de los laboratorios fue después replicado por la Fundación Gilberto Avendaño. En el marco de esta investigación, este ejercicio se hará con el objetivo de rastrear y enunciar este tipo de agencias.

relaciones entre educación y artes, artes y ciudad, que justamente fueron asuntos que se problematizaron durante las experiencias del *Encuentro MDE*, en sus versiones del 2007, 2011 y 2013.

El presente documento permite hacer un trazado del proceso de investigación, su trayecto y la manera como fue cambiando, en la medida en que se avanzaba paralelamente en su desarrollo.

Ayuda a entender también el proceso de la investigación desde una agencia propia y viva, que es dada por la manera como entran en interlocución los objetos, los agregados y las incertidumbres (Latour).

Está conformado por 5 bloques de textos, que dan cuenta del objeto de investigación tratado, y unos *interludios teóricos* que están enfocados en pensar diversas aproximaciones a las relaciones entre curaduría y mediación, hasta desenvolverse en torno a diversas perspectivas de lo “mediacional”.

Estos interludios teóricos parten de la idea de construir un estado del arte alrededor la relación entre lo curatorial y lo pedagógico en el Salón Nacional. En una primera instancia, tratan sobre el lugar que ocupaban las políticas culturales y educativas o su incidencia en los espacios expositivos relacionados con las artes, así como las nociones diversas sobre *lo curatorial*, *la mediación* y el *asunto pedagógico* en espacios expositivos alrededor de las artes en Colombia. Ejercicio que aparece con cierta orientación a configurar una genealogía del trabajo pedagógico en relación con las artes visuales en el contexto de los espacios expositivos en Colombia, antes la inclusión de la noción de mediación dentro del programa SNA.

Con la idea de encontrar el origen de una intención de “mediación” en el marco del programa SNA, se analizará entre las décadas de los años setenta a los ochenta, en que escenarios emergen ejercicios de interlocución con los públicos desde el lugar del monitor, guía, o animador; esto en el fragmento que se denomina *Mediación antes de llamarse mediación, en el contexto del Salón Nacional de Artistas*. Este apartado nos permite adentrarnos en las lógicas, políticas y contradicciones de algunos de los ejercicios educativos y pedagógicos que se desarrollaron en el marco de estas décadas en Colombia, que indiscutiblemente repercutieron en las maneras como se resolvió para las distintas versiones del SNA los roles, prácticas y el ejercicio de la mediación.

En la medida en que transcurre el texto estos interludios, van abordando las diversas aproximaciones de la mediación, pasando por las teorías de la crítica cultural, la museología, las practicas pedagógicas en eventos de arte, entre otros focos para pensar el asunto de la

mediación. Estos interludios se insertan en cada bloque de texto, mediando, la narración de lo que se va describiendo sobre el desenvolvimiento de la presente investigación.

El primer bloque de textos corresponde a un apartado introductorio que da cuenta del establecimiento del problema, algunas pautas metodológicas, los objetivos del proyecto y parte del entramado conceptual teórico desde dónde se ubica; se habla de la perspectiva crítica y proscritica en la Museología, la Teoría del Actor-red (TAR); lo anterior se desenvuelve a través de los apartados: *Sobre la construcción de la red: pregunta, objetivos y procesos de la investigación*; *De cómo se recogió el polvo para construir la red: sobre las consideraciones y trayectos metodológicos*; y *La Teoría del Actor-Red (TAR) o la sociología de las asociaciones*.

El segundo bloque de textos corresponde a la revisión de lo que aconteció durante el *46 SNA Inaudito Magdalena*; emerge de la observación en campo que se realizó en los 7 municipios dónde se efectuaron las exposiciones, los ejercicios de mediación y los Laboratorios, a saber: Neiva (Huila), Honda (Tolima), Barrancabermeja (Santander), Ibagué (Tolima), Barranquilla (Atlántico), Mompo (Bolívar), Bogotá D.C. Da cuenta de la configuración del Salón en sus diversas capas de mediación, sus actores y sus prácticas.

El apartado que se titula “*De dónde surge la palabra mediación en los eventos de arte contemporáneo en Colombia: El Proyecto Pedagógico del 41 SNA de Cali, Urgente*”, da la pauta para un nuevo grupo de textos, el tercer bloque; que se refiere a la experiencia mediacional del 41 SNA, pasando por diversas capas de atención, entre lo curatorial, las urgencias de la ciudad y un proyecto pedagógico basado en la mediación como proceso, que tuvo como referencias tanto las teorías mediacionales en la pedagogía, como la experiencia previa de la ya mencionada 6° Bienal de Mercosur.

Así, el cuarto bloque textual, inicia con el título *El 42 Salón Nacional de Artistas Independientemente*; trata sobre la manera como apareció *Archipelia*, el proyecto pedagógico del 42 SNA. Se observará entre el tejido de agregados y agentes, cómo se habló de mediación, su vinculación con la anterior versión —es decir el 41 SNA— y cómo una de las integrantes del Comité Curatorial asume el ejercicio de coordinar el proyecto pedagógico. Lo anterior, además de describir a grandes rasgos una reflexión curatorial, que a partir de prácticas del arte en contexto o relacionales, interpeló al territorio del *Caribe* colombiano.

El último bloque, *Mediaciones desde el cuerpo, acercamiento performático a los proyectos pedagógicos y/o mediación en el 43, 44 y 45 SNA*, reúne tres experiencias tras la premisa de una *performática de la mediación*, a saber: la experiencia mediacional del *43 Salón*

(inter)Nacional de Artistas: Saber-Desconocer; la de Aún 44SNA, y las prácticas de los “guías del espacio” con los públicos, y otro tipo de mediaciones del 45 SNA *El revés de la Trama*.

Al igual que en los apartados anteriores, se quiso pensar en las diversas mediaciones, pero prestando atención a los *gestos* que se pautaron desde *prácticas mediacionales*. Se tratan, además, algunos abordajes entre lo pedagógico y lo curatorial, que suponemos tuvieron repercusiones en el tejido o la red que terminó configurando el abordaje mediacional del 46 *Salón Nacional de Artistas, Inaudito Magdalena*.

Al final del texto se incluye un apartado que he titulado *Medi-andando: puntadas para la construcción de ideas finales*, en dónde se plantean posibles conclusiones y el *mapa de agencias* construido a partir de los trayectos y agencias de los actores que son mencionados dentro de esta investigación.

Dentro de los elementos post textuales, se incluyó como apéndice un artículo ya publicado, que parte de la revisión de la génesis de la preocupación por los públicos, en el marco del programa Salones Nacionales de Artistas, situándose en la reflexión sobre el “pueblo” y su posición “como juez y parte” (Gaitán, 1940), que integró las intenciones de la primera versión institucionalizada del SNA. Este apartado tiene el título de *Primer Salón Anual de Artistas Colombianos: ¿arte para el pueblo, arte con el pueblo o arte sobre el pueblo?*

Para finalizar, es conveniente aclarar que este trabajo está escrito, valorando todo tipo de escrituras. Me planteo que tal vez la mejor manera de dar cuenta del rastreo de las mediaciones, es la descripción de situaciones a través de relatos y narraciones. Apartes del presente texto son autobiográficos; en ocasiones, traen otra voz — que es una voz académica. Se yuxtaponen fragmentos de otras voces, las voces de los otros colaboradores de esta investigación. Además, en ocasiones me he permitido insertar fragmentos de longitudes variadas, de los diálogos sostenidos durante la investigación, intercalados con la voz de otro agregado que es la mía propia. Esta otra voz, pasa en algunos asuntos por el tamiz de la memoria, con respecto a la vivencia institucional, la existencia mí voz propia como público, y también como actuante en las artes. A través de ello, intento dar cuenta de las situaciones, personas o elementos, que intervinieron como agencias y movilizaron el deseo y la controversia en esta investigación.

1.1. Sobre la construcción de la red: pregunta, objetivos y procesos de la investigación.

La pregunta con la cuál nació esta investigación fue la siguiente: ¿En el contexto de los eventos recientes de arte contemporáneo en Colombia cómo el SNA, han acontecido experiencias de curaduría pedagógica, o de fricción entre la curaduría y la pedagogía?; ¿de qué forma ello, se relaciona con eventos de la escena del arte internacional, las políticas culturales y las necesidades puntuales de los lugares? y ¿cómo se desarrollaron? Esto, se materializó en el siguiente objetivo general: Rastrear las *prácticas de mediación* que hicieron parte del desarrollo de los *procesos de mediación*¹² adelantados en las últimas 6 versiones del Salón Nacional de Artistas de Colombia (SNA), haciendo énfasis en la versión 46 SNA *Inaudito Magdalena* y evidenciando sobre todo su relación, fractura o tensión con las versiones anteriores. Esto, a través de la redefinición de agencias, la comprensión de la incidencia de los actores, agentes y la institucionalidad, así como de sus *mediaciones*. Considerando un ejercicio reflexivo y post-crítico hacia este programa, en especial entre sus *prácticas de mediación* y las *curadurías*, y posiblemente en comparación con otros contextos, eventos o escenas.

Como parte de este objetivo se pretendió abordar los siguientes objetivos específicos:¹³ 1) Confrontar las distintas apuestas curatoriales correspondientes al Salón Nacional de Artistas entre el 2008 y 2022, con sus prácticas de mediación. 2) Brindar una mirada crítica a la relación entre la curaduría – como construcción *trans-discursiva*— con los procesos que se denominan coloquialmente como “*mediación*” en el marco del SNA; observando sus relaciones, fricciones o contradicciones. 3) Verificar en el desenvolvimiento de las últimas 6 versiones del SNA, cómo se dieron las relaciones con la política cultural y el ejercicio de democratización de las prácticas artísticas contemporáneas o del SNA. 4) Confrontar las versiones estudiadas del SNA, con otras experiencias posibles acontecidas en otros eventos efectuados en Suramérica o Europa como el caso de las Bienales Brasileñas o la Documenta de Kassel. 5) Incluir para la observación del problema y lectura pautas reflexivas provenientes de las perspectivas críticas vinculadas a la sociología pragmática, la museología y la pedagogía. 6) Enunciar y problematizar las paradojas que se generan alrededor de conceptos como *Curaduría Pedagógica, Mediación, Las Estéticas Relacionales, Comunitarias y Emergenciales*. 7) Construir un panorama actualizado sobre las trayectorias y agencias vinculadas a lo mediacional en las últimas 6 versiones del SNA

¹² Ver la observación que sobre la mediación se hace en la página 24.

¹³ Parte de estos objetivos se han ido modificando a lo largo de la investigación, debido a los distintos cambios que han sufrido con relación a la especificación del objeto de estudio y recorte temporal efectuado en el tránsito de la pesquisa. Se hace necesario por lo tanto comprenderlos dentro de una dimensión dinámica de la investigación.

en Colombia; tema que hasta el momento no ha sido explorado en la historia del Salón Nacional en el país.

Los procesos de “mediación” que se desarrollaron en el marco del Salón Nacional de Artistas en Colombia, durante sus versiones 41 (2009), 42 (2011), 43 (2013), 44 (2016), 45 (2019) y 46 (2022), pudieron basar su acción en las experiencias previas realizadas en otros contextos y escenas artísticas, la más cercana tal vez sea la *Bienal de Mercosur* en Brasil, con el trabajo alrededor de la idea de *Curaduría Educativa*, impulsada en su momento por Luis Camnitzer; así como de otros procesos, como lo fue el trabajo de “mediación” de la *Documenta de Kassel* a través de la acción de la arte educadora Carmen Mörsch y la masificación de experiencias alrededor de lo que se denominó *Educational turn*, que impactó de manera considerable el contexto anglosajón, pero también las experiencias expositivas y curatoriales de América Latina. Todos estos eventos acontecidos entre el 2007 y el 2012 pudieron convertirse en referencias que, sumadas a un específico interés de la *Política Cultural Colombiana* alrededor de la Educación Artística, que le prestó especial atención al desarrollo y fortalecimiento de este aspecto, también barajado por la *Road Map for Arts Education* de la Conferencia de la UNESCO efectuada en Lisboa en el 2006, en conjunto con otras estrategias de política educativa, que pudieron impactar indirectamente como el Proceso de Bologna y su respectiva declaración de 1999¹⁴. Es muy probable que estos ejercicios de política pública tendrían sus efectos en las agencias, procesos y programas pertenecientes a una política pública para las artes, como es el caso del SNA.

Todo lo anterior requiere ser visto y controvertido en relación con la expectativa que este programa estatal inaugurado en la década de los 40, se planteó para “disminuir la distancia entre los artistas, las artes visuales y el pueblo” (Gaitán, 1940), dando impulso a la democratización cultural y a una mayor participación de la población en la redefinición de lo que se enuncia como “arte” para cada momento en particular. La investigación que se desarrolló, pretende poner en tensión la reflexión sobre labor curatorial (procesos, operaciones, categorías de acción o poéticas curatoriales), con los procesos de mediación, educación o formación de públicos,

¹⁴En relación con el Acuerdo de Bolonga se hace indispensable tener en cuenta lo siguiente: 1) Además de verse reflejada eficientemente en el sistema educativo superior en los países europeos, inmediatamente repercutió en otros continentes y en todos los niveles de educación. 2) La necesidad de la formación posgradual, como continuación casi inmediata de la formación en graduación, fue una de sus principales apuestas. 3) La compartimentación de algunos campos y su mayor especificidad en relación con las etapas posgraduales. 4) En el campo del arte, la relación de la especialización gradual de los actores y roles de la cadena de producción del arte, siempre y en relación con una perspectiva vinculada al funcionamiento del mercado del arte, pero también en tensión con un asunto de supervivencia de los actores del campo de las artes en sus respectivos contextos.

constatando así, en cuáles ejercicios curatoriales pudo existir una mayor incidencia del ejercicio expositivo dentro de las comunidades, las localidades y los públicos; y así mismo desde las comunidades, los públicos y la “ciudadanía” en el marco de las diversas versiones estudiadas.

Interesó observar a la curaduría, no sólo como discurso de poder –a los que habitualmente se vincula– entre éstos: la legitimación de la obra de arte y del artista, el establecimiento de categorías teóricas, órdenes o jerarquías, o como mecanismo de inserción de las obras y los artistas en el discurso oficial de la *Historia del Arte* o en una escena; sino, poder encontrar dentro de las prácticas curatoriales estudiadas, aquellas que actuaron desde espacios a gestos menos reconocidos y liminares, y en dónde coexistió la consciencia de los curadores como mediadores entre la obra del arte y los públicos.

Así se confrontó el ejercicio de la curaduría con el de la mediación, desde la verificación de sus incidencias en los diversos contextos. Encontrando en la labor curatorial las tensiones entre la rigurosidad y autoridad epistémica, y su deber ético y social de condensarse en un espacio de mediación, o cómo lo llamaría José Ignacio Roca “Catalizador” entre la obra y el público.

1.2. De cómo se recogió el polvo para construir la red: o sobre las consideraciones y trayectos metodológicos

La metodología con la que se abordó este proyecto es cualitativa y descriptiva, produjo datos o información relatada como: “las propias palabras de las personas, habladas o escritas”, y la narración de la conducta observable (Quecedo & Castaño 2002, p. 7). Se optó por una pauta etnográfica e historiográfica que recurrió a instrumentos como el diario de campo, la observación participante, las conversaciones con los actores, el estudio de caso, la revisión de archivo y bibliografía. Herramientas que, en el resultado final, se mixturaron con fragmentos escritos como breves biografías o valorando la historia de vida de algunos actores. De acuerdo con la Teoría del Actor-Red (TAR) de Bruno Latour (2005), la pauta vinculada a la sociología pragmática y a la sociología crítica de la crítica, que se intentó incorporar para este estudio; se siguieron las agencias de los actores y otros agregados, se planteó una la construcción narrativa del documento y se estableció siempre una perspectiva de tejido de red que se percibirá como entramado que conforma las diversas versiones del SNA, y de lo cual se espera haber dado cuenta.

Preguntarse por el ejercicio de la mediación en el contexto del Salón Nacional de artistas entre el año 2008 y 2022, implicó por la naturaleza del tema, ir más allá de la consulta en prensa y de los catálogos correspondientes a las 6 últimas versiones, no sólo porque las notas de prensa se refieren a asuntos muy generales de su desarrollo, como fechas, lugares, artistas relevantes, horarios y público asistente, o en su defecto las críticas; sino también, porque los catálogos - que son en sí la memoria de las exposiciones-, en algunos casos pasan por alto el referirse con cuidado al ejercicio de mediación, efectuado por los componente formativos o pedagógicos de cada una de las versiones del SNA. El asunto de la *mediación*, es tratado como si fuera un anexo, dentro de la posible relevancia de contenidos que se presentan dentro de las publicaciones, en donde priman –como es obvio— contenidos teóricos correspondientes a las intenciones curatoriales, las biografías de los artistas, las obras y los textos teóricos o críticos aportados por los académicos. Así que además de la revisión de estos documentos, la investigación demandó la exploración de los archivos institucionales en el Ministerio de Cultura y en la Biblioteca Nacional de Colombia. Experiencia que al igual que como aconteció con los catálogos es insuficiente, y no hace otra cosa que constatar que “la memoria institucional” es muy débil.

Es de mencionar, que no fue sencillo el ingreso a la revisión de la información que resguarda el Ministerio de Cultura¹⁵ dentro del área que lidera el SNA, que es el Área de Artes Visuales de la Dirección de Artes. Esta unidad sólo permitió el ingreso al archivo bajo condiciones de cita previa y tiempos muy específicos, durante los cuales se encontró que la documentación en papel estaba bastante incompleta y se acudió a la revisión de información digital guardada en computadores y discos duros, sólo se permitió leer y tomar registro fotográfico a la pantalla del computador, cosa que no debió ocurrir, dadas las razones anteriormente enunciadas¹⁶, para poder acercarse a tener una imagen más completa del panorama se requirió del rastreo, encuentro y conversación con los diversos actores. Así se realizaron conversaciones con varias personas que estuvieron¹⁷ vinculadas a la ejecución de las distintas versiones estudiadas en la presente investigación. Estos diálogos se abordaron en su mayoría en el 2023, en algunos casos específicos sucedieron en el 2024 y las correspondientes al 46, acontecieron casi todas en el 2022 cuando se empezó el trabajo de campo, aunque hubo algunas que ocurrieron de forma cercana al inicio de los Laboratorios en 2021 (ver cuadro 0).

Dentro de las personas con las cuales se conversó, se incluye a los siguientes actores¹⁸, -- para esta lista se tuvo en cuenta el rol y contexto en que se desempeñó cada uno en las respectivas versiones del SNA, así: **A) Coordinadores generales o específicos de proyectos o equipos**

¹⁵ En Colombia es un derecho el acceso a la información de las entidades públicas.

¹⁶ Dentro de los aspectos curiosos que permitió ver este ejercicio, es que en ocasiones el archivo de gestión en papel no contenía información de relevancia de algunos lapsos de tiempo; aparentemente esta área dejó de tener registro de las carpetas en papel porque no se generó la tabla de retención documental respectiva y por ende la información de ese período fue desechada o eliminada. Lo anterior un poco para comprender esto que se enuncia como debilidad de la memoria institucional. Por otro lado, se comprobó que la información obtenida estaba directamente relacionada con el archivo contractual, en dónde en ocasiones se obtiene poca información misional y estos más bien guardan son los soportes financieros; en pocas ocasiones información mayormente descriptiva de las situaciones. Inclusive, se procuró completar la información desde la solicitud de archivos a otras dependencias como las áreas de contratación del Ministerio de Cultura. Mediante esta solicitud se pudo obtener información administrativa más no misional -que es la que interesa más para este propósito-, que correspondía a los informes de los convenios interinstitucionales que atendieron la ejecución de las versiones 41SNA a la 46SNA.

¹⁷ Conviene aclarar que dentro del proceso fue necesario también organizar la información de la investigación para someterla al *Comité de Ética* entendiendo que dentro del ejercicio a realizar se requería de la interacción con seres humanos y comunidades; no fue claro desde el principio como someter al comité de ética esta investigación, entendiendo que las personas a entrevistar casi a un 99% estaban localizadas por fuera del territorio brasilero, así que después de algunas consultas con algunos profesores que hacen parte de este comité se determinó que lo más apropiado era someterlo a un comité de ética de la institución homologa en Colombia. En ese sentido fue frustrante darme cuenta de que el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, no centraliza este proceso, sino que estimuló a la construcción de este tipo de escenarios de vigilancia ética en las respectivas instituciones de Educación Superior y Centros de Investigación. Casualmente el Comité de Bioética de la Universidad del Tolima, es de conformación reciente, y nunca habían estudiado proyectos de investigación provenientes de las humanidades y menos de las artes para otorgar aval bioético. El proceso se efectuó finalmente y se obtuvo el aval para proceder con la investigación.

¹⁸ Algunos de los actores han cumplido varios roles en distintos momentos de la historia reciente del Salón Nacional de Artistas de Colombia.

educativos: Camilo Calderón (39-40)¹⁹, Javier Gil (39), Edwin Jimeno (38-44), Carole Ventura (42), Florencia Mora (41), Julián Urrego (44), Lorena Cortés (42), Milena Aguirre (42), Víctor Muñoz (43), Ana Milena Garzón (46), Juana Valencia (44), Mariela Silva (46), Susana Bacca Cure (46), Luisa Ungar (45), Giorgina Montoya (44), Federico Reyes (46), María Mónica Fuentes (46 -desde el Museo Nacional). **B) Responsables del Salón desde lo Institucional, Ministerio de Cultura, Dirección de Artes o del área de Artes Visuales durante el desarrollo de los *Salones Nacionales*:** Javier Gil (39,40,41,42), Mariana Garcés (42, 43 y 44), Jaime Cerón (42-43), Andrés Gaitán (45-46), Clarisa Ruiz (39, 40, 41 y parte del 42). **C) Mediadores:** Lorena Cortés (42), Yobana Jaime (42, 43), Nicole Vargas (46), Jhon González (46), Anshley Mora (46), Laura Pérez (46), Danna Cortés (46), Angie Hernández (46), Laura González Garcés (46), Cristina Escobar (41), Carlos Piedrahita (41), Alfonso Correa (41), Milena Aguirre (42), Alejandra Casanova (45, 46), Sugeidys Correa (46). **D) Curadores:** Jaime Cerón (46, 41-productor-), Yolanda Chois (46, 41-asistente-), Manuel Zúñiga (42), Mónica Torregrosa (Asistente de curaduría 46), Carole Ventura (42), Juan Fernando Cáceres (42), María Ángela Méndez (43 S(i)NA), Alejandro Martín (45), Luisa Ungar (45), Adriana Pineda (43, 44, 45), Bernardo Ortiz (41), Ana Ruiz (45). **E) Artistas laboratoristas-mediadores participantes de la versión 46 SNA:** Édison Quiñones, Corporación Tapioca: César Agudelo y Andrea Gutiérrez (46); León David Cobo (46), Angie Hernández (46); Jean Carlo Lucumí (46), Danna Cortés (46), Jennys Obando (46), Javier Morales (46). **F)-Actores transversales:** Mónica Marcell Romero (40-42). **G) Públicos:** Isabel Cristina Ramírez (46), Ricardo León (46 SNA), Nicolás Gómez (41, 42, 43), Maria Paula Melo (Laboratorios del 46 SNA), Danna Cortés (45 SNA).

Concretamente, los aportes de estas personas ayudaron a la comprensión de los diversos procesos que han hecho parte de las distintas versiones, y contribuyeron a develar las fricciones entre el discurso expositivo y una posible función social del arte que tuvo como misión el Salón Nacional de Artistas, como elemento de política pública.

Respecto al ejercicio efectuado en razón al 46 SNA *Inaudito Magdalena*, realizado entre el 2021 y 2022, conviene aclarar que, durante el trabajo de campo, se conversó con mediadores y algunos artistas, curadores u organizadores presentes en cada una de las sedes del 46 SNA; lo anterior se realizó a través de un recorrido por los siete (7) municipios dónde se emplazaron las distintas exposiciones y dónde se realizaron algunos de los Laboratorios. Durante el proceso se

¹⁹ Los números hacen referencia a la versión del Salón Nacional de Artistas dónde participaron y sobre la cual se basó la conversación efectuada.

construyó un diario de campo, en dónde se registró las observaciones efectuadas en las visitas a cada exposición, como también las notas o reflexiones correspondientes a apartes de este recorrido. Así mismo se procuró acompañar algunos eventos paralelos del 46 SNA como algunas conferencias, laboratorios, conversaciones con algunos artistas. También se asistió a las sesiones de conversación sobre los componentes relativos a la mediación, es el caso del ejercicio realizado por los profesionales que lideraron el componente de *Memoria Social* de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura o las actividades reflexivas del componente de mediación y se conversó con las personas que tuvieron a cargo la coordinación de los componentes formativos del salón 46, como fue el caso de Mariela Silva y Ana Milena Garzón —quienes orientaron las acciones de mediación— y Susana Bacca Cure — quien tomo la coordinación de los laboratorios posteriormente a una primera coordinación efectuada por la gestora Catalina Bojacá—.

En resumen, la presente investigación incluyó tanto la revisión de fuentes teóricas relativas a los problemas puestos en cuestión²⁰ entre éstos: la noción de *Curaduría* como sus relaciones con lo pedagógico y lo artístico; *lo curatorial*, la exposición como medio y la noción de *mediación*; los archivos institucionales y algunos personales que generosamente fueron compartidos por algunos de los colaboradores; el ejercicio del diario de campo en lo correspondiente al desarrollo de la versión N°46 y las conversaciones con la participación de distintos actores vinculados al Salón Nacional de Artistas; asuntos, que dieron pie a la configuración un ejercicio hermenéutico, de rastreo y comprensión de las agencias y mediaciones que participaron de la configuración de las estrategias de mediación estudiadas; algunos pequeños relatos vinculados a historias de vida de algunos actores aparecen en apartes del presente documento. La perspectiva metodológica está pensada desde los *bordes porosos*, que coincide con mi *posición* y con la intención de *permanecer en el límite entre campos y agencias*. Por eso, se planteó un acercamiento transdisciplinar al objeto, que se esboza desde las tensiones entre la museología, la educación en artes visuales y la crítica institucional.

La *posicionalidad*²¹, como la *direccionalidad*, son dos conceptos heredados de los estudios visuales e insertados y trasladados a la reflexión e investigación pedagógica en artes por

²⁰ Ver el apartado de referencias.

²¹ Algunos párrafos de las próximas 3 páginas fueron incluidos con modificaciones, junto con un texto adicional (que aquí no aparece) en un libro en proceso de publicación, que hicimos con el Colectivo de Investigación en Arte y Cultura en Colombia. El libro tiene por título *Una cuestión de Método* y revisa la experiencia de los integrantes del colectivo en relación con los procesos de investigación que cada uno desarrolla. En el libro, el capítulo tiene el siguiente título “Escarbar, cartografiar, tejer: Reflexionando sobre el método en una investigación sobre mediación en artes”.

Elizabeth Ellsworth²² (2005;2011); la noción de *posicionalidad* (2005.p.19-21) nos permite pensar desde dónde se ubica el hecho o el producto cultural que es destinado o direccionado a un público-lector, en palabras de Ellsworth: “lo que piensa el hecho cultural que soy yo”-; es decir, la pregunta sobre el lugar que ocupa ese otro, que nos lee, ve o escucha. También la pregunta sobre el lugar, y quién es “ese otro” que produce. Podemos pensar en hecho cultural como, una obra de arte, una sesión de clase, una curaduría, un libro o una investigación- como la que aquí se presenta—. Para Ellsworth, uno de los grandes dilemas de los asuntos educativos, está justamente en cómo la *direccionabilidad* negocia o fricciona con la *posicionalidad* de cada sujeto que entra en contacto con el hecho cultural; por esto plantea la consciencia sobre las posibilidades de *direccionabilidades* y *posicionalidades* un poco más fluidas y críticas. El asunto de la pregunta por la *posicionalidad* se insertó fuertemente en el proceso metodológico que atravesé, en términos de cuestionar el compromiso que se asume desde lo que se quiere investigar; cómo se dialoga con el objeto de investigación, con lo que se quiere pensar, con las maneras en que se hace la investigación y cómo esto, me cruza como ser político y posicionado, como mujer/madre-artista-profesora; comprendiendo que la *posicionalidad*, también es contingente, construida, no permanente o fluida.

²² En esta misma sintonía, Elizabeth Ellsworth desde su teoría educativa basada en los estudios filmicos y el comportamiento de los espectadores, nos propone pensar en las nociones de direccionabilidad y posicionamiento dentro de las experiencias educativas e incluso, estas nociones podrían extenderse a cualquier tipo de texto (obra de arte, curaduría, libro) que está pensado para hacerse público. En el marco de esta reflexión, la direccionabilidad estaría dada por pensar en ese otro que va a hacer el receptor del ejercicio educativo; el posicionamiento correspondería al lugar, contexto y características subjetivas de quien participa de esta acción. Respecto a la relación entre posicionamiento y direccionabilidad, lo deseable desde el hecho filmico tal cual lo plantea Ellsworth, es que exista un mecanismo mediante el cual el receptor, se “encaje” o encuentre un punto de convergencia que le permita conectarse con la película; o en nuestro caso con el gesto educativo. Lo interesante de la apuesta de Ellsworth, que nos hace cuestionar profundamente nuestro hacer y nos predispone a una consciencia negativa de la acción educativa lo que ella denomina citando a J. Donal como la “Gran Grieta Educativa” que parte de una revisión del papel del inconsciente y de las particularidades de que cada ser que entra en contacto con la acción o el ejercicio educativo, artístico o filmico, que influye y media la manera como esa persona entra en contacto con el hecho educativo -currículo, contenido, etc- o cultural. Eso hace que ella se atreva a pensar que en sí la educación es imposible, puesto que nunca lo que se piensa, como se piensa va a ser leído, procesado o recibido, coincide con la manera como los seres en su condición de “raza, sexo, proveniencia social, deseos y frustraciones” se relacionan con ello.

Lo anterior pasa también por cuestionar la direccionabilidad de los eventos, instituciones y museos – en este caso vinculados a las artes- y como en ocasiones sus discursos y prácticas se establecen sobre generalizaciones en relación a los públicos y personas que participan de su programación y a los cuales están dirigidos; una deuda que aún puede estar pendiente de ser enmendada por los procesos pedagógicos en torno a las artes desde una posición crítica, es la comprensión de la particularidad del sujeto que entra a establecer una relación o una fricción con una práctica artística o con los contenidos artísticos. Como indica Fernando Hernández “Los museos están en estos momentos llenos de niños, pero no de sujetos: no se individualiza el deseo” (WWAA. 2011 P.)

Estos ejemplos, aunque aparentemente simples, nos permite repensar que es todo eso que puede acontecer en la acción mediadora - por ejemplo- en un Salón Nacional de Artistas, sobre todo en aquellos aspectos de los cuales pocas veces se habla, pero que predisponen, significan y median los significados de las obras de arte, las curadurías y los mismos gestos, o prácticas mediacionales.

	Salón nacional de Artistas	Archivos Institucionales	Catalogo	Proyecto Pedagógico escrito	Archivos personales	Director Gral. Artes	Director artístico/ Curador	Coord. pedagógico	Asistentes de curaduría, artistas mediadores
2004	39 salón Nacional		X			Clarisa Ruiz, Javier Gil		Javier Gil- Camilo. Calderón	
2006	40 SNA: La Minería		X			Clarisa Ruiz, Javier Gil		Camilo. Calderón	
2008	Urgente 41 SNA	X	X	Libro	X	Clarisa Ruiz, Javier Gil	Bernardo Ortiz /Se envió cuestionario a Oscar Muñoz	Florencia Mora	Cristina Escobar (Mediadora); Alfonso Correa (Mediador); Carlos Piedrahita (Mediador)
2012	Independientemente 42 SNA	X	X	Fragmento en e. Catalogo	X	Mariana Garcés, Javier Gil- Jaime Cerón	Manuel Zúñiga y Carole Ventura, Juan F. Cáceres	Carole Ventura, Edwin Jimeno/Milena Aguirre	Jobana Jaimes -Milena Aguirre-Lorena Cortés Durán- Nicolás Gómez (Artista/Público)
2015	Aún: 43 SNA	X	X	Frag. Catalogo Página		Mariana Garcés, Jaime Cerón	Adriana Pineda (producción)	Víctor Muñoz	Jobana Jaimes
2017	Salón (Inter)nacional 44 SNA: Saber Desconocer	X	X	Frag. Catalogo /Página		Mariana Garcés		Julián Urrego/Edwin Jimeno/Juana Valencia/ Adriana Pineda	Georgina Montoya
2019	45 SNA: El revés de la trama	X	X	Propuesta (Archivo institucional)		Andrés Gaitán	Alejandro Martín (Dir Artístico) Adriana Pineda, Luisa Ungar	Luisa Ungar, Ana Ruiz	Alejandra Casanova
2021-2022	Inaudito Magdalena 46 SNA	X	Página web- Salió al público a mediados del 2024.	Fanzines /Memorias de entrevistas de Instagram/Página web	X	Andrés Gaitán	Jaime Cerón, Yolanda. Chois, Mónica Torregrosa, Jaider Orsinis, Ana Garzón	Ana Garzón/ Federico (Memoria Social), Susana Bacca Cure (Coord Laboratorios) Mariela Silva (Coordinadora mediación)	(A. Contreras/ Édison Quiñones, Nicole Vargas, John González, Anshley Mora, Alejandra Casanova, Laura Pérez, Laura González, Danna Cortés, Angie Hernández, Jennys Obando, Jesús David Cobo, Colectivo Tapioca, Jean Carlo Lucumi, Ricardo León (visitante), Javier Morales), María Mónica (Resp. Museo Nacional), Sugeidys Correa (Mediadora del 46 SNA),

Cuadro 0- Fuentes de Información primaria de la investigación; Fuente: la autora.

1.3. La Teoría del Actor-Red (TAR) o la sociología de las asociaciones

La Teoría del Actor-Red –en adelante TAR— propuesta por Bruno Latour (2005) se puede trazar como una manera de comprender los asuntos *-cuestiones de interés-*, así como la investigación que los visita; en ella se propone una confrontación a las apuestas de la *teoría crítica* y por ende a la sociología crítica; esta forma *post-crítica*, cuestiona la manera como son tratados los colectivos sociales, su participación y relación con el sujeto investigador; la injerencia de los distintos actores -o informantes-, el grado de agencia del investigador dentro de lo investigado, así como toma una fuerte posición frente a la construcción de ideas esencialistas o generalizantes, razón por la cual sitúa su atención en las agencias de los actores.

Dentro de la lectura de Latour, tanto el investigador como los actores, son tratados como parte de los agregados sociales que intervienen en la dinamización del objeto social y se asumen en un mismo nivel o espacio más horizontal, que en la investigación sociológica tradicional, ya que se piensa la investigación como una *red*: “Explicar no es una hazaña cognitiva misteriosa, sino un emprendimiento de construcción del mundo muy práctico que consiste relacionar entidades con otras entidades es decir dibujar el trazado de una red” (Latour, 2005, p. 151)

Cualquier fenómeno o *cuestión de interés*, puede ser observada a través del rastreo de las agencias y relaciones de los diversos agregados sociales, como actores, instituciones, políticas, contextos, objetos y lo que Latour denominará como lo no-humano; cuya implicación con el objeto de estudio –que también puede verse como un agregado social o *asociado*–, es verificado desde la potencia de modificación (mediación) o transmisión (medio), que cada uno de los anteriores puede generar en relación con el *objeto* o *cuestión de interés* que es estudiada; de esta manera el fenómeno se piensa en relación a una *red* o distintas asociaciones que entre todos los agregados tejen y modifican. Por esta última razón, este acercamiento se denominó sociología de las asociaciones.

Bruno Latour resume las tres primeras fuentes de incertidumbre, así:

Se forman los grupos, se exploran las agencias, y los objetos desempeñan un rol. Tales son las primeras tres fuentes de incertidumbre en las que nos debemos basar si deseamos seguir el fluido social en sus diversas formas, siempre cambiantes y provisionales (2005, p.130).

Las otras dos incertidumbres, entre otros aspectos, tienen que ver con la eliminación de la separación –dentro de lo que se estudia— de lo no humano y hecho social, propia de algunas apuestas típicas de la reflexividad en el campo de las ciencias sociales. Estas “debilitan la

reflexividad interpretativa [...] en demerito de la comprensión empírica” (*Ibid.*, p.174) o viceversa.

Con relación a la penúltima fuente de incertidumbre, Latour plantea que los investigadores de la TAR, también deberían concentrar su esfuerzo en la descripción de las cuestiones de interés, sobre las cuestiones de hecho; las cuestiones de interés serían definidas por la forma como se sitúa la cuestión o el objeto de interés en relación a otro agregado. La última y quinta fuente de incertidumbre retoma la definición de red como una manera de visibilizar los flujos continuos de las agencias y los actores; sugiriendo partir de allí, para iniciar la construcción escritural del ejercicio de investigación.

Para nuestro caso, los procesos de mediación del Salón Nacional –el evento que estamos estudiando—, sumado al ejercicio propio de la investigación y quienes generan la investigación, son agregados o asociados en una red, que se modifican, cambian de posición, y por ende interfieren en cómo se mira u observa tanto al salón como a sus mediaciones²³. Así, y de acuerdo con lo expuesto hasta el momento, el pensamiento de la TAR nos permite situarnos en un lugar liminar y poroso como investigador(a)es, y en cierta medida como observado(ra)es, actor(a)es y participantes de este movimiento, que también es dinamizado desde el ejercicio investigativo.

La TAR, se esboza casi como una contra-teoría y una contra-metodología de la investigación social; en cuanto no pretende que un investigador se adhiera a ella, ni que siga unos pasos, unas herramientas específicas o la mantenga como un planteamiento metodológico-operativo desde dónde se desprende un programa, unas acciones e instrumentos a utilizar; por lo menos así lo manifiesta Latour (*Ibid.* p.206). La TAR puede ser una forma de fastidiar, contrariar y cuestionar la propia investigación social desde el enfoque y el posicionamiento crítico; por tal razón, y en vista de lo revisado en el apartado anterior, los procesos que se desarrollan desde la TAR están vinculados a un enfoque post-crítico.

Las razones las podemos resumir así: **A)** La TAR permite asumir de forma fluida la situación de los actores, pues estos se mueven y agencian con el objeto de distintas maneras; en ese sentido el investigador podría asumirse como partícipe de estos movimientos en algunas de las etapas estudiadas -como ya lo hemos expuesto con anterioridad-, y los participantes pueden

²³ Al respecto Bruno Latour nos recuerda: “Una concatenación de mediadores no establece las mismas relaciones y no requiere el mismo tipo de explicaciones que un cortejo de intermediarios que transporta una causa” (2003, p. 57); lo anterior refiriéndose a la agencia de los mediadores en relación con los intermediarios. Estos últimos transportan las explicaciones tal cual; los mediadores transforman, “hacen hacer cosas inesperadas a otros” (*Ibid.*, p.156), trabajan desde la “traducción”.

llegar a asumir un papel proactivo en el ejercicio de la investigación; por lo tanto se diluye la jerarquía de las posiciones de investigador-informante o investigador-objeto-investigado y genera la noción de la *asociación* y la *red*. **B).** Latour asume cuestionamientos a la manera como la crítica asume la posición y la reflexión, para pensar los sistemas de poder alrededor de un asunto social, con una perspectiva de observar *hacia abajo* recalcando las dinámicas de opresión y marginalización de los grupos observados; la apuesta de Latour da a pensar también en otro tipo de dinámicas, en donde los grupos sociales subalternizados comparten y defienden las dinámicas de poder, o trabajan a partir de ellos para buscar negociaciones. **C).** La noción de agencia como posibilidad que tienen tanto lo humano como lo no-humano de cambiar los rumbos de las situaciones. Los objetos no sólo hablan desde sus propiedades simbólicas, históricas o valores culturales o estéticos; los objetos, pueden llegar a ser mediadores o también medios, movilizan, permiten o cierran la posibilidad de agencia. Teniendo en cuenta el *vocabulario de Bruno Latour*, podemos pensar que lo que se ha hecho en esta investigación es rastrear, olfatear o seguir las asociaciones, las redes, los objetos/agentes y las prácticas de mediación. Por último, es de considerar que quien realiza la investigación es un agente que moviliza y genera repercusiones en el objeto y en el campo a través de esta. Pero en la investigación, la investigadora —o quien escribe— también aparece, no como sujeto que observa, busca y da explicaciones a la asociación estudiada, sino como actor, cuyo objeto le incide, moviliza y ella intenta devolver.

La orientación del presente trabajo se articuló en una primera instancia desde la *Teoría crítica*, enfoque que me permitió disponer y establecer tensiones entre el objeto de estudio —el Salón Nacional de artistas (SNA)—, las realidades sociales y culturales, las instituciones vinculadas y sobre todo los públicos, verificando las formas en que este programa de política pública estatal, establece mecanismos de poder epistémico -o no-, que median lo artísticamente aceptable, el canon, o lo que se entiende como una práctica artística avalada; pero también cómo puede cumplir con su función mediadora en un marco de una política cultural basada en la democracia cultural.

De ahí también se desprendió la necesidad de mencionar las fricciones que aparecen entre estas dinámicas de valoración y de distribución de lo estéticamente aceptable, que hacen referencia a las mediaciones; esas fricciones estarían dadas por las maneras como los grupos subalternos negocian con esos contenidos o cómo desde la institucionalidad se les da participación a estos grupos. Cuando pensamos en lo subalterno, se incluye a los no-públicos, en cierto sentido también a los roles dentro de la organización del SNA que son menos visibles y están en la base

de la pirámide, en este caso los mediadores; así como a los ciudadanos que no hacen parte de la escena de las artes visuales propiamente, a las comunidades o grupos poblacionales que históricamente han construido otras formas de materialización de lo simbólico y de desarrollo de *la Imagen*; asuntos que para efectos de política pública normalmente aparecen denominados como “el pueblo”; éstos últimos que pueden llegar a constituirse en sinónimo de “masa” o el total de todos los ciudadanos (Escobar,2008).

Volviendo con la teoría del Actor-red, me dispuso a revisar sí efectivamente el trabajo que estaba realizando se plegaba del todo a la teoría crítica o más bien se sostenía desde otros horizontes. Así me opté por pensar que, aunque no me desprendí del enfoque de la teoría crítica, me acerqué a un ejercicio en el que no separo entre lo observado y mi experiencia, entre el rol de investigador y la realidad experimentada por los demás actores que participan del hecho social o cultural que aquí se estudia. De algún modo me acercaba a lo que Luc Boltanski esboza como posibilidad de compatibilización del posicionamiento crítico con un enfoque de valoración de las prácticas y “la prolongación del trabajo tendiente a analizar, con los mismos medios y en un mismo marco, tanto las operaciones sociales que proporcionan a la realidad los contornos que le corresponden, como las operaciones sociales destinadas a cuestionar esta realidad” (2014, p. 84)

La TAR como un lugar del “rastreo de conexiones o de asociaciones”, me llevo a encontrarme con unas prácticas, desde dónde encontré un lugar para hablar y reflexionar teóricamente; es decir, en dónde la teoría no se entiende como fractura absoluta de la práctica, sino que coexiste con ella, gracias tanto a la reflexividad de las acciones como a las agencias de los actores, y la posibilidad de valoración crítica y transformación de las realidades por parte de los actores mismos.

1.3.1. Apunte sobre la mediación desde la TAR

La mediación no sólo se refiere a un objeto de investigación, también puede hacer parte de la manera de comprender el proceder de algunos elementos que hacen parte un proceso de investigación social. Así como puede ubicarse en la manera de comprender las relaciones que las personas sostienen entre sí, con el estado, con instituciones, colectivos o procesos culturales, con sus propias prácticas, entre otros elementos.

Desde la Teoría del Actor- red (TAR) la mediación es una cualidad, una posibilidad de acción de un agregado, sea éste un actor, el objeto o un agente que participa de un asunto social que amerita ser observado y problematizado. Así, para Bruno Latour – cómo principal teórico de

esta apuesta de observación-, la mediación tendrá un papel relevante en las negociaciones de las agencias de los actores y las ordenaciones de las formas sociales.

Latour, nos plantea que cualquier ejercicio social puede trabajar a partir de un objeto, actor o agente o un “*avatar*”, que se encargue de personificar o de concretar todo aquello con lo cual ese orden social se “representa o mediante las cuales es reproducido”. (2005, pág. 60) Es decir, el “*medio*” es el estímulo o la concreción mediante el cual un orden social logra su presencia (*Ibid.*, p. 61). A esta definición de *medio*, que puede ser problemática, Latour le adicionará una complejidad adicional: no es lo mismo el ser *intermediario* que *mediador*, aunque coloquialmente pensemos que pueden ser sinónimos.

Tanto para el sujeto, *intermediario* o *mediador*, como para la acción *intermediar* o *mediar*, aplicaría la misma paradoja. Para Latour, un intermediario es aquel (sea actor, agencia, elemento) que traslada tal cual la representación del agregado social al que representa; un mediador en cambio es aquel que modifica de algún modo esa forma de presencia o lo interviene: “Un intermediario [...] es lo que transporta significado o fuerza sin transformación [...]. Los mediadores, transforman, traducen, distorsionan el significado o los elementos que se suponen deben transportar” (*Ibid.*, p. 63)

Es en razón a la idea de *transformación* como cualidad y posibilidad de cualquier tipo de agregado social que participa de un “orden social” representado, que se ha insistido en hacer referencia a Latour.

Las mediaciones entonces pueden ser intermediarios o pueden ser mediaciones.

¿Desde qué lugar se accionaron en el ejercicio de las versiones del Salón Nacional de Colombia que estamos estudiando?

1.4. Sobre lo museológico del Salón: ¿museologías críticas o perspectivas post-críticas?

Desde la década de los años 70' del siglo XX, en el ámbito de la museología se venían produciendo cambios relevantes en la manera como los espacios museísticos, y por consecuencia los eventos relacionados con arte contemporáneo asumían su rol en relación con los respectivos contextos, comunidades, públicos y visitantes.

El Salón Nacional de Artistas institucionalmente no es un museo, sin embargo, el argumento del por qué pensar una postura que se mixtura con apuestas provenientes de la *museología crítica* o *post-crítica*, para revisar la noción de mediación dentro de este escenario, merece pensarse de manera más compleja.

Como bien lo hemos planteado, esta investigación se refiere a un evento expositivo de arte contemporáneo, con periodicidad específica que en principio se llevó a cabo cada año, que ha tenido periodos de suspensión y en los últimos años pasó de realizarse cada dos años, a cada tres. Además, hace parte de un programa de política nacional para las artes visuales en Colombia y cumplió en el 2022, 46 versiones desde su institucionalización en 1940.

Con la intención de brindar argumentos, se hace relevante reconocer que los *salones* son parte de los espacios expositivos que históricamente se constituyen de forma paralela a la institución museal; nos lo recuerda Lorente (2009), refiriéndose a la situación del público parisino en el momento de la conformación de la colección real francesa del palacio de Luxemburgo— una de las primeras de abrirse al público—, en el siglo XVIII:

[...] por otra parte también tuvo acceso a numerosas exposiciones temporales, en particular la exposición de obras recientes de miembros de la Academia de Bellas Artes, que se celebraba regularmente cada año desde 1737: se conocía como el Salón, por asociación metonímica con su ubicación, ya que tenía lugar en el llamado Salón Carré del Louvre, así como en las escaleras y pasillos que conducían a él, donde se colgaba a otros artistas meritorios, principalmente discípulos de la Academia (p.28)

Se establece así, una vinculación entre la apertura de los salones de artistas con los museos de artistas vivos, como antecedentes de lo que serían a futuro *los salones de artistas de la academia* en otras naciones, así como la conformación de colecciones de *Arte Contemporáneo*, pensando en una concepción de *arte contemporáneo* como aquello que se produce como arte de un momento en el tiempo, o como indicó Claire Bishop “como la condición de tomar nuestro momento actual, como el horizonte y destino de nuestro pensamiento”(2013, p.11).

Tanto el *museo*, las *escuelas de artes*, las *ferias universales*, como los *salones de artistas de la academia*, son una construcción occidental-europea y por ende, no podemos dejar de lado el sesgo colonial, aunque al insertarse como dispositivos decibles para nuestras sociedades, se hayan compenetrado con la situación específica, dejando como resultado espacios mixtos y constituciones institucionales por defecto distintas a las ya existentes en Europa.

Siendo conscientes de lo anterior, es de recordar que en la historia de la museología europea²⁴, la aparición de los *Salones de Artistas* fue una respuesta al ejercicio de conformación de las *Academias Reales de Bellas Artes*, que paralelamente como intentamos mencionar acá, estuvieron relacionadas con el origen del ejercicio museológico; muchas de éstas se

²⁴Aunque en cierta medida actualmente se cuestione y se interpele a los fenómenos museológicos acontecidos en Suramérica desde una perspectiva decolonial, considero que, en este caso, mencionar su origen europeo se hace necesario. Nuestro objeto de estudio que son los Salones Nacionales, es necesario remitirlo a su origen, en este caso a la historia de los museos europeos, donde emerge la noción de Salón de Artistas.

establecieron en torno a la conformación de los acervos de los primeros museos europeos e hicieron parte de su programación; como lo relata Camilo Calderón:

...Bajo Luis XVI y su ministro Colbert, la Academia fue reorganizada, de modo que todos los artistas que recibían encargos reales debían ingresar a la institución y participar con sus miembros en la exhibición de sus trabajos [...], a partir de 1725 los trabajos de pintura, escultura, grabado y dibujo arquitectónico fueron exhibidos al público en la galería Apolo y en el salón Carré del palacio del Museo del Louvre, de donde surgió la costumbre de llamar salón a estas exposiciones (1990, p. XV)

Así como tal vez aconteció en Europa, la historia de la aparición de la figura del Salón de Artistas en Colombia no puede verse desligada de la conformación de las *grandes instituciones culturales*, de la necesidad de especialización del campo del arte y la conformación de espacios culturales vinculados a la memoria como es el caso del Museo Nacional y la Biblioteca Nacional, esta última que fue sede de este evento en sus primeras versiones.

Estas instituciones además funcionaron como símbolos de una nación constituida con valores cívicos. Al respecto, conviene tener en cuenta lo que plantean Cartagena & León (2014) quienes nos recuerdan que estas instituciones fundadas en las naciones que fueron colonia desde “el fragor de la lucha independista, la emancipación y la crítica al sistema colonial, sin embargo, reproducen [...] legados coloniales y el saber eurocéntrico” (p.29). Es de recordar también, que, durante este período, llamado *La República Liberal* en Colombia -época donde se institucionaliza el SNA-, el ejemplo de conformación de una nación democrática, cultural y con valores civiles, fue justamente Francia.

Juan Ricardo Rey Márquez se ha referido a la génesis del SNA, sobre todo en el estudio que efectuó de la participación de las artes en el marco de los eventos feriales que se sucedieron de manera más o menos continúa desde 1840 hasta mediados del siglo XX. Rey Márquez menciona que el antecedente del programa Salones Anuales de Artistas Colombianos, pudo darse a través de los pabellones de arte que se organizaron como parte de las *Exposiciones agrícolas e industriales*, que a partir del siglo XIX se organizaron con el objeto de divulgar la producción material y científica del país (2006). Se reconoce que, en estos recintos emergió un intento inicial por plantear un acercamiento a las artes y a las labores vinculadas a objetos culturales, artesanías y oficios, para que fuesen concebidas como parte de la habilidad, ingenio y conocimiento de un país, como indicó Beatriz González (1990).

Las reflexiones que se han dado en torno a estos espacios, históricamente se han hecho desde la perspectiva de la historia del arte, y de forma más reciente desde la museología, dado que como *dispositivos de exposición* son objetos de atención, cuestionamiento y revisión de esta rama del conocimiento.

Por otro lado, aunque los eventos de arte contemporáneo -entre éstos los Salones-, no comparten la misma estructura y misionalidad de una institución museal, sí lo hacen desde una parte de sus procesos y objetivos. Al observar las formas de organización, en ambos casos se obtienen estructuras similares, conformadas por una dirección, un área curatorial, conservación y registro, administración y gestión, comunicaciones, y componentes pedagógicos, de acción o participación de los públicos. Pueden ser susceptibles de estudiarse de acuerdo con lo que Padró llama como *Cultura Institucional* (Padró, 2003, p.53-57) e incluso a través de su observación pueden identificarse los modelos de organización museal planteados en su momento por Barry Lord y Dexter Lord, en su reputado trabajo alrededor de la gestión en museos que plantea tres modelos básicos de gestión museal: “la pirámide jerárquica, el modelo matricial o por grupos de trabajo²⁵” (2009, p.30). Así, el Salón Nacional, como programa ha establecido una dinámica de interconexión con acciones y actividades museológicas. En su realización han intervenido los artistas -obviamente-, los jurados de selección, directores y curadores, montajistas, gestores, productores, museógrafos, guías, mediadores, conservadores, comunicadores, y directores artísticos. Para continuar con las argumentaciones en el ámbito de los museos como en los eventos de circulación del arte contemporáneo -que ya hemos enunciado-, coexiste en menor o en mayor medida una voluntad común -que puede sonar algo optimista-, de generar procesos de apropiación y recepción activa de los objetos o procesos artísticos que estos espacios expositivos tienen la misión de difundir.

Por otro lado, así como las *bienales*, los *salones* y *ferias* de arte, también asumen las perspectivas de posicionamiento y reflexión que se tejen originalmente en la institución museal, respecto a sus diversos componentes, entre estos son claves las vinculadas a asuntos curatoriales o educativos. Éstos últimos, reflejan las maneras o paradigmas que se gestan en los museos respecto a la atención de sus públicos y comunidades; por ende, es de sospechar que los formatos, metodologías y prácticas pedagógicas, que se modifican o se prueban al interior de los museos de arte, luego terminan por impactar también los procesos, prácticas y agencias que se configuran en espacios efímeros; o incluso de forma inversa, desde *estos espacios* hacia *el museo*.

Aunque el SNA, no tiene el objetivo de conformar, conservar, difundir una colección, como acontecería en un escenario museístico convencional-, existen ejercicios que corresponden a la

²⁵ Las formas de gestión planteadas por Lord & Lord, en este trabajo se plantean así: “hierarchical pyramid; matrix organization; and task forces”; en *The Manual of Museum Management*. 2009.United States of America.

práctica museológica, que son atravesadas por las apuestas críticas y teóricas, que ha agenciado y provocado el Salón Nacional a lo largo de su historia.

Para cerrar, podemos plantear que los procesos artísticos que se insertan en cada una de las versiones atienden a un discurso o preocupación curatorial, cada una de las versiones, se convierte en un pretexto para la discusión sobre las prácticas y dinámicas del arte contemporáneo en el país, en dónde se revisan asuntos como las políticas culturales, la institucionalidad, la descentralización²⁶, la relación con los públicos, o las políticas de representación, aspectos que lo convierten en un objeto susceptible de revisión museológica.

1.4.1. La cuestión de la Museología Crítica y la situación post-crítica

Ahora, pasando a entender el asunto de la Museología Crítica, se ha planteado en la mayoría de la bibliografía especializada, que este movimiento comenzó a aparecer después del año 2000, y que su conformación como apuesta epistémica ha sido de difícil definición. El concepto *Museología Crítica*, se ha entendido de maneras distintas (Lorente, 2003; 2022 p.14), o cómo lo plantean Santacana & Hernández, generando dos acepciones: por un lado, la museología que está situada en el límite o está en estado crítico (2006, p.18), y por otro lado, la museología “que juzga conforme a las reglas” (*Ibid.*).

Francisca Hernández (2006), además de cuestionar a Lorente en su trabajo del 2003, por no conseguir establecer realmente una pauta epistémica que le aporte a la definición de esta área o vertiente de la museología (p.200), intenta establecer una definición alrededor de esta noción, en la que además agregará el sentido *crítico* de un campo de conocimiento que *está en crisis*, según ella la *Museología* requiere:

²⁶ La perspectiva de Descentralización, ha sido consecuencia, en parte, de las políticas y perspectivas de descentralización que han estado vigentes desde la década de los 70s con la creación del Programa Salones Regionales de Artistas; esta dinámica de apertura se acentuó en los 90s con la promulgación de la Constitución política de 1991 y la Ley General de Cultura de 1997, en concordancia con los principios de multiculturalidad, participación y democracia que en conjunto proclamaban.

Así, con este objetivo de aparente descentralización en la mira, en los últimos años se le ha dado pie a la participación de artistas, profesionales vinculados a las artes, así como a distintos públicos, múltiples contextos de producción —espacios e instituciones— y lugares; asunto que se materializó mediante la itinerancia a distintas ciudades del territorio colombiano del SNA.

Cinco (5) de las últimas 6 versiones de la muestra, se han realizado en ciudades distintas a Bogotá —capital del país y principal centro que congrega a la escena del arte contemporáneo en Colombia—; en estas versiones se han generado corresponsabilidades en la financiación de la muestra por parte de las instancias gubernativas locales, se ha apoyado la cualificación de diversos actores en las respectivas localidades en términos de producción, conservación preventiva, montaje y mediación. Además de lo anterior, también se le ha dado preponderancia al discurso curatorial, asunto que para este evento/programa aparece con el desarrollo de la versión 36, se desdibuja posteriormente y se reestablece con la versión 40. Por último y no menos relevante se le ha ido otorgando un valor mayor, visibilidad y preponderancia al proyecto educativo de cada versión, que ha tenido distintas maneras de enunciarse a lo largo de estos últimos 15 años.

recrear su propia identidad [...] intentando descubrir dónde se encuentra la razón última de su ser y analizar aquellas estrategias que se han utilizado en la investigación y discusión de los problemas, procurando descubrir nuevas perspectivas que fundamenten su carácter científico y epistemológico (Ibid.)

Agrega, que a la museología le puede ser útil el acercamiento a otras ramas de pensamiento, como la “sociología, la psicología, la historia o la crítica de la ciencia” (Ibid.), e incluso acota que la “teoría analítica de la ciencia o el racionalismo crítico, pueden ayudar con sus métodos a clarificar su desarrollo” (Ibid.)

La perspectiva *crítica* según Michael Foucault se define como el “movimiento por el cual el sujeto se atribuye derecho a interrogar la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la incertidumbre voluntaria de la indocilidad reflexiva” (Foucault, 1995). Pareciera que este posicionamiento intelectual ha acompañado al ser humano como ejercicio reflexivo y de configuración de lo real, desde la ilustración hasta nuestros días; insertándose en distintos campos del pensamiento, sobre todo desde el ejercicio efectuado por la Escuela de Frankfurt entre los años treinta y cuarenta del siglo XX. El modelo crítico impregnó, varias esferas y campos de conocimiento, impactando campos como la pedagogía, la educación y también los museos; algunos autores plantean que desde ahí y con el surgimiento de las teorías postmodernas, es que aparece la noción de museología crítica (Lorente, 2003, p.16; Marín Torres, 2003, p.47²⁷).

De alguna manera el ejercicio de la Museología crítica se generó por el acumulado reflexivo y teórico de la museología, para justificarse como campo científico; y en ese ejercicio de la reflexividad atravesó a la *nueva museología*²⁸ y a la *museología social* en América Latina²⁹

²⁷ En el libro *Museología Crítica y Arte Contemporáneo* (2003); Lorente, menciona cómo dentro de las Universidades norteamericanas que fueron impactadas por las tesis postmodernas, emergieron en el campo de la Historia del Arte algunos teóricos e historiadores rebeldes, entre ellos Carol Duncan y Rosalind Krauss – por nombrar dos de los más conocidos-; que autodenominaron su trabajo como “*Critical History Of Art*”, para enfatizar la discusión polémica, por la negación de los grandes relatos [...], y desviando la atención al arte periférico y a todo lo que había sido discriminado anteriormente. Lorente indica que, dentro de este grupo, existía un teórico de museos - suponemos que se refería a Carol Duncan-, e indica que ese es probablemente el origen de la tendencia norteamericana de la “*Critical Museology*” (p. 16).

²⁸ Se ha mencionado, que el ejercicio de la “Nueva Museología”, por ejemplo, consolidó una serie de pensamientos que se habían trabajado desde décadas precedentes entorno al sentido de las instituciones museales y sus colecciones; éstas reflexiones se venían promoviendo tanto filosófica como teóricamente, de forma paralela a la conformación de la museología como campo de estudio, y estaban centradas en revisar las maneras de vinculación activa de los patrimonios y las instituciones con las comunidades y los públicos. Lorente (2012), hace un recorrido minucioso que revela una pequeña historiografía de la museología como disciplina académica; así mismo, realiza un recorrido breve por los espacios, agremiaciones y conversaciones académicas sostenidas en simposios y seminarios, desde dónde los museólogos adelantaron diversas reflexiones de apertura, inclusión y redefinición gradual de las competencias y la definición de museo, así como de su rol frente a la sociedad. Todo lo anterior, resultaría en la conformación del Comité internacional para la Nueva Museología (MINOM) y el ICOFOM.

²⁹ Lo que intentaré explicar en este apartado responde a la expansión de la Nueva Museología a raíz de la publicación de las conferencias y el curso de Museología que a finales de los 80 fue puesto a la luz pública por los estudiantes de George Henry Riviere (Lorente, 2003, pg. 14). En Latinoamérica, región un poco dejada de lado

(Lorente, 2003, p. 16; Marín Torres, en Lorente p. 34), y transitó por otras denominaciones como museología reflexiva o la unión entre la reflexividad y la crítica (Lorente 2022, citando a Teather, 2012).

Según el análisis aportado por Maria Teresa Marín Torres (2003), la noción de la Museología Crítica emerge en escenarios no necesariamente museísticos sino desde la configuración teórica cercana a la teoría del arte que se construiría en universidades a lo largo de los primeros años del siglo XXI, y que se irá convirtiendo en un ejercicio independiente al que se adhirieron gradualmente profesores y académicos provenientes de la Historia del Arte.

Algunos teóricos de la museología, entre estos Lorente, se han encargado —de manera reciente— de construir una línea temporal de conformación de la Museología como disciplina, y en ese sentido intentan desenvolver desde dónde y cuáles han sido las especificidades del sentido de lo *Crítico* en la Museología. Jesús P. Lorente ha planteado en varios de sus últimos trabajos en torno a la Museología Crítica (2003, 2012, 2022), apuestas que intentan observarla con diverso grado de profundidad y que terminan por vincularla -incluso- con otros territorios, como con las prácticas artísticas o pedagógicas, la crítica institucional o cultural.

Según él, esta tendencia se asume con el objetivo de poner en crisis el sistema del arte y por ende los espacios museales y expositivos. Se podría rastrear dentro del levantamiento de información que desarrolla este historiador del arte y museólogo español, diversos niveles o líneas de acción de la Museología Crítica.

La primera de sus aproximaciones que aparece en su texto del 2003, define a la Museología Crítica como el ejercicio reflexivo y teórico que se hace con una posible distancia crítica al espacio museal; se genera -convencionalmente-, desde un lugar distinto al de la praxis específica de la museología, que correspondería a los profesionales que desarrollan su trabajo al interior de una institución; es decir, desarrolla la observación, los cuestionamientos y la teoría como instancia externa al funcionamiento del Museo, comparándolo por ejemplo con la acción del crítico de arte, que habla desde afuera de la acción creativa propia del arte (Lorente 2003 p. 17). Es de esta perspectiva teórica, desenvuelta específicamente en el ámbito de la

desde la reflexión de Lorente (ya que se basa en una concepción eurocéntrica de la museología), los ejercicios de transformación del pensamiento y la práctica en relación con los museos, estarían dados por el movimiento de la Museología Social, cuyo anclaje estaría atado al desarrollo de la mesa de Santiago de Chile de 1972, así como entorno a las conferencias Intergubernamentales sobre políticas culturales en América Latina y el Caribe se organizaron desde la UNESCO, como por ejemplo la realizada en Bogotá (Colombia) en 1978. Los eventos anteriores pudieron tener incidencia en la conformación de la Idea de la Museología Social y el compromiso que asumieron actores culturales, artistas, pedagogos e instituciones museales, por transformar la manera en que se tejía la relación con lo cultural, lo artístico y lo patrimonial en los países del sur del continente.

academia “basada en la lectura de los filósofos posestructuralistas franceses”, de lo que Lorente deduce la base referencial de esa *Museología Crítica*; describe, cómo a finales de los 90, se configuraron una serie de reflexiones alrededor de los museos que provenían de los teóricos o de fuentes postmodernas: por ejemplo el trabajo de Susan Pearce (1992), que acudió a las reflexiones de Barthes y Baudrillard sobre la condición ontológica de los objetos; o Eilean Hooper-Greenhill (1992) quien revió las teorías de Michael Foucault. Tony Bennet (1995) y Sharon MacDonald (1996), quienes rodearon su interés por las cuestiones de género o identidad vinculadas al patrimonio y a los museos (*Ibid.*).

Más adelante, Lorente en su ensayo del 2012 que se titula *Museología crítica: Museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva*, no sólo da cuenta de esta posibilidad desde la teoría, sino que además recalca la existencia de una segunda línea que se refiere a las apuestas teóricas que se convierten en posibilidad de praxis museológica; desde lo anterior recalca esto como un momento muy específico, al que también adhieren otras áreas del conocimiento –también planteadas como críticas—, entre éstas: la historia, la teoría del arte y la crítica institucional; de esta última línea volverá a hablar en el 2022. Así en el trabajo del 2022, Lorente repara en una secuencia de autores provenientes de la historia del arte, de los estudios culturales y de la museología, que trabajan alrededor del énfasis crítico en sus teorías, para plantear diversas interpretaciones de lo que implica “lo crítico” dentro de lo museal. Lorente los incluye, porque su trabajo se sitúa dentro de los varios giros de pensamiento que trajo la postmodernidad; como es el caso de las teorías feministas, de inclusión de lo racial, lo sexual, o las perspectivas semióticas, inclusive las correspondientes a la “reinterpretación de sociología de la ciencia a través de la Teoría del Actor Red, de Bruno Latour”, a este último, hace referencia en cuanto su apuesta frente al conocimiento, implica que “ninguna disciplina reconoce conocimientos objetivos ni verdades absolutas”(2022, p.52), o como indica Karp & Lavine, reconociendo “el carácter contingente de las interpretaciones ofrecidas” (Karp & Lavine, apud, *Ibid.*). Respecto a la inclusión de discursos en relación, a minorías, y asuntos de raza, género y condición social (Lorente,2003; 2012, 2022), planteará que tiempo atrás estos aspectos no eran tan visibilizados, al menos no, institucionalmente, dentro del contexto de los espacios museales y expositivos. Esto último, ha implicado en los últimos años un mayor de dialogo con las comunidades y participación ciudadana en la institución museal.

Para Lorente, estas apuestas conformaron ejercicios que demandaron posteriormente otro tipo de museologías, como las *museologías comparativas al interior de los Museos*, que disponían

de confrontaciones con los objetos y discursos expuestos y que permiten construir una visión comparativa de dos realidades, o las reflexiones que vinculan por contraste posiciones o versiones adversas sobre un mismo fenómeno o “*múltiples narrativas*” (2022, p. 43); así como las modificaciones arquitectónicas y planteamientos museográficos y discursivos o curatoriales, que sobrepasan la museografía moderna del cubo blanco (*Ibid.*, p. 46.); y los discursos: “narrativo cronológico-estilístico teleológico” (*Ibid.*, p.48) que son trastocados y alterados, tanto desde la concepción curatorial como desde la museografía, para lograr una abertura de posibilidades de recepción, y la autonomía en los visitantes.

Los anteriores asuntos, desde la perspectiva de Lorente pueden incluirse dentro de las apuestas de la *Museología crítica*.

Continuando con los límites y expansiones de la Museología Crítica, se incluye a continuación una definición de la función del *Museólogo* planteada por Desvallés & Mairesse, en *Conceptos llave de la Museología*:

Su campo de investigación está esencialmente vinculado a la teoría y a la reflexión crítica sobre el campo museal, de modo que su trabajo no está limitado al espacio del museo, puede actuar también en una universidad o en otros centros de investigación³⁰(2013).

En otro fragmento de este texto de Desvallés & Mairesse, se incluye como descripción del ejercicio de la museología lo siguiente: “puede, así ser definida como un conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica sobre el campo museal, o también como una ética o una filosofía de lo museal” (*Ibid.*, p.54)

De esta manera, vendríamos a confirmar una de las hipótesis que Lorente (2022) nos sugiere al final de su texto del 2022, y es que la actividad crítica y reflexiva hace parte del oficio de la museología; por ende, toda museología es en sí misma crítica. O, dicho de otra manera: aceptar que, en el vaivén de las apuestas, modificaciones, nuevos derroteros, funciones y objetivos que se le plantea reiteradamente al asunto *museal*, está presente un ejercicio de museología crítica. Nos resta entonces responder, en medio de este andamiaje ¿Cuándo aparece el enfoque post-crítico?

³⁰ Traducción propia; la cita textual es: “Seu campo de atividade está essencialmente ligado à teoria e à reflexão crítica sobre o campo museal, de modo que o seu trabalho não está limitado ao espaço do museu, e ele pode atuar também em uma universidade ou em outros centros de pesquisa” (2013). Y la siguiente así: “pode, assim, ser definida como o conjunto de tentativas de teorização ou de reflexão crítica sobre o campo museal, ou ainda como a ética ou a filosofia do museal” (*Ibid.*, p.54).

Jesús Pedro Lorente (2022, p.29-30) formuló -indirectamente- que la museología post-crítica a partir del ejercicio de Dewdney, Dibosa y Walsh, se entendió como una de las distintas facetas de la museología crítica³¹, como también de las tendencias de la “crítica institucional” promovida desde la historia y la teoría del *Arte*, acabando por comprenderse como una de las tantas variaciones utilizados para enunciar los posicionamientos de la misma museología crítica.

Desde otro lugar, la noción de *museología post-crítica* aparece como la pauta desde dónde se abordó el ejercicio reflexivo e investigativo, efectuado por algunos académicos y funcionarios de la *Tate Britain* de Londres, para establecer de qué manera el museo, sus objetos, colecciones, políticas y exposiciones intervienen en la negociación de la representación de los ciudadanos; sobre todo de la población descendiente de migrantes que ya se considera londinense. La mencionada investigación, tuvo por nombre *Tate Encounters*. (Dewdney, Dibosa & Walsh, 2013)

La perspectiva post-crítica, pondría en conflicto varios aspectos de las perspectivas que se sostienen desde el enfoque crítico, según los mismos autores de *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum* (2013). 1) Proponen como eje de interacción y de observación la noción de *red*, heredada abiertamente de la perspectiva de Bruno Latour (2005, p. 186), como ejercicio de organización no jerárquica de las relaciones dentro de la institución, que se aplica para pensar los roles y elementos, tanto de lo que se observa, como de la distribución de las agencias dentro de la investigación. Desde el enfoque en red, la organización carece de jerarquías y la construcción está en relación con la interacción de cada uno de los actores y sus movimientos. *La red*, sería el principio de la diferencia con un modelo crítico de pesquisa. Lo anterior, porque desde el modelo crítico se establece una distancia con lo que se observa. Esta “distancia” supone una separación con el resto de los elementos -o agregados-, y, por ende, la ubicación de quienes hacen la investigación desde una instancia de privilegio, o si se quiere enunciar de otra forma, jerárquica; dónde el rol del investigador se asume desde una condición de superioridad. 2) Siguiendo el hilo de la crítica que realizan Dewdney, Dibosa & Walsh (2013), se toma una posición frente a la “sobrevaloración” de las instancias de construcción de conocimiento, su posición y roles, es decir de cara a la academia, la investigación positivista y el rol del investigador, que se ubica en un grado de superioridad en

³¹ En el texto al que hemos hecho mención en repetidas ocasiones en este apartado, Jesús Pedro Lorente intenta dar cuenta de manera más clara a que nos referimos con el fenómeno de la Museología Crítica; así dentro del recorrido que este autor genera para datear la reflexión sobre la crítica al museo, desde el museo, o en el museo, a través de la historia del concepto de *museología crítica*.

relación con otras posiciones. Es decir, desde la perspectiva post-crítica se confronta la sobrevaloración del conocimiento experto y académico, sobre otro tipo de posibilidades de construcción de conocimiento. 3) Con relación a esta misma idea, los enfoques críticos han planteado una división muy fuerte entre la práctica y la teoría, dada entre otras cosas por la noción de *distancia crítica*, asumiendo la praxis como un conjunto de agencias secundarias y no como potencia reflexiva. Se podría decir que el trabajo de estos investigadores post-críticos aboga por una disolución de fronteras entre la práctica y la teoría. 4) Un último elemento de esta apuesta post-crítica, lo contendría la posibilidad de construir conocimiento en conjunto con actores; dónde estos pierden su categoría de informantes y se convierten en coinvestigadores o cocreadores. La propuesta de Claire Bishop que plantea en su trabajo *Museología Radical* (2013), es una apuesta en esta misma vía, pero está fundamentada en una reflexión situada específicamente a instituciones que trabajan con arte contemporáneo. En efecto es posible que por esta razón Lorente las ubique como una de las variadas formas que ha tomado la Museología Crítica.

Sí la *Museología Crítica* se denomina de esta manera por su lugar de revisión crítica y potencial modificación del papel y el lugar de los espacios museales para las personas y los contextos; la posición de *la Museología Post-crítica* radica en la inclusión de actores no sólo como interlocutores sino en sí, como parte de la construcción colectiva de las programaciones, eventos, exposiciones, y los sitúa en un lugar que trasciende la sola participación, considerando su conocimiento, trayectorias y reivindicaciones en el mismo lugar de importancia que aquellas que son planteadas por la institución, la academia o la investigación.

Interludio teórico 1: Entre la curaduría educativa, la noción de medio y mundo/ambiente

En eso consiste la mediación: No ya, anular como signos o admitir como cosas los objetos hallados, sino mostrar en la actividad, en la práctica más constante de los actores ese doble trabajo de cuestionar sus objetos (naturalizarlos, convertirlos en cosas, dotadas de su propia fuerza y hacerlo lo mismo con los sujetos que les hacen frente) y volverlos a cuestionar (impugnar su fuerza, mostrar de dónde proceden, movilizar los intereses que los sostienen, socializarlos).

(Hennion, 2002)

A través de este corto apartado, se pretende iniciar con la noción de *Curaduría Educativa*, abordada inicialmente por Luiz Guilherme Vergara (1996) para pensar sus contribuciones frente a un nuevo planteamiento del rol curatorial, que junto a la perspectiva de la profesora Elisa de Souza Martínez, sobre el termino de trans-discursividad anudado a la acción curatorial, movilizaran un poco el rol jerárquico que normalmente se le atribuye al rol del curador para pensar también una potente acción mediadora de su rol, como de otros roles y elementos comprometidos en el tejido de una exposición. Lo anterior se sustentará desde la perspectiva del concepto de *intermediario* que propone Antoine Hennion (2002) y de *medio-ambiente* que se construye bajo la cobija de la *Biosemiótica* de Jacob Von Uexküll (Von Uexküll; J, *apud*, Von Uexküll, T, 2004).

Luiz Guilherme Vergara en su *texto Curadoria Educativa: percepção imaginativa/ consciência do olhar*³² – como se mencionará posteriormente— sitúa el origen de la *curaduría educativa*, con relación a la necesidad de algunas instituciones culturales y de exposición de arte contemporáneo, por establecer procesos de intermediación entre la sociedad del momento y lo que se estaba configurando como arte contemporáneo; ya que desde mediados de los 60 con la independencia formal y conceptual que se gestaba desde el minimalismo y los *site specific* “el arte continuamente se re/estructuraba y se convertía en una lengua extranjera para la sociedad”(Vergara, 2016, p.39), es decir que el arte, en ese momento continuamente se convertía en algo extraño, a lo que, hasta el momento, había podido asimilar la esfera pública como “arte”, asunto que demandó una nueva disposición de los públicos y de las instancias de circulación del arte, en búsqueda de “una consciencia en la mirada”. Así Vergara, dentro de su reflexión, esboza como objetivo de la curaduría educativa lo siguiente: “Una curaduría educativa tiene como objetivo explorar el poder del arte como vehículo de acción cultural [...]

³² Curaduría Educativa: percepción imaginativa, consciencia del mirar, documento presentado en un congreso de la ANPAP en 1996.

Acción cultural del arte implica dinamización de la relación arte-individuo-sociedad; esto es, formación de conciencia y mirada³³. (*Ibid.*).

Entendiendo que existen diversas maneras de desarrollar el trabajo curatorial, para este caso, se comprenderá a la “curaduría educativa” como aquella que está a la escucha del contexto y en relación a las búsquedas e intereses de los espectadores o públicos; mientras que las otras formas de operar desde el trabajo curatorial, --aunque se defienda una función del curador como *catalizador*³⁴-- de los significados del arte para la sociedad, siempre tendrán como epicentro de acción el objeto del arte en sí mismo, los acervos, los artistas, los movimientos y el espacio de exposición. Igualmente, se entenderá que el curador, puede considerarse un mediador o un intermediador cultural, mientras se pueda ubicar entre un *adentro* y un *afuera*, entre el arte y la sociedad, siempre parado en la *frontera* de dos *semioesferas*, en dónde ambas se necesitan mutuamente. Posibilitar en el que ve o recibe la obra de arte, la “*consciencia de la mirada*” - como lo plantea Vergara- es tal vez el objetivo de cualquier mediador que interviene en el *espacio/tiempo* dónde ocurre el proceso de recepción de la obra, ese es un *espacio/ tiempo virtual* que se concreta pragmáticamente en el *espacio físico de la exposición*. De alguna manera la exposición espacialmente podría definirse como un *espacio/frontera*, dónde la *semiosfera* del arte se presenta en sentido, a la *semiosfera* de la sociedad.

Así que para ahondar y comprender las dinámicas de este espacio problémico llamado exposición donde se gesta la operación del curador tanto como *mediador cultural*, como *enunciador* del discurso, se acudirá a las aproximaciones al concepto de mediación hechas por Antoine Hennion (2002) semiótica de la profesora Elisa de Souza Martínez (2007,2009) y desde la reflexión sobre la operación perceptiva y receptora que realiza el espectador, se revisará las nociones de *Umwelt* o *mundo/ambiente* desde la biosemiótica de Jacob Von Uexküll.

En los últimos 15 años en Colombia, así como en Argentina, Brasil, Ecuador y México, se ha naturalizado el uso del concepto de “mediación” para denominar la acción de los actores que intervienen en la intermediación de un objeto (obra de arte y/o curaduría) y la sociedad, pero sobre todo aquellos que desarrollan procesos educativos o formativos alrededor de las exposiciones, acervos y prácticas artísticas; normalmente esta actividad se desarrolla vinculada

³³ El texto original, presentado en la ANPAP en Sao Pablo (1996). Dice así: Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural [...] Ação Cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/individuo/sociedade- isto é, formação de consciência e olhar”, la versión incluida en la referencia es la que se tradujo para *Agítase antes de Usar, 2016*.

³⁴ El concepto de catalizador, lo acuñó José Ignacio Roca en ponencia que participó en el foro en torno al tema «El papel del curador en el arte contemporáneo», que se organizó con motivo de la exposición «Puntos de Cruce» - Premio Johnny Walker en las Artes

a una institución, ya sea un museo, un espacio expositivo, el espacio público, un centro cultural o un evento como una biennial o en este caso, un Salón.

Para Antoine Hennion (2002), quien desarrolló una aproximación desde la sociología de la cultura para comprender a la “pasión musical” como objeto de investigación, a través de la revisión de cómo se da la reinterpretación de la música barroca en la contemporaneidad, nos acerca a pensar las intermediaciones y las posibles afecciones o “marcas de sentido” que pueden aportar en la comprensión de un objeto estético. Para ello, Hennion acude a una continua comparación entre el sistema construcción de valor en la música al que le atribuye un rol *cambiante y colectivo*, frente al de las artes visuales, que según el autor es más *estable*.

En uno de los apartes de la *Pasión Musical*, Hennion trabaja la noción de mediación. Encuentra que en las artes existen “dos modelos de interpretación de la mediación”, uno circular que responde a “¿de qué es mediador el arte?” y otro lineal que va de afuera hacia adentro o viceversa—, que se preguntaría ¿Cuáles son los mediadores del arte? (Hennion, 2002, p.221).

Suponemos que en esta reflexión nos estamos planteando la reflexión sobre la mediación desde los dos modelos propuestos por Hennion, ya que como el más adelante describirá en relación con la creación de música: “permite establecer la continuidad necesaria del análisis entre el pianista, el teclado de su piano, el solfeo que le sirve de código, la partitura que descifra, la sala de conciertos que le paga o el disco que le abre el mercado” (*Ibid.*).³⁵

Si devolvemos el paralelo con la condición de la continuidad de los intermediarios o mediadores en las artes visuales, esta descripción incluiría el proceso creativo, pasando por los profesores de arte, productores, museólogos, museógrafos, críticos, curadores, educadores de museos, galeristas, periodistas culturales etc.; que en términos semióticos, como actantes, diseñan, reconfiguran, transitan, construyen, reconstruyen el espacio semántico de la *semiosfera* o el *mundo del arte* en cuestión.

Sin desconocer las diversas posibilidades de circulación del arte contemporáneo, nos centraremos en problematizar el contexto de la exposición como el espacio virtual y físico donde acontece el hecho de semantización de la obra de arte. La profesora Elisa de Souza Martínez (2007, 2009), quien ha estudiado desde el análisis semiótico a las exposiciones de arte³⁶, basada en conceptos de discursividad y transdiscursividad trabajados previamente por J.

³⁵ Ver: Hennion Antoine, La pasión musical, página 221-223

³⁶ En el texto *Curadoria e expografia em abordagem semiótica*, de Souza Martínez (2007), analiza desde la perspectiva de Julian Greimas, la versión 24 de la Bienal de Sao Paulo, estableciendo como punto de partida observar el hecho de la exposición desde una perspectiva *intertextual y heterogénea*, que reúne elementos de varias

Greimas (1982) y Eric Landowski (2004), reconoce que el espacio de la exposición reúne múltiples textos y así mismo, discursos.

No solamente se refiere al discurso de la *curaduría* como discurso conformado en relación intertextual, sino que, para su análisis, las decisiones espaciales, museográficas, sumadas a las multiplicidades de textos *artísticos* presentes, que pueden provenir de la literatura, la poesía o de textos visuales; son marcas que modifican o construyen el discurso curatorial para el espectador. La arquitectura, así como el recorrido que se plantea, sea este abierto o cerrado, las maneras en que se comporta la luz, la relación entre los objetos y sus procedencias, deben ser leídas como elementos que dinamizan el contenido de la muestra y que, de acuerdo con el repertorio del receptor, pueden ser significativos en el proceso semántico.

Vale la pena anotar que, para Martínez, la obra de arte modifica su significado, en relación con la muestra, al espacio o lugar y en tensión con los otros textos que con ella se relacionan: “Cada obra de arte, en cada evento en el que muestra, tiene, debido a las relaciones intertextuales que construye, un significado diferente a todos los que previamente ha poseído” (Martínez, 2007).³⁷ Ese aspecto de la obra de arte, de poder variar su significado con relación al momento, espacio y condiciones de la exposición; así como la posibilidad que tienen los diversos elementos o textos con los que la obra de arte entra en relación en una exposición es para Martínez, la apertura a la ambigüedad del significado³⁸. Hasta aquí, hemos visto que la ambigüedad de significado también puede darse en tensión con las aproximaciones que pueden aportar los

naturalezas y cuyo significado se formula en la relación dinámica que construye el interpretante (receptor) desde la vinculación dinámica de estos elementos, en razón a la intensión del curador. En este mismo texto concluye la autora, algunos aspectos que son condiciones obvias para nuestro campo de estudio pero que en términos semióticos pueden ser convenientes precisar -la traducción es mía-. Para el desarrollo y análisis de una exposición no existe un formato único, todas las obras de arte, se actualizan en cada contexto expositivo en el que son analizadas, las marcas del espacio guían la lectura y generan un camino sensorial y cognitivo; y todas las marcas presentes en una exposición son marcas del enunciador. Desde esta misma perspectiva, pero aterrizando el análisis a la exposición del artista John Coplans, en *John Coplans um auto-retrato: abordagem semiótica da situação de exposição*, la autora explora una interpretación del trabajo del artista, a través de distintas marcas de sentido, las decisiones formales, materiales, y de exposición y montaje del trabajo del fotógrafo, la noción de auto retrato, los textos incluidos en la muestra, y hasta la influencia que los artistas que Coplans trabajó como teórico del arte moderno, pudieron ejercer sobre las en el desarrollo de su trabajo. En este texto la autora se acerca a los postulados de E. Landowski, para pensar en este caso, como es el mismo artista el que dispone de las condiciones de semiosis de su trabajo para el observador.

³⁷ La traducción es nuestra. En el texto original en portugués reza así: Cada obra de arte em cada evento em que é mostrada possui, devido a relações intertextuais que constrói, um sentido diferenciado de todos os que anteriormente possuiu” (Martínez, 2007)

³⁸ Al respecto de la ambigüedad, Martínez indica que “En el contexto de una exposición es muy posible que las figuras o elementos que la conformen encubran o camuflen el tema de la exposición” en *Curadoria e expografia em abordagem semiótica*;

intermediarios, entre estos tanto el curador, pero también cualquier otro tipo de mediador, inclusive el público.

La manera como Martínez lee el evento de la exposición como relación inter y transdiscursiva de distintos elementos, incluyendo la arquitectura y el contexto, nos hace pensar en la noción de *Umwelt o mundo/ambiente*, concepto construido por *Jacob Von Uexküll* desde la biosemiótica; es preciso imaginar que la exposición al tratarse desde la noción de ambiente debe replantearse la manera como interactúan los actores (observadores) con los objetos; ya que como *sistema abierto*³⁹, la exposición interactúa con su ambiente; así como los objetos no pueden entenderse separados de los ambientes o contextos.

Siguiendo entonces a *Von Uexküll* al plantear que “es imposible examinar objetos apartados de su ambiente” (*Von Uexküll, J; apud Von Uexküll, T; 2004, p.21*)⁴⁰, se podría suponer que esto se aplica también a los sujetos receptores, como también para los objetos “obra de arte”.

De acuerdo con *Von Uexküll*, cada ser vivo posee condiciones o potencias previas que median la interacción que pueden tener con los objetos, estos también entendidos como *capacidades receptoras y efectoras*, que reciben las acciones de *percepción y operación*.

La exposición puede ser un *gran mundo/ambiente* constituido por pequeños mundos perceptivos, que corresponderían a las respuestas que cada ser humano desde su particularidad perceptora y operadora tiene ante los objetos y elementos *portadores de significado o marcas*, que determinan el entramado de la exposición.

Lo interesante de la aplicación de la teoría de *Von Uexküll* al problema de la recepción de una exposición es que el sentido de lo que el sujeto logra percibir (especificador semántico y decodificación), así como las reacciones posteriores (utilización semántica), está condicionado por las características orgánicas (cuerpo, sentidos) y sus vinculaciones de ambiente, incluso de origen de ambiente y contexto de dónde proviene el sujeto -espectador-

Tanto desde la perspectiva aportada por Martínez desde la semiótica del discurso, como la aproximación desde la biosemiótica de *Von Uexküll*, se logra intuir que, para el evento de la exposición, los procesos de percepción y recepción están mediados por relaciones dinámicas, tanto objetivas como subjetivas. Cada subjetividad – llámese receptor, público o audiencia- tiene la potencia de gestionar esas relaciones. Los mediadores, en tanto curadores, museógrafos,

³⁹ Ver: Von Uexküll, Thure_ A teoría da Umwelt de Jakob von Uexküll Galaxia n7 abril de 2004

⁴⁰En el artículo de la revista Galaxia en portugués está escrito de la siguiente manera: “impossível examinar objetos isolados de seu ambiente” (p.21)

personal educativo, —por enunciar algunos para el contexto de las artes visuales—, aportan marcas de sentido que sugieren direcciones para el proceso interpretativo en una exposición; sin embargo, no hay que perder de vista que todo intermediario -o mediador- es en sí mismo un sujeto semántico, que también establece su propio *Umwelt* -ambiente/mundo-, y es desde esta posición, que plantea las marcas, las relaciones y dinámicas entre los diferentes, signos, textos, textos no verbales que se movilizan en un discurso expositivo.

De alguna manera, desde la posición del mediador al ubicarse entre la frontera del adentro y el afuera, y constituirse puente entre el arte, el individuo y la sociedad, su rol puede redimensionarse al incluir marcas cuestionadoras, múltiples e incluso de relaciones insospechadas, que potencien el ejercicio de “la consciencia de la mirada” (Vergara, 2016) o una percepción más reflexiva, para que esta agencia pueda entenderse no sólo como formativa, sino transformativa. Por otro lado, reuniendo la noción “de consciencia de la mirada” de Vergara, con la apuesta de la Biosemiótica de *Von Uexküll*, podemos proponer que el paradigma de la “mirada”, es la manera como se relaciona el ser humano con una nueva forma de mundo/ambiente, que sería la exposición.

2. Un mundo/ambiente, el 46 SNA: Inaudito Magdalena

2.1. Río ¿de dónde?: Implicaciones políticas y contextuales

Figura 1- Inauguración 46 SNA en las afueras del centro de convenciones José Eustasio Rivera



Fotografía: la autora, Fuente: archivo propio, 2022

El 12 de junio del 2022 en el Centro Cultural José Eustasio Rivera en Neiva, a unas cuadras del malecón del *Río Magdalena*, se inauguró *Caudal adentro*, la primera de las 10 exposiciones que hicieron parte del *46 Salón Nacional: Inaudito Magdalena*, evento que ya había iniciado su desarrollo en el segundo semestre del 2021, con los primeros laboratorios de creación, curaduría y edición que se efectuaron en los departamentos del Cauca, Huila, Tolima y Atlántico, y que hicieron parte de su componente formativo.

Pensar en el ejercicio que esta nueva versión del SNA alrededor y sobre el río Magdalena, nos implica considerar experiencias previas y paralelas en las que tanto el Magdalena como otros cuerpos de agua han podido situarse como actores y agentes dentro de proyectos culturales o expositivos. Situar estos gestos también temporalmente, nos permite plantearnos una lectura crítica del porqué, por ejemplo, en cierto momento de nuestra historia, se le otorga a los *cuerpos de agua* un papel relevante en el cuestionamiento de acciones, procesos y consecuencias ligadas al desarrollo económico, pero en detrimento de lo vivo y lo no vivo que les rodea.

Figura 2-Vista de sala, Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, Exposición Caudal Adentro, de Inaudito Magdalena; Abajo, Reflejo Lunar, Luis Roldan; Encima, Árbol de Caucho; Alberto Baraya; 46 SNA, Neiva, Vista curaduría Caudal adentro



Fotografía: La autora; Fuente: archivo propio.

En esta ocasión el Salón Nacional, escucha, indaga, confronta, navega, camina, mira, nada y se sumerge en la historia, vida y en el accionar de uno de los cuerpos de agua, más importantes en la geografía, de Colombia, el *Río Yuma*, como lo llamaban los ancestros indígenas; *Río Magdalena* como se le bautizó a partir de la colonia.

Como podemos considerar no era la primera vez que un Salón Nacional se organizaba alrededor de la observación de lo *no humano* –como para utilizar un concepto Latouriano–, el 42 SNA, bajo la noción de *Independientemente*, incluyó la noción de lo “*archipélico*” proveniente, claro, del concepto geográfico de “*archipiélago*”, que funcionó como metáfora de la manera de cómo se construyen las relaciones culturales, artísticas, pero también económicas y sociales en el Caribe ampliado. El 44 SNA *aún*, no obstante, no efectuó una referencia directa a ello en su nombre, tomó lo “*tectónico*” (Gutiérrez, 2014, p. 66), la cordillera y el río Otún como elementos que atravesaron la reflexión curatorial. Para cerrar esta serie de referencias a elementos *no-humanos*, la versión 45 SNA *El revés de la trama*, trae la referencia a la *trama* como forma de operar en el lenguaje, en el tejido, en la arquitectura. Así también este salón fue atravesado por sintonizaciones que aparecen nuevamente en el 46 SNA, porque junto con la trama urbana colonial impuesta en el territorio, se cruzaron los *ríos* y se enfrentó a la *cordillera*.

Antes de esta versión del Salón Nacional, este cuerpo de agua había sido objeto o protagonista de exposiciones o proyectos controversiales. En el 2008 –por ejemplo– el Museo Nacional de

Colombia, organizó la exposición “*Río Magdalena, Navegando por una nación*”, en la que participaron distintos acervos del Museo y de otras entidades como la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación o el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). La intención de esta muestra aparentemente fue evidenciar la relevancia de este cuerpo de agua para los diversos desarrollos, sociales, culturales, políticos e históricos en la construcción del país. Esta muestra después tuvo una versión itinerante que hizo presencia en la ciudad de Medellín (Antioquia) y luego en Honda (Tolima). De esta muestra –se entiende–, de acuerdo con lo que indica el ICANH, que originó “el proyecto para la reactivación del Museo del Río Magdalena en la ciudad de Honda” (Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2009); proyecto que se concretaría finalmente en el año 2015.

Otro de los ejemplos para mencionar, aunque fue bastante controversial y juzgado por actores del sector –hasta– irresponsable, fue el ejercicio que en el 2010 en conmemoración del Bicentenario de la Independencia, realizó la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá desde la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, llamado *Bogotá Bicentenario*, que generó una suerte de travesía por el Río Magdalena a la que se invitaron a artistas de distintas áreas e historiadores, que además de construir un ejercicio poético o estético de la experiencia de permanecer en el río, desarrollarían un trabajo que posteriormente se expondría en Bogotá, asunto que no llegó a consolidarse, como se esperó en un principio, aparentemente porque el ejercicio se quedó sin financiación. Frente a ello, hubo varias críticas y posiciones,⁴¹ que llevaron a dejar la sensación de un proyecto con mala estructuración que de alguna forma pretendía condicionar los desarrollos estéticos de los participantes a una agenda previa de actos conmemorativos y burocráticos relacionados con el Bicentenario a lo largo de varios municipios del Magdalena.

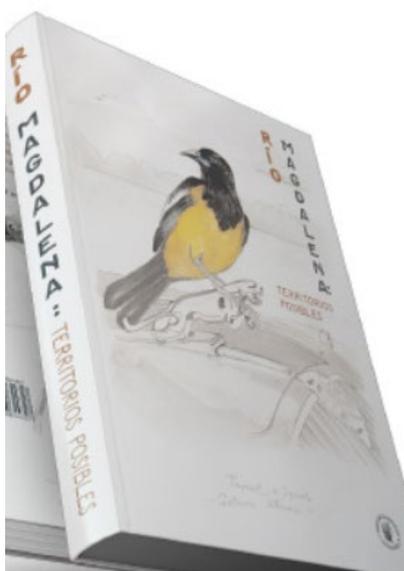
Wade Davis, antropólogo e investigador Colombo canadiense, había publicado de forma reciente en el 2020, el libro *Magdalena, historias de Colombia*, qué, cómo indica Ricardo Ávila (2020) justamente “narra la historia de Colombia, en relación con el trayecto del Río, iniciando desde el Bajo Magdalena –es decir desde su nacimiento en el macizo colombiano– hasta su desembocadura” en el océano Atlántico. Para el caso del 46 Salón, podemos suponer que este documento fue uno de los referentes para los curadores como para algunos de los artistas invitados –como se indicará más adelante–, entre otras cosas porque, la construcción del

⁴¹ Dentro de las críticas más relevantes a este evento, se puede enunciar la planteada por Lucas Ospina que se divulgó a través de Esfera Pública, se puede consultar a través de este enlace: <https://esferapublica.org/nfblog/bicentenario-y-artistas-arte-e-independencia-parte-1/>

catálogo del 46 SNA, obedece también a la idea de un viaje que inicia desde el centro-sur del país, en el nacimiento del río hasta su desembocadura en el mar.

Entre los demás proyectos relevantes para mencionar, está el emprendido por la Subgerencia Cultural del Banco de la República desde el 2019, llamado *El Río Magdalena, territorios posibles*, que pretende “a través de contenidos culturales, construir espacios de reflexión sobre nuestros ríos y cuencas hidrográficas” (Banco De La República, 2022). Este proyecto, además produjo un libro en el 2012 (Figura 3) con este mismo título, que contó con ilustraciones que hicieron parte de un ensayo visual del artista Alberto Baraya que tuvo por título *Fabulas del Magdalena*. También incluyó ensayos de 6 investigadores y autores colombianos quienes desde diferentes lentes observaron el río, entre ellos: Juan Darío Restrepo, Sonia Archila, Germán Ferro, Mónica Espinoza y Andrés Ospina.

Figura 3- Detalle portada libro Rio Magdalena, territorios posibles.



Fotografía: Banco de la República; Fuente: Banco de la República:
<https://d3nmwx7sepuzgc.cloudfront.net/sites/default/files/articulos/libro-publicacion-rio-magdalena-territorios-posibles-640x400.jpg>; detalle referenciado a partir del derecho a cita; acceso por última vez

De este proyecto ha hecho parte una basta programación académica que se ha desarrollado en las ciudades donde el Banco de la Republica tiene sedes; así como, un proyecto de escucha del Río Magdalena, llamado *Cuando el Río Suena*, en el que, a través de las narraciones y los sonidos propios del río, se han construido comunidades de escucha, narración activa y colectiva; dando como resultado una serie de 16 episodios de *podcast*, que han buscado acercarse a:

[...] todos los sonidos del río, sin establecer jerarquías de qué sonidos, de qué voces van primero [...], no se queda solo en esa idea romántica del río de la nación, sino que también es capaz de contar las miserias del río y de la gente alrededor del río, o las miserias que han padecido la gente alrededor del río; es decir ese *podcasts* habla de las toneladas y toneladas que cada hora que cada día, que cada mes, que cada año se depositan y son trasladadas por el por el río Magdalena hasta bocas de ceniza y lo que eso implica en términos ambientales [...] están los ritmos que han ayudado a construir la musical de la nación colombiana, pero también está el sonido que puede hacer un cadáver bajando río abajo, por el río Magdalena (Ortiz Cassiani, en Banco de la República, 2022, 4:22, 4:45, 6:16).

Así como los ejemplos señalados, el actual Salón Nacional ha sido sólo una de las muestras que se han desarrollado teniendo de presente a los cuerpos de agua. Por ejemplo, y de forma casi paralela al desarrollo del 46 Salón Nacional, la Bienal de Sídney curada por el Colombiano José Ignacio Roca tomó a los lagos, humedales, ríos y otros cuerpos de agua como objeto central sobre los que se desarrolló la exposición. Es relevante también plantear aquí que ha sido una corriente de contenidos curatoriales en arte contemporáneo que relacionados con los asuntos medioambientales ha cobrado relevancia en los últimos años. Dentro de este tipo de muestras se puede incluir la exposición organizada por Bruno Latour y Peter Weibel en el año 2005 presentada en el *Center for art and media Karlsruhe (ZKM)*, que en el marco de una reflexión sobre la representación política de las cosas que se llamó *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, incluyó dentro de uno de sus trece capítulos uno en especial en donde se trataban las “controversias sobre los recursos naturales como ríos, paisajes, animales, temperatura y aire” (*Center for art and media Karlsruhe, 2005*), denominada *Parlaments of Nature*. De acuerdo con Tomás Sánchez-Criado (2005) la reflexión planteada allí fue la extensión del libro *Políticas de la Naturaleza* del mismo Latour.

Otras exposiciones alrededor de los cuerpos de agua fueron, la 13ª Bienal de Shangai: *Bodies of Water* (2021) y la 14ª Bienal de Gwanju “*Soft and weak like water*” (2023). Ana Laura López (2023) señala:

La tematización sintonizada con temas de actualidad, aunque los modos de operación social y económica de estas exposiciones plantean contradicciones con los problemas que ponen en discusión. Por ejemplo, la crisis ambiental, y en particular el agua, es actualmente el tema central de las bienales en los países de Asia y el Pacífico (López, en Cerón & Gama, p. 40).

Estos procesos que acontecen de forma simultánea al 46 Salón Nacional de Artistas, como es el caso del ejercicio planteado de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, o el realizado por José Ignacio Roca para la Bienal de Sídney (2022) de cara a los cuerpos de agua, plantean la existencia de una necesidad colectiva, que desde muchas instancias y en distintos puntos de la tierra, ponen sobre la mesa y hacen visibles las discusiones medioambientales que

desde los años 90' han comenzado a hacer parte de las agendas gubernamentales y geopolíticas; y que además comprometen a las naciones a detener y tomar acciones para reducir el impacto del ser humano sobre la tierra como la huella del CO2 y así intentar disminuir las consecuencias del cambio climático.

El océano, el río y los cuerpos de agua, existentes, al igual que los bosques y las selvas, comienzan a ser actores y agentes protagónicos, en un momento de la historia dónde sentimos muy cerca el fin para la especie humana en la tierra. Mirar los cuerpos de agua, a los que les hemos dado la espalda, o que, por percibirlos cotidianos –en nuestros territorios– pensamos que van a estar ahí permanentemente, parece ser la consigna de estos proyectos culturales y artísticos, que se plantean como emergencias. Hace algunos años Alejandro Burgos –curador colombiano– en alguna conversación informal en el marco de un seminario de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, enunciaba, que un curador –a través de su trabajo– procuraba, hacer público, aquello que es urgente para la sociedad. La misma condición del “DEMOS-URGE” del que nos habla Vergara (2023, p.16), como necesidad específica de una comunidad o de un grupo social.

Adicional a estas intenciones que hacen parte, por así decirlo de las urgencias de la época, conviene preguntarse por el origen de la idea de pensar un salón alrededor y con el Río Magdalena. Si bien, en conversación personal Andrés Gaitán,⁴² asesor de artes visuales del Ministerio de Cultura en el momento de planeación del 46 SNA y quien estuvo a la cabeza de este ejercicio, mencionó que este salón no está “alineado” con alguna política específica, dado que en el momento de su proyección el Plan Decenal de Cultura 2022-2032 estaba en construcción; sin embargo el Salón Nacional como programa estatal, y ejecutado por la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, esta concadenado a nivel presupuestal a un plan de desarrollo que en línea política corresponde a la ejecución del Viceministerio de la Creatividad y de la Economía Naranja.⁴³

⁴² Coordinador del área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura y quien lidera la ejecución de los programas Salones Regionales y Salón Nacional desde el año 2019.

⁴³ La Economía Naranja es un concepto que aparece en el 2013, a través de la publicación “La economía Naranja una oportunidad infinita, de Andrés Felipe Buitrago e Iván Duque en el marco de una consultoría efectuada para el Banco Interamericano de Desarrollo (BID); con este término se refieren al conjunto de productos, bienes y servicios que son agenciados por el sector de las industrias que reciben los siguientes apellidos: “Industrias culturales, Industrias creativas, Industrias del Ocio, Industrias del Entretenimiento, Industrias de Contenidos, Industrias protegidas por el derecho de autor, economía cultural y economía creativa”(BUITRAGO; DUQUE; 2013, p. 33. Años después este reglón de la economía, fue protegido con la ley 1834 “Por medio de la cual se fomenta la Economía Creativa, La ley Naranja, del 23 de mayo de 2017”

Si bien el Salón inicia su diseño en plena construcción participativa del Plan Nacional de Cultura, y ya estando inaugurado es que se hizo la socialización de esta política; se hace necesario también leer su implementación en tensión con estas condiciones a las cuales quedará ligada su ejecución.

Andrés Gaitán en conversación personal, recordó cómo surgió la idea del desarrollo del Salón Nacional alrededor del Río Magdalena:

[...] hace tres años estaba con el Viceministro de Economía Naranja, Felipe Buitrago, que de alguna manera era mi viceministro [...] le dije, que como sucede pocas veces, este gobierno va a tener la posibilidad de hacer dos Salones Nacionales, puede pensarse en dónde... a mí por ejemplo se me ocurre en los “Santanderes”, por ejemplo... un poco siguiendo el modelo de Bogotá (el del 45 SNA), que eran una serie de exposiciones dentro de una línea curatorial distinta la una a la otra... entonces uno va a la galería Santa Fé y ve toda la exposición, y así sucesivamente; no ve un pedacito aquí, y otro allá. El asunto era ¿cómo hacerlo más amplio?; luego él me llamó, y me planteó porque no hacerlo en el Putumayo y en el Amazonas, me dijo, que él podía conseguirse unos barcos de la armada, me pregunto más o menos que cuánto nos podía costar; entonces le hablé de lo que me parecía, y comenzamos a hacer la planeación, a mirar cuánto podría costar. Como era mediados del 2019, me fui para el Amazonas y durante mi estancia llovió todo el tiempo [...], me preguntaba ¿cómo hacer un Salón Nacional con esas condiciones ambientales?, al regreso le conté que era imposible pensar en ese lugar dadas las condiciones medioambientales y para la conservación de las obras... era complicado; le entregue una contrapropuesta, le dije del río Magdalena, el Magdalena tiene cerca ciudades y municipios que tienen infraestructura para poder albergar el salón, artistas y procesos... él estuvo de acuerdo y así empezó...” (Gaitán, A, 2022)

En efecto así también aparece enunciado en el catálogo de esta versión que se publicó un año después de concluido el salón, en donde Gaitán (2023, p. 19) además de mencionar que este salón comenzó a pensarse un año antes, y de repasar las peripecias de constatar con su propia experiencia el clima extremo del Amazonas, menciona cómo aparece el Río Magdalena como opción para la promoción de “una descentralización del arte nacional; en permitir el acceso a las acciones de investigación, creación, circulación y sobre todo, formación a comunidades marginales en aras de reconocer y circular sus riquezas culturales” (*Ibid.* p. 20).

En vista del carácter de ruptura de este salón con respecto a privilegiar en acceso a las comunidades “marginales” del sistema del arte, que correspondería en efecto al cumplimiento de la misma orientación del Salón como política pública, en este breve ensayo de Andrés Gaitán, también él da cuenta de la Pandemia y cómo este evento modificó las dinámicas de pensar las políticas públicas culturales y el cumplimiento de acciones y proyectos en relación a las artes visuales, entre éstos el desenvolvimiento de los 17 Salones Regionales (SRA) y el SNA.

Reconociendo las posibles ideas de posición crítica que pueden mediar el desarrollo de esta versión 46 del Salón Nacional *Inaudito Magdalena*, con el tema, contenido y localización, como se explicará en los próximos apartados; es inevitable, así como se han repasado ejercicios en escenarios expositivos alrededor del Río Magdalena y de otros cuerpos de agua, mencionar que en el 2021, se divulgó por medios sociales la intención de “organizar una Alianza Publico Privada (APP), para estudiar y poner a funcionar al Río Magdalena, como arteria navegable sobre el cuál se pueda aumentar el transporte de carga a 1.000.000 de toneladas” (El Colombiano, Abril- 2021). También, en marzo del 2022 se publicó la licitación para mejorar la navegabilidad y la movilidad a través de la concesión del *Canal del Dique* y aunque se indica dentro de los objetivos, mejorar el flujo de aguas entre la ciénaga, el mar y los ríos afluentes, la población civil teme que el daño ambiental pueda ser peor como ha acontecido por años desde la construcción del canal. Ambos proyectos con impactos directos sobre el río Magdalena y sus ecosistemas aledaños.

Frente a estas iniciativas también cave la pregunta por las interconexiones entre la producción cultural, el turismo y la economía; así, por ejemplo, desde la Implementación de la Economía Naranja en Colombia, y la conformación de *Áreas de Desarrollo Naranja (ADN)* o *Distritos Creativos*, que corresponden “a polígonos urbanos” en los que se espera un alto desarrollo a través de las industrias culturales que allí se encuentran o que pueden establecerse. Estas áreas según la norma podrán tener unas ventajas en términos tributarios y coadyuvan a la identificación de estas ciudades como destinos turísticos, atractivos en términos de su producción cultural en varios niveles: tanto en la creación, circulación de bienes y servicios culturales, como en el ejercicio de conservación y comunicación patrimonial.

Es notable que varias de estas Áreas de Desarrollo Naranjal (ADN) se encuentran en municipios ubicados a lo largo del río Magdalena o que tienen alguna relación con él. Por ejemplo, en Girardot (Cundinamarca), está el proyecto *Girardot Visión 20-40*; en Ibagué (Tolima), se encuentran tres zonas: *Ibagué Capital Musical*, *CreaSur* y *Zona G*; en El Espinal (Tolima), está *Construyendo Espinal con dedicación y firmeza*; en Barrancabermeja (Santander), se localizan el Distrito *Malecón*, *Llanito* y *Calle 50*; en Banco (Magdalena), se encuentran *Zona Centro Turística* y *Chapinero*; y en Barranquilla (Atlántico), las zonas de *Barrio Abajo* y *Puerto Colombia*. Además, no se debe pasar por alto que, en la ribera del Río Magdalena, también existen dos pueblos patrimonio a saber, Honda y Santa Cruz de Mompox.

Estos aspectos vinculados a políticas de “Desarrollo Económico a partir de la Cultura”, no se deben perder de vista en términos de pensar en todo aquello que entra en la “mediación” de un

evento expositivo y que, sin pretenderlo, terminan constituyendo parte de los significados que ideamos alrededor del Salón como públicos, comunidades y ciudadanía; así como también alteran los contenidos que directa o indirectamente pueda sugerir la curaduría del Salón.

Como lo anterior, tampoco hay que descartar los intereses institucionales y/o estatales alrededor del Río y los municipios ribereños; sin olvidar que también el impulso a iniciativas culturales, museales, expositivas, se ha desarrollado en espacios dónde las esferas políticas y gubernamentales han planteado escenarios de revitalización social y económica, a través de iniciativas vinculadas a la cultura y reactivadas a través del turismo, éste último que también puede leerse como otro tipo de “extractivismos”, que en este caso puede impactar al río y sus comunidades.

¿qué diría el Río Magdalena⁴⁴ si pudiera hablar?

¿qué ve el Río Magdalena?

¿qué siente el Río Magdalena?

¿qué piensa el Río Magdalena?

¿qué se lleva, o que trae el Río Magdalena?

¿qué escucha el Río Magdalena?

¿cuánta agua tiene el Río Magdalena?

¿cómo habla o suena el Río Magdalena?

¿cómo vive el Río de Magdalena?

¿qué huele el Río Magdalena?

¿cómo se sana el Río Magdalena?

¿qué hiere al Río Magdalena?

¿qué mueve el Río Magdalena?

¿cómo se mueve el Río Magdalena?

¿a qué le tiene miedo el Río Magdalena?

¿qué vidas tiene el Río Magdalena dentro de sí?

¿cuántos muertos tiene el Río Magdalena dentro?

¿qué seca al Río Magdalena?

¿qué sube el caudal del Río Magdalena?

¿cuál es la historia que nos narra el Río Magdalena?

¿qué produce el Río Magdalena?

⁴⁴⁴⁴ Podríamos referirnos a continuación al *Río*, como río *Yuma*, así como lo llamaron originalmente nuestros ancestros indígenas, o simplemente “*río*”; sin embargo, dado que la versión 46 SNA, tomó literalmente el nombre del río de la “Magdalena” al llamarse: “*Inaudito Magdalena*”, se ha mantenido en estas pregunta la enunciación de ese río, no como cualquier otro río, sino remitiendo a que se hace referencia específicamente al Magdalena.

¿cuáles territorios inunda el Río Magdalena?

¿por qué el Río Magdalena ahoga?

¿cuáles son las vertientes, afluentes y corrientes del río Magdalena?

¿cómo es el Río Magdalena?

¿cuánto mide el Río Magdalena de alto, ancho y largo?

¿qué molesta al Río Magdalena?

¿cómo se ríe el Río Magdalena?

¿cómo llora el Río Magdalena?

Las preguntas que usted acaba de leer son sólo algunas de las preguntas posibles o hipotéticas que una persona puede hacerse, si piensa en el río Magdalena como otro ser que tiene agencia y es a la vez agenciado, por otros seres y existencias.

Las preguntas emergieron después de observar el ejercicio efectuado por y con el Río Magdalena, sus afluentes, vertientes, mediadores, curadores, artistas, públicos y participantes, territorios, espacios y ciudades, durante el desarrollo de la investigación, alrededor de este “fluido” que puso en movimiento la versión 46 del Salón Nacional de Artistas.

Varias de estas preguntas, fueron hechas por los actores y agregados; los curadores, artistas, espectadores, lectores de los catálogos, públicos, participantes o mediadores; recogen en parte sus cuestionamientos impulsados en parte por las obras, las curadurías o las mediaciones; pero también desean ser leídas desde un lugar donde el río se cuestione como un agente que provocó un hecho estético –mirando el salón en su totalidad–, que a pesar de sus contradicciones intentó talvez plantearse como “una práctica curatorial reparadora y anticolonial” (Vergara, 2023, p. 17), que a manera de un tejido de múltiples elementos, que cómo indica el mismo Vergara (Ibid., p. 16), se constituyera en una forma (Demos-urge), un tejido de múltiples formas de “co-creación indisociables de la participación del lugar y de las necesidades –urgencias locales, comunitarias y de defensa de la vida”.

2.2. El Río Magdalena como objeto de la Curaduría

Figura 4- Vista del Río del Magdalena a la entrada a la Ciudad de Neiva



Fuente: archivo propio

El Río Magdalena no sólo fue comprendido por la curaduría como un gran emplazamiento, sobre el cual ubicar un número de exposiciones o actividades. La conceptualización curatorial, lo situaba como sujeto y agencia, desde dónde se pueden leer dinámicas opuestas en la interacción de lo humano con la naturaleza. Por un lado, los cuerpos de agua como generadores de vida y sustento para múltiples especies, incluyendo al hombre, el río como agente que nos permite verificar las interconexiones entre los ecosistemas biológicos y culturales, así como los desarrollos económicos y sociales que han hecho parte de nuestra historia. Desde otro lugar, no ajeno a la experiencia de las comunidades que viven en torno al río, los ríos como testigos y receptores del conflicto armado y sujetos de múltiples formas de extractivismos causados por la *ilusión del desarrollo*. Lo “inaudito” tal como lo definió en entrevista su director artístico Jaime Cerón, hecha por Alejandro Pérez, y dónde se hizo referencia a esta ambivalencia: “Nos interesó la palabra *Inaudito* porque tiene connotaciones negativas y positivas. Puede involucrar lo no dicho, pero también lo que no queremos que se diga, o más bien, lo que no se soporta que sea dicho desde una instancia de poder” (Cerón. J, apud, Pérez. A, 2022.).

Para la versión 46 del Salón Nacional, cómo ha sido parte de su lógica en las últimas seis versiones, la organización del SNA reformó su estructura; mantuvo las exposiciones independientes para cada espacio de exhibición, como se ha venido haciendo gradualmente desde la versión 43 y como ocurrió de manera más evidente en el 45 SNA realizado en Bogotá; recalcó, además, la independencia del programa Salones Regionales de Artistas, del Salón

Nacional, como venía aconteciendo también desde el 43 SNA realizado en Medellín. Es decir, no se dio pie a incluir per se, obras o trabajos que hayan participado de la versión anterior del programa Salones Regionales, sin embargo, al hacer una lectura profunda de los actores vinculados, se encuentran enclaves y relaciones con este proceso en versiones previas.

Esta versión, se abrió a la inclusión de lecturas locales de los procesos artísticos provenientes de las regiones, a través de seis investigaciones curatoriales escogidas en la convocatoria *Becas de Arte y Naturaleza* del 2021, y de la selección de algunos artistas, ganadores de una convocatoria similar que se abrió de “115 reconocimientos a artistas con obras que traten de la relación *Arte y Naturaleza*” (Gaitán, en Ministerio de Cultura, 2023, p. 22), artistas que con sus trabajos, se articularon a la curaduría central de *Inaudito Magdalena*. Podríamos decir, que la plataforma del 46 SNA tuvo el siguiente esquema en términos expositivos: *Caudal adentro* (Neiva), *Caminar contracorriente* (Barranquilla) y *Tierra en Tránsito* (Ibagué), fueron las tres muestras organizadas por el equipo curatorial de *Inaudito Magdalena*, conformado por Yolanda Chois, Ximena Gama, José Sanín y Jaime Cerón como director artístico.

Figura 5- Vista de Sala de la Exposición Línea Negra de Jaider Orsini en Barrancabermeja- Santander; Primer Plano, Jonathas de Andrade, *O peixe*, 2016; derecha, Tejedoras de Mampuján; Abajo, Eucebio Siosi, Los sueños de la outsu, dos videos simultáneos, registro de performance-ritual; detrás, Luis Mendoza, la pesca, serie de dibujos a lápiz, 2022



Foto: la autora; Fuente: Archivo propio.

Estas exposiciones se tejieron en los territorios, con las curadurías seleccionadas por convocatoria así: *Línea Negra* de Jaider Orsini (figura 5) escogida por la región Caribe, se presentó en Barrancabermeja; *Asimetría* de Alberto Borja, seleccionada por la región Oriente, fue expuesta en Mompo; *Caravana nacional: Río suena cuando piedras trae* de Federico

Daza, se exhibió en Ibagué; *Epistemología Vibrátil* de Érika Flórez, por la región sur occidental, fue expuesta en Barranquilla; *Geo poéticas del Agua* de Santiago Vélez, de la región centro-occidente, se presentó en Honda; y *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra* de la región Orinoco-Amazónica y curada por María Camila Montalvo; por otro lado, se exhibió en Bogotá casi simultáneamente la muestra comisionada a la investigadora Melissa Aguilar, *Todo lo muerto, todo lo vivo, umbrales de resistencia*.

Figura 6- Exposición, Todo lo Muerto, Todo lo Vivo, Umbrales de Resistencia; Museo Nacional de Colombia; Primer plano, Carolina Caycedo, *Serpent River Book*, 2017; Arriba izquierda, Floro Piedrahita, Serie cacería de caimanes; Centro, Biblioteca Musical de la Paz, Registros sonoros, 1985-2020; Derecha, Colección de taxidermia Mompos - Animales (reptiles y peces) de la región Momposina; abajo derecha, Ana María Velásquez, *Bandada. El tratado del gallinazo*, 2020; Vista general exposición Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia;



Foto: la autora; Fuente: Archivo propio.

Esta estrategia de intercambio entre regiones sumada a los laboratorios, muchos de estos propuestos por artistas regionales, que se distribuyeron en diez y siete municipios distintos a Bogotá, además de la inclusión de actores locales para viabilizar los laboratorios, conformar los equipos de mediación, y en algunos casos apoyar las acciones de montaje y producción; son gestos que se deben convertir en una oportunidad para verificar y evaluar otras formas de establecer diálogos con lo regional y repensar la relación entre los centros y las periferias, en términos de las políticas de descentralización que no han podido ser resueltas de forma efectiva, para los territorios mismos, aunque sí y de forma aparente desde y para “el centro”.

La selección de *Inaudito Magdalena* también incluyó obras comisionadas en diálogo con los lugares, estas se dividieron en *Estaciones de Puerto* e *Intervenciones en espacio público*, algunas, se ubicaron casualmente muy cerca de los bordes del río o en espacios de concurrencia de las comunidades, por nombrar varios ejemplos: en Neiva, *Cordillera* (Figura 7) de Mario

Opazo fue instalada a un costado del Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, un túnel de guadua transitable en el centro.

Figura 7- Vista obra, Centro de Convenciones José Eustasio Rivera, Exposición Caudal Adentro, de Inaudito Magdalena; Cordillera, Mario Opazo, 2022, 46 SNA, Neiva



Foto: la autora; Fuente: Archivo propio.

En Barrancabermeja, el ecuatoriano Adrián Balseca en *A flote*, tomó prestado del museo de Ecopetrol una cápsula para emergencias, la colocó sobre dos canoas pesqueras que su vez reposaban sobre un cúmulo de tierra ubicado a la entrada del hotel Pipatón, a pocos metros del puerto de Barrancabermeja. El trabajo del colectivo Calderón y Piñeros: *Hipos In gravitas*, trabajo audiovisual sobre el conflicto medioambiental causado por la reproducción de los hipopótamos traídos a la zona por Pablo Escobar, se proyectó al interior de una casa antigua en Mompos que actualmente funciona como escuela taller. *Radio Manigua* transmitió en vivo, apoyando acciones de difusión de las actividades del Salón y de las comunidades locales de los municipios de la depresión Momposina.

Figura 8- Colectivo WeReBeRe, Malecón del Río Magdalena (Mompos-Bolívar), Concierto Anfibio, Curaduría Central Inaudito Magdalena;



Fuente: Archivo propio

En Mompox el colectivo *WeReBeRe* con el *Concierto anfibio*, como se observa en la figura 8, invitó a escuchar las corrientes internas del río Magdalena sobre un planchón, intervenido previamente por la artista Liliana Andrade y algunos artesanos locales. En el malecón de Barranquilla, el colectivo de Fernando García y Emma Hanna, construyó un gran cubo de hielo a partir de grandes bloques de hielo, hechos con agua del río Magdalena, acción que bautizaron *está hirviendo*. En el Malecón de Honda frente al río Magdalena, la artista Vanessa Sandoval construyó una “*Semilla*”, un receptáculo para meditar mientras se contempla un árbol perteneciente a una especie endémica, unos metros más adelante, los colectivos La Tropa Guadua e Isla en Vela realizaron una *Atarraya* en guadua, para propiciar el encuentro y la contemplación del río. *Nocturna* del artista brasilero Marlon de Azambuja, un gran mural efímero hecho con capas de pigmento en polvo y aerosol, trabajado con improntas de distintas especies de palmas locales, fue ubicado en la sala principal del Museo de Arte del Tolima.

Figura 9- Exposición *Tierra en Tránsito*, Museo de Arte del Tolima (Ibagué- Tolima). Primer plano, derecha, (fragmento), Marlon de Azambuja, *Nocturna* 2022, Mural efímero; Fondo Centro, Pedro Peña, *Entre Montañas*, 2021, serie de 42 pinturas con pintura asfáltica, vista curaduría *Tierra en tránsito*.

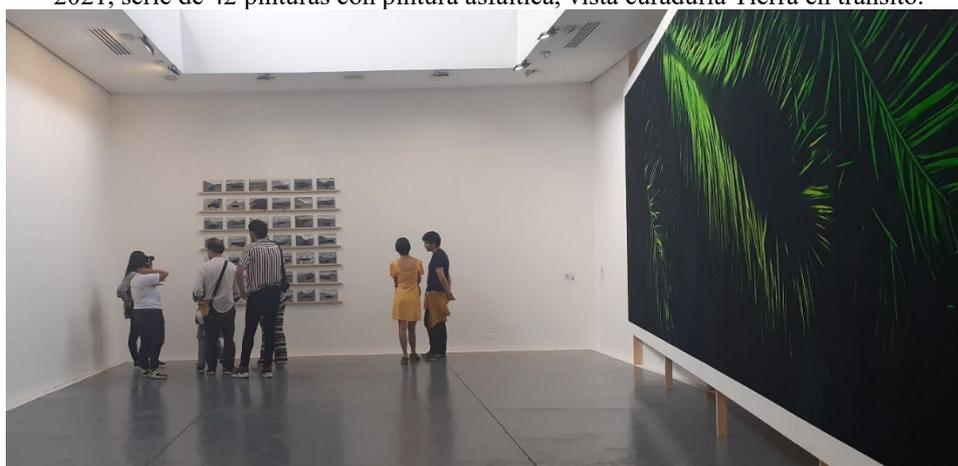


Foto la autora; Fuente: Archivo propio.

No se puede pasar por alto la multiplicidad de espacios y lugares en el espacio público que sirvieron para el desarrollo de las intervenciones, procesos colaborativos y espacios para habitar; puertos, malecones, plazoletas, parques y planchones en el río Magdalena. Como espacios de exhibición para las muestras se habilitaron edificaciones que en su historia han estado vinculados a otros usos, cómo fue el caso del Hotel Pipatón de Barrancabermeja, uno de los primeros hoteles construidos por el estado en la década de los 30, ubicado al lado del puerto del Río Magdalena. El Colegio Nacional Pinillos de Mompox, institución educativa de gran tradición que data de principios del siglo XIX, la casa de la Cultura, biblioteca y archivo municipal, y la Casa Taller el Boga de Mompox; el antiguo Edificio de la Aduana y la sala de exposiciones de la Universidad del Atlántico en Barranquilla. Las salas de exposiciones que

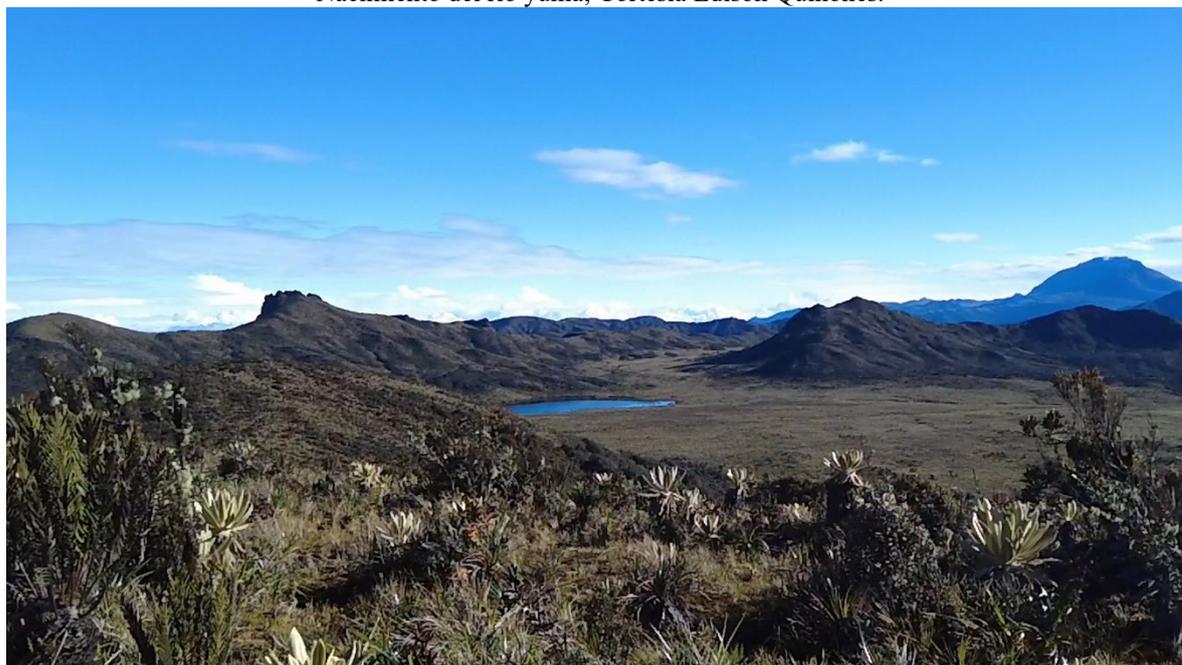
hicieron parte del Museo de Arte Contemporáneo del Huila, ubicadas en la tercera planta del Centro de Convenciones José Eustasio Rivera; el Panóptico de Ibagué, las salas de exposiciones de la Biblioteca Darío Echandía y la anterior sala de exposiciones del antiguo edificio del Banco de la República –ahora en venta– y el Museo de Arte del Tolima en Ibagué; las salas de la Casa Museo Alfonso López Pumarejo y la casa Morada Rosada en Honda.

La diversidad de espacios y condiciones de las edificaciones, muchas de ellas patrimoniales, también fueron retos para la producción, la conservación preventiva y la museografía, que para este caso particular, presentó un reto para los diversos equipos del salón, que fueron aparentemente bien resueltas, al punto de que, aunque fueron exposiciones distintas, museográficamente se sintió que todo hizo parte de un mismo evento, por el trabajo de identidad de imagen que tuvo este salón, a diferencia del 45 SNA.

Es de considerar si realmente las curadurías tuvieron el tiempo para seleccionar o pensar en los espacios que finalmente fueron adjudicados para albergar las diversas muestras; cada edificio también carga con historias, contenidos, significados y prejuicios, que en ocasiones la museografía no logra neutralizar –aunque se trate de un evento de arte contemporáneo–, y que pueden marcar la diferencia entre el ingreso o no del público local; como aumentar o disminuir la resonancia de los contenidos de las obras y de las muestras en general. Así por poner un ejemplo, el Hotel Pipatón en Barrancabermeja para la comunidad local, es un símbolo del poder económico vinculado al petróleo; personas del puerto y del pueblo vieron y perciben la dificultad de ingreso a este edificio y se sabe, desde la experiencia de los mediadores, que si no hubiese sido por el trabajo que implementó el grupo de mediadores por fuera de sala, de invitación voz a voz y generación de invitaciones a grupos y colectivos, posiblemente el ingreso a este lugar hubiese sido menor. Para otros, quizá la selección de este edificio sugería una contra narrativa a la misma curaduría, que implicaría para otros grupos de personas, la comprensión de esta muestra desde otro lugar, tal vez desde la confrontación al “*estatus quo*”, e incluso la enunciación de algo no políticamente correcto o como lo indicó Cerón, “inaudito” para las instancias de poder.

Repensando la dinámica dicotómica, planteada a través de lo “Inaudito”, como eso que está entre lo que se puede escuchar y aquello que no se soporta que se diga, con relación al río, se han seleccionado algunos “puertos” del Magdalena para intentar dar cuenta de lo que fue este viaje en, al lado y desde el río.

Figura 10- Laguna Yuma, registro tomado durante el desarrollo del Laboratorio Enmingar para sanar, Nacimiento del río yuma; Cortesía Edison Quiñones.



Fotografía: Minga de prácticas decoloniales; Fuente: Cortesía Minga de prácticas decoloniales y Ministerio de Cultura.

El laboratorio de curaduría *Enmingar para Avanzar y Crear para Sanar*, del Edinson Quiñones –integrante también del colectivo *Minga de Prácticas Decoloniales*— que se realizó en el 2021, fue una de las primeras acciones del 46 SNA. Desde el nacimiento del Magdalena en el *Páramo de las Papas* (frontera entre el Cauca y el Huila) –que corresponde a la figura 10—, hasta el municipio de San Agustín (Huila), la minga realizó prácticas de armonización espiritual con el río, pagamentos al territorio, al agua y a los ancestros, y sesiones de palabreo con los mayores, guardianes de la montaña y del río. Estos rituales, de escucha y de sanación para el río y su entorno, demostraron la intención de tener otro lugar de enunciación para esta nueva versión del Salón Nacional. Esta acción ritual concluyó en junio del 2022 durante la apertura de la exposición *Caminar Contracorriente*, en la que el colectivo *Minga de Prácticas Decoloniales* realizó una nueva caminata ritual hasta Bocas de Ceniza (Atlántico), hasta dónde se llevó parte del agua dulce limpia que emanó del útero del río Yuma, y que finalmente se mezcló con las aguas del Magdalena y del mar.

A 158 km de la *Laguna de la Magdalena*, en las salas de lo que fue el Museo de Arte Contemporáneo del Huila, en la exposición *Caudal adentro*, se encontraron unos contenedores rectangulares de vidrio, con muestras de agua que la artista Diana González en el proceso de *Encuentros y desencuentros*, extrajo de distintos puntos a lo largo del Magdalena. En esa misma sala un video de Donna Conlon y Jonathan Harker, *Voz a la deriva*, invitó a recorrer al lado de

una botella de plástico, un periplo por los ductos y canales hídricos de una ciudad. En la sala de al lado, el *Árbol Caucho* de Alberto Baraya, con el olor aún penetrante del látex, que se ubicó horizontalmente en la parte media de una pared curva, nos confronta con *Río*, un trabajo audiovisual dónde se ve un arma empuñada en primer plano disparando con frecuencia a un río del Amazonas. En el piso de la sala, la instalación *Reflejo Lunar* construida con arena de río y cuencos, de Luis Roldán, nos acerca a las maneras ancestrales de observación estelar y a las lecturas de los calendarios lunares.

Luego a 606 kilómetros hacia el norte, en Barrancabermeja, en el antiguo lobby del hotel Pipatón, se presentó *Naboba*, trabajo del colectivo audiovisual Yosokwi de la Sierra Nevada de Santa Marta, que narra la travesía de un joven indígena que se adentra en contracorriente desde la Ciénaga Grande de Santa Marta hasta el nacimiento de uno de sus ríos, en los picos de la Sierra, mientras va compartiendo la sabiduría de sus mayores. Al lado, *Pisoteados* de Eduardo Butrón (Figura 11), nos acerca a los registros del conflicto en el río, a través de una instalación hecha con zapatos que él ha recogido del río Magdalena. Saliendo de la sala, nos encontramos con los bordados del colectivo de Tejedoras de Mampuján que ilustran a través del bordado con telas de colores, cómo el conflicto armado en nuestro país tuvo incidencia en todo tipo de vidas, e incluso, violentó al Río.

Diagonal a los textiles, el video del artista del nordeste de Brasil, Jonathas de Andrade, *O Peixe*, presenta un documental ficticio en dónde participan algunos pescadores de la Amazonía Brasileña, en el cual hacen un ritual de despedida de la vida y encuentro con la muerte; en las imágenes se ve como un pescador abraza y acaricia al pez recién atrapado, mientras el animal fallece.

Detrás del video, al fondo de la sala, se encuentra *La Pesca*, una serie de dibujos a lápiz que el artista barranquillero Luis Mendoza elaboró a partir de la convivencia con comunidades de pescadores que trabajan en los afluentes del Magdalena. Estas obras, formaron parte de la curaduría de Jaider Orsini, *La Línea Negra: Un Intersticio entre el Arte, la Resistencia y la Vida en el Caribe Colombiano*, que acogió la noción de “Línea Negra”, como territorio de especial protección biológica y cultural que el estado debe garantizar para las culturas de la Sierra Nevada. Orsini dilata esta definición a una dinámica territorial interconectada, que tiene repercusiones más allá de los límites territoriales y que se expande al *Caribe Ampliado*.

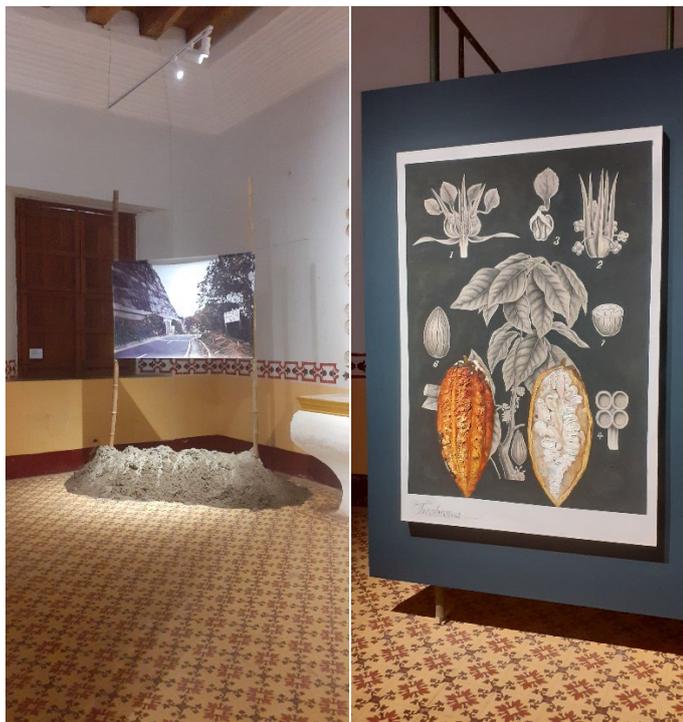
Figura 11- Vista de obra, Exposición *La Línea Negra: Un Intersticio entre el Arte, la Resistencia y la Vida en el Caribe Colombiano*. (Barrancabermeja-Santander) Eduardo Butrón, Pisoteados, Instalación con zapatos reciclados recogidos del Magdalena, 2022.



Foto: la autora; Fuente: Archivo propio.

Siguiendo un poco más al norte a unos 376 kilómetros desde Barrancabermeja en bus, en Santa Cruz de Mompo, nos encontramos con la exposición curada por el investigador Alberto Borja, *Asimetría* que procura “expresar en términos visuales las distintas contradicciones, semejanzas y diferencias en los fenómenos observados en las tierras altas y las tierras bajas de Santander, y Norte de Santander, entre sus culturas andinas y caribes” (Borja, 2022). Esta muestra, estuvo dividida en dos espacios: una parte en la Casa de la Cultura, Archivo y Biblioteca Municipal, y otra parte en el Colegio Nacional Pinillos. De esta curaduría se resalta el trabajo de investigación que pretendía en otros aspectos, dar cuenta de la relación histórica entre los departamentos de Santander y Norte de Santander con Mompo y el Magdalena, y como se gestó esta relación en términos del desarrollo económico y también desde la explotación del territorio, denunciada en el trabajo de varios de los artistas incluidos. El artista Jorge Torres, con su *Banco de Semillas*, nos muestra una colección inmensa de insectos-cofres hechos con materiales reciclados y dispuestos como una gran colección científica, que resguardan en su interior semillas autóctonas de especies de granos, vegetales y frutos que están en peligro de desaparición; acto que en Colombia puede llegar a ser comprendido como una acción ilegal, en el marco de las leyes que regulan la tenencia de semillas no transgénicas.

Figura 12 y 13- Vista de obra, (Mompox-Bolívar) Carlos Julio Quintero, *Daño a nacimiento de agua*, Instalación, 2022; Juan Ricardo Contreras, *El trópico*; *Pintura, escultura, documentos, [...]*.



Fotografía: la autora; Fuente: Archivo propio.

A unas cuatro cuerdas de allí en el histórico Colegio Nacional Pinillos, nos encontramos con *Daño a nacimiento de agua* de Carlos Julio Quintero, la fotografía impresa en banner que muestra un letrero que alerta sobre el daño de una fuente hídrica; esta impresión, soportada sobre el piso gracias a dos tumultos de tierra, replicó la manera como este artista-activista ubicó este letrero en el territorio. *El trópico* del artista Juan Ricardo Contreras, dispone una serie de elementos documentales, una pintura botánica del árbol de cacao y fragmentos de esta especie, para plantearnos cómo este territorio fue uno de los epicentros de producción y comercio de cacao antes y durante la colonia. En esta misma sala, *Alfabeto Sabia, poéticas del Páramo de Santurbán*, documental de Carlos Beltrán, se transmite en *loop* continuo y en el que aparecen imágenes del nacimiento de los ríos Suratá y Tona, a la par que algunos habitantes de la zona hablan del cuidado de estos cuerpos de agua. Saliendo de la sala en el patio del colegio: *Fragmentos figurativos* una cabeza de Jesús Cristo, en yeso y los rastros del molde, obra del maestro Juan José Cobos; cascajos que correspondieron al proyecto del Ecoparque de El Santísimo en Floridablanca Santander, que prometió en su momento, configurarse como un epicentro turístico y cultural, a partir de establecer como principal “atracción” esta figura a gran escala.

Devolviéndonos 766 kilómetros al centro-sur del país, la curaduría *Tierra en Tránsito* en el Museo de Arte del Tolima, reunió trabajos que se acercan a una comprensión compleja de la noción de paisaje; cuestionan los sistemas de valor que median la denominación de algo como natural o cultural. En la sala principal además de *Nocturna* de Azambuja –Figura 9—, al que se hizo referencia anteriormente, se encontraba el trabajo de María Ángela Aponte, *Geología inmaterial*, una serie de ficciones de rocas construidas a través del plegado y arrugado de fotografías de paisajes impresos sobre papel, dispuestas sobre una mesa a la manera de una colección científica. Al extremo de la sala, la obra de Pedro Peña *Entre montañas*, una secuencia de cuarenta y dos pinturas, hechas con pintura asfáltica a escala de grises y en pequeño formato, nos presenta varios cuerpos de agua, ubicados entre las montañas colombianas, que asemejan también, ser pozos de crudo. En la sala siguiente el trabajo de la artista chilena Patricia Domínguez, *Eres un Princeso*, video en varios canales, que muestra el desfile eterno de un caballo y su jinete, y nos remite a la relación afectiva e interacción entre seres de distintas especies. En la sala siguiente, el trabajo de Nadia Granados y Simon(e) Paetau un video performance en tres canales, que tras la metáfora de la *Mojana* nos confronta con la manera que, desde las instancias de poder, son nombrados los cuerpos, y lo que se concibe como natural y lo que no lo es.

Figura 14- Vista de la obra, Patricia Domínguez, *Eres un Princeso*, 2014, Video en 4 canales.



Fuente: Archivo propio

De forma paralela, en Ibagué se expuso *El Río suena cuando piedras trae*, ejercicio curatorial que tuvo presencia en dos espacios de Ibagué. La muestra más amplia se presentó al interior de la sala de exposiciones del edificio del Banco de la República, reunió una gran cantidad de proyectos y procesos resultantes de la indagación efectuada por algunos egresados, estudiantes,

profesores e invitados del *Validadero Artístico Internacional*,⁴⁵ quienes plantearon procesos colectivos y algunos individuales, que ponían en evidencia las tensiones entre el hombre y la naturaleza, entre los ríos y las ciudades; desde un lugar de enunciación que es Bogotá, dónde se ha ocultado la presencia de los ríos o simplemente la ciudad ha tendido a darles la espalda. De esta curaduría, también hizo parte el primer número de la revista *BacarArt*, una reflexión colectiva efectuada por los miembros del “Validadero” cuyo foco fue la ciudad de Bogotá. En otro espacio más pequeño se exhibió un fragmento menor de esta curaduría, el *proyecto FACA* del colectivo FACA y Manga de Viento, y el trabajo del artista Español Mario Gutiérrez Cru, una instalación sonora, que contenía una proyección de cinta que mostraba la vibración continua de una piedra y su respectivo sonido; esta obra dejó de funcionar a los pocos días de abierta la exposición y produjo una observación relevante para el área de producción y conservación del Salón, puesto que en ningún momento se consiguió poder reemplazar la cinta y poder ponerla en funcionamiento nuevamente.

Figura 15- Vista General, *Cuando el Río Suena, piedras trae*; antigua sala de exposiciones de la sede cultural del Banco de la República, (Ibagué- Tolima)



Fuente: Archivo propio.

En Honda a unos ciento treinta y cinco kilómetros de nuestra anterior estación, la exposición de Santiago Vélez, *Geopoéticas del Agua*, se distribuyó entre el espacio urbano, la Casa Museo Alfonso López Pumarejo y la casa Morada Rosada⁴⁶. La curaduría de Santiago Vélez intenta

⁴⁵ El Validadero Artístico Internacional es una iniciativa gestada por el artista Bogotano Federico Daza, y desde el año 2012, se ha dedicado a diseñar un espacio alterno de formación, a los existentes en las Universidades, para darle cabida a artistas de la ciudad que no han podido insertarse en el circuito de mercado (galerías y/o museos) de Bogotá

⁴⁶ La Casa Morada Rosada de Honda, es una casa patrimonial, cuya fachada esta pintada con un color rosa- violeta; está ubicada al final de la calle de las trampas de esta población colonial; espacio que se ha constituido recientemente con el objetivo de aportar en la circulación de prácticas artísticas y culturales.

verificar desde qué lugares los artistas de la región centro-occidente leen de forma crítica su entorno y en especial los cuerpos de agua, asumiendo con cierta contundencia su propia práctica, en tensión con otros asuntos como “la ciencia, la cosmogonía, el cambio climático, la violencia, la memoria, la simbología, la minería” (Vélez, 2022). Así en esta curaduría se pudo escuchar y ver el trabajo de Jorge Barco *Geomancias* y sus máquinas de transferencia de sonidos, geomáticos que se traducen a frecuencias audibles y gráficas hechas por artefactos tanto extraños como extraordinarios. En la sala contigua el registro en video del performance del colectivo *El cuerpo habla* de Medellín, con el performance *Vadear*, que se hizo por primera vez en el 2009 sobre una calle asfaltada que tiempo atrás fue el lecho de la quebrada Santa Elena en Medellín. La artista Viviana Ángel a través de *Plaza de la Concordia 2001-2022*, nos comparte un el ejercicio de seguimiento poético que ha hecho alrededor de la plaza de la concordia en Pereira, dónde estuvo ubicado un gran lago, que gradualmente se ha ido reduciendo, a medida que la ciudad y sus dinámicas lo han devorado. Al lado una instalación de la artista Mayra Moreno, que cruzaba la casa colonial desde el patio y nos recordaba los puentes que hacen algunas comunidades en lugares tendientes a inundarse y que se convierten en parte del mobiliario urbano de los lugares, esto a través de su obra *Sincronía*, como lo vemos en la figura 16.

Figura 16- Estudiantes de onceavo grado del colegio Comfenalco de Honda, interactuando con la obra *Sincronía* de la artista Mayra Moreno; Exposición *Geopoéticas del Agua*, Casa Morada Rosada (Honda-Tolima),



Fuente: Archivo propio.

Algunas de las curadurías estuvieron en un borde poroso entre espacio de exposición y dispositivo para albergar registros, resonancias, y objetos resultantes de acciones, talleres o trabajos colectivos o comunitarios; algunos de éstos ejecutados paralela o con anterioridad a la propia exhibición, esto aconteció con las curadurías expuestas en Barranquilla. A 991 km de nuestra anterior estación, *Caminar Contra Corriente* del equipo curatorial de *Inaudito Magdalena*, recibió los resultados de cartografías, viajes y caminatas emprendidas por varios

colectivos que recorrieron trayectos a lo largo del Magdalena, entre ellos: Mónica Restrepo, Coomunarte, el Colectivo Minga de Prácticas Decoloniales y Estudio Nuboso; esto se complementará con una serie de intervenciones puntuales –de los que se hablará un poco más adelante– que fueron las exposiciones correspondientes al componente de *Memoria Social* que se integró a tres de los espacios expositivos.

La exposición *Epistemología vibrátil*, de Ericka Flores, presentada en un espacio pequeño en el edificio antiguo de la Aduana, tuvo como uno de sus ejes los conceptos de resonancia y vibración, asociados al río y al sonido. Participaron de esta: Leonel Vásquez, Eider Yangama, Fredy Colorado (maestro de la percusión), la señora Cándida García a través de la narración de historias, y la Corporación del Macizo Colombiano entre algunos otros artistas. Durante los días cercanos a la inauguración sucedieron eventos de forma simultánea: Eider Yangama ejecutó una secuencia de algunos performances en la plaza del Edificio Antiguo de la Aduana; Fredy Colorado interpretó la tambora a partir de ritmos de las comunidades afrodescendientes del sur del país; en Bocas de Ceniza, Leonel Vásquez realizó un micro taller de escucha subacuática, que cerró con la escucha de un concierto de ballenas y cantaoras del pacífico que sólo se podía oír, si se ingresaba al agua del mar caribe; Estudio Nuboso trabajó con pescadores locales e iniciaron experiencias de pesca con cometas elaboradas en el lugar, mientras que el Colectivo Minga de Prácticas Decoloniales realizaba una caminata hasta la última playa dónde se encuentra el Río con el mar, para verter sobre las aguas de este lado del Magdalena, agua pura de su origen.

Figura 17 y 18- Mónica Restrepo, incidentes de un viaje al borde del río, 2022, vista sala curaduría Caminar contracorriente; exposición Caminar Contra Corriente; Sala de exposiciones de la Universidad del Atlántico (Barranquilla- Atlántico).



Fuente: Cortesía Ministerio de Cultura

Recorriendo unos mil kilómetros, de vuelta a la Capital del país en el Museo Nacional se inauguró a finales de julio la única curaduría comisionada *Todo lo muerto, todo lo vivo: umbrales de resistencia* de la investigadora Melissa Aguilar. Esta curaduría correspondía a un eco que respondía a las otras tres curadurías adelantadas por los curadores principales de Inaudito Magdalena, y resultó ser un tanto *sui generis* para lo que acontece habitualmente en

un Salón Nacional. Objetos referentes a diversos órdenes, colecciones de animales en taxidermia, una biblioteca sonora, objetos pertenecientes al acervo del Museo Nacional y arte contemporáneo, hicieron parte de la selección de esta curaduría que visitó la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional –en la que rara vez se expone arte contemporáneo. La muestra nos acerca a la noción de resistencia del propio río y sus comunidades, confronta la resiliencia del río y sus gentes con los procesos de colonización simbólica, económica, política y cultural que los han impactado y transformado.

La muestra inicia con dos telones con impresiones gráficas en gran formato del Colectivo de Diseño La Colmena: *Mesoamérica resiste*, *Plan Mesoamérica* y *Plan Colombia*, trabajo gráfico que alude a las consecuencias para la vida, que traen los acuerdos económicos multilaterales, y construye una ficción de la integración americana; atrás de esta pieza, la obra *Con unos lazos me izaron*, la imagen de una mujer atada de pies y manos que rememora la experiencia de detención por las fuerzas militares durante el *Estatuto de Seguridad* del expresidente Julio César Turbay de la médica Olga López. Aguilar comenta en una de las visitas guiadas, que por la práctica abierta de denuncia política que la artista Sonia Gutiérrez desarrollaba, tuvo que exiliarse fuera del país por algunos años. Entre cada una de las obras que conforman la muestra, distribuidos por toda la sala, hubo dispositivos de escucha para el acervo de la *Biblioteca Musical* para la paz. En el centro de la *Bandada* de Ana María Velásquez, unos gallinazos hechos con material reciclado; al lado en el piso atravesando la sala, el *Serpent River Book* de la artista Carolina Caycedo, un libro de artista desplegado con imágenes y textos relativos a los ríos y a la riqueza fluvial; al frente las fotografías de la *Cacería del Caimán del Río Magdalena* tomadas por Floridoro Piedrahíta de quien además, también se expuso, la serie de *Sindicalistas* de la refinería de Barrancabermeja; a un lado los peces y reptiles de la Colección de Taxidermia de Mompox. Más adelante el documental *Arrullos del agua* del colectivo conformado por Trixie Allina, Nathaly Espitia, Daniel Castillo, María Buenaventura y Quintina Valero; y al lado la video instalación con tres videos simultáneos del artista Mauricio Carmona, que presenta imágenes de la refinería de Barrancabermeja.

En frente y hacia el centro de la sala, las máquinas, objetos y registros sonoros del *Concierto anfibio* hecho días antes en un planchón sobre el Río Magdalena, del colectivo WeReBeRe – ver figura 19—; el *Muro de agua* y de contención de María Roldán, hecho con piedras de Río y la ubicación sutil de esferas de vidrio, sostenido con una estructura de malla metálica que atraviesa la sala; y casi cerrando la exposición: *Fuego, Aire y Tierra* dejando un espacio vacío donde debería estar la palabra *Agua*, del artista conceptual antioqueño Adolfo Bernal.

En el mes de agosto se abrió la última de las muestras en el centro Cultural Gabriel García Márquez. Esta muestra de la investigadora Maria Camila Montalvo, trajo a la conversación objetos de diversas procedencias y agencias.

Figura 19- Primer plano, Colectivo Werebere, Concierto Anfibio, 2022, Instalación y registro sonoro; Fondo, Colección de taxidermia Mompos - Animales (reptiles y peces) de la región Momposina; derecha, Mauricio Carmona, Efecto Kuleshov, Magdalena Medio, 2022, Tres videos simultáneos. Vista general exposición *Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia*; Foto la autora.; Vista general exposición *Todo lo vivo, todo lo muerto, umbrales de resistencia*.



Foto la autora.

Bajo la pregunta por los procesos creativos de las comunidades artísticas de la región Orinoco Amazónica, la curaduría procuró a través de la intervención de varios colectivos provenientes de este amplio territorio, entre ellos, el Colectivo Sáliba, Colectivo Piapoco-Achagua, Colectivo Sikuni, Colectivo Kurripako Baniwa, Colectivo Kubeo Cubay Jējēnava, Colectivo Cabildo Inga y la corporación indígena de desplazados de la Orinoquía y de la Amazonía Colombiana; así como de la inclusión de tres artistas individuales: Luisa Valderrama, Oscar Pérez, Constantino Castelblanco, pensar el espacio como un recorrido a través de la construcción de una recorrido, que se asemeja a la idea de una travesía por un río. Esta curaduría, trajo nuevamente a la conversación, la pregunta sobre las formas coloniales de configuración de la idea del arte, en relación con otras formas expresivas válidas como producción cultural y estética provenientes de otras realidades de enunciación. Recalca nuevamente la construcción expresiva comunitaria sobre formas individuales de creación, presentes de manera masiva en el arte occidental. Paradójicamente al objetivo de la curaduría, también aparece la posibilidad de construcción de una mirada exotista sobre la creación indígena que emerge en la manera como los públicos bogotanos se acercan a la exposición.

Figura 20- Detalle Sala exposición De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra.



Fuente: Archivo propio.

Inaudito Magdalena nos deja la sensación de un “salón” desbordado, como lo fue también, y guardando las proporciones, el 42 SNA en el Caribe, o el 45 SNA de Bogotá; lo anterior, por la complejidad que implicó a la organización la producción de un ejercicio de esta magnitud en términos de gestión de recursos, desplazamiento, sedes, actividades, programación y comunicación, para intentar navegar en el río, en la marcha de las corrientes y entre los puertos de las regiones; pero además, porque su intención desbordó la noción tradicional de “salón” concentrada al ámbito expositivo, para potenciar un ejercicio poco visto desde el centro, que es aquello que desplegó posterior a las inauguraciones y a partir de las muestras en los municipios; lo que aconteció en los 19 laboratorios en las comunidades, y con el ejercicio de los procesos de mediación en las diversas sedes⁴⁷ que tuvieron como epicentro municipios aledaños al *Río Magdalena*: San Sebastián (Cauca), San Agustín, Garzón, La Jagua, Neiva (Huila), Ibagué, Honda, Mariquita (Tolima), Bogotá, Girardot (Cundinamarca), Puerto Boyacá (Boyacá), La Dorada (Caldas), Puerto Berrío (Antioquia), Gamarra (César), Barrancabermeja, Puerto Wilches (Santander), Mompox (Bolívar), Barranquilla y Suan (Atlántico). Estos procesos se

⁴⁷ Lo anterior, no obstante, las comprensiones que debe revisar la organización frente a una dignificación mayor de la labor de los arte-educadores que se encargaron de los procesos de mediación, asunto que ha sido controversial en el transcurso de este salón.

intentaron reelaborar, incluso también en términos museográficos, a través de un componente adicional que se incluyó tímidamente, casi al final del evento en las muestras de Ibagué, Honda y Bogotá, denominado *Memoria social* –del que se hablará más adelante–.

Cada uno de los Laboratorios como los espacios de Memoria Social tuvo como fin presentar a los públicos los desarrollos que, en el marco de las mediaciones, laboratorios y talleres efectuados por los artistas y que producían los participantes de estas acciones, que fueron generados por niños, jóvenes, comunidades barriales, grupos de mujeres entre otras agrupaciones sociales participantes de estos ejercicios.

En el mes de agosto del 2022 en el *Instagram* del 46 Salón Nacional, aparecieron los siguientes indicadores: 46 SNA en cifras: 247 artistas expositores, 10.000 visitantes, a nivel nacional, 23 sedes, 16 Laboratorios. Más adelante se incluyó la segunda pieza informativa que daba cuenta, nuevamente de otros indicadores del Salón, 80 personas a disposición de la realización y ejecución del 46 SNA, más de 1.500 km recorridos, 20 espacios del componente social –entre talleres y encuentros de socialización con artistas en toda la cuenca del río Magdalena–, 7 sedes –con más de 10 exposiciones en espacios convencionales e intervenciones en espacio público.⁴⁸

La dirección artística de la versión 46 del SNA, estableció durante el desarrollo de todo el programa, la generación de otros acontecimientos además de las exposiciones; eventos o gestos múltiples relativos a las exposiciones o a algunas de las obras en particular o en relación con el discurso transversal del 46 SNA. Se conformó así, un proyecto de mediación que brindó la posibilidad a los mediadores de diseñar parte de las estrategias y acciones, en y por fuera –aunque con atención– a las exposiciones, incluyendo preguntas entorno al río Magdalena. Así como hubo visitas guiadas convencionales, también se configuraron otras experiencias como el *Sancocho comunitario –paseo de olla–*, o el *Chismografo del Río Magdalena* en Neiva (Huila) –por poner sólo algunos ejemplos que se detallaran más adelante–.

El salón produjo un modelo de intercambio entre artistas, producciones y saberes. Como parte de ese intercambio, se realizaron veinte y un (21) procesos de formación y colaboración, denominados *Laboratorios* que se localizaron en 20 municipios ribereños a lo largo del recorrido del Río Magdalena; fueron ejecutados por parte de artistas seleccionados por la curaduría y se desarrollaron en municipios distintos de proveniencia del artista a cargo. Estos procesos, tuvieron distintos énfasis: edición, creación, residencia y curaduría. Gran parte de este

⁴⁸ Inaudito Magdalena, 46 SNA, Publicaciones; subido a la nube el 16 de agosto de 2022, en el perfil de *Instagram* de la organización.

trabajo partió del desarrollo poético y metodológico, propio de cada artista invitado, que, en cooperación de un par local, estimulaba la participación de artistas y personas interesadas, en su mayoría habitantes de cada localidad. Así, estos eventos tuvieron distintas incidencias: en algunos casos se generaron acciones de creación colectiva, atravesadas por un proceso de diálogo y de intercambio de saberes previo; en otros, se estimuló a través de las metodologías y propuestas conceptuales de la obra del artista invitado, la configuración de trabajos particulares y el fortalecimiento del proceso creativo para los participantes, fueran o no artistas.

En el caso de otros ejercicios, se establecieron procesos de registro y escucha con algunos líderes, artistas y participantes de la comunidad para generar una comprensión del territorio de los que emergieron mapas, cartografías, sonidos, libros o composiciones. En otros de estos procesos se generaron con la participación de artistas y otros actores locales, curadurías o reflexiones sobre el ejercicio del “curarse” en el territorio o curar el río.

Se podría manifestar que los laboratorios dieron paso a la producción de contenidos comunitarios, colectivos y de incidencia en los contextos y comunidades; impulsados por el encuentro de múltiples grupos humanos: mujeres, niños, jóvenes, líderes sociales, estudiantes de artes, artesanos, ciudadanos; quienes se acercaron a través de la práctica de un artista, a la comprensión del territorio, desde el hacer y pensar un proceso creativo.

Estos públicos que pueden ser vistos de forma marginal por la esfera oficial del arte y que son llamados los *públicos masivos*, el *no público* o el *público no cautivo*, son de especial atención para el Estado y por tanto para el Salón Nacional como actividad que deviene de una Política Pública; asunto que también se podría llegar a cuestionar. Son además traducidos a números e indicadores de participación, con los que se valida la inversión. Adicionalmente son vistos desde las prácticas neoliberales, no sólo como muestra de un ejercicio exitoso de civilidad, sino como el éxito de la práctica de políticas aparentemente inclusivas y de función social del arte, con el que también son medidos los recursos que se utilizan en la inversión presupuestal que efectúa el estado para estas acciones.

2.3. Las mediaciones e intermediaciones en el contexto del 46 Salón Nacional de Artistas

Para empezar a escribir sobre ¿en cuáles espacios del 46 SNA, se hizo presente la reflexión sobre la mediación?, se hace indispensable no descartar los aspectos, a los que nos hemos referido con anticipación y que impactan en cierta medida la significación, la percepción y experiencia que pueden tener los asistentes y participantes de las distintas curadurías o acciones que hacen parte del Salón Nacional.

A continuación, este apartado del documento, se reducirá a la revisión de aquello a lo que nos referimos actualmente en términos museísticos o expositivos como “mediación”, para verificar el sentido que esta actividad tuvo en relación con la curaduría del 46 SNA, a la manera como institucionalmente se dio pie a la construcción de un ejercicio que trabajara para el establecimiento de vínculos con los públicos y las comunidades participantes de esta versión, o reconsiderar si existió o no, un ejercicio de mediación y bajo qué formas.

Así como se plantea en otro apartado, a pesar de que hayan surgido experiencias sugerentes en términos comunicativos, pedagógicos o comunitarios, vinculadas a la noción de mediación, el concepto, como lo manejó el 46 SNA, ha sido asimilado a la actividad que antes desempeñaban los guías o los animadores en exposiciones, museos o entidades culturales –no sin antes aclarar que inclusive en estos procesos también puede existir una dimensión mediacional desde una perspectiva de Bruno Latour–.

Snider Moreno, en la biografía intelectual que desarrolla sobre la faceta de Beatriz González como pionera de las áreas educativas en Museos de Arte en Colombia, también hace esta asimilación: “hoy en día existe una discusión sobre el término guía, el cual puede denotar estructuras pedagógicas conductistas, [...] actualmente algunas instituciones han cambiado el término “guía” por monitor, tallerista, educador, mediador, entre otros” (2020, p. 9). Es de aclarar que estos conceptos, en otros contextos pueden remitir a roles y significados distintos, como puede suceder en Brasil.

Hasta el 2021, año anterior al salón, la dirección artística en cabeza de Jaime Cerón no tenía muy claro de qué manera se iba a solventar los procesos educativos y de mediación; se habló de unas condiciones de intercambio de experiencias entre regiones y de dejar en las regiones capacidad instalada para el ejercicio de diversas acciones y roles, vinculados a la actividad de circulación, apropiación y gestión del arte contemporáneo –al modelo de los centros de la escena del arte–.

Se puede manifestar según lo observado y recolectado en las entrevistas⁴⁹ hechas a varios de los mediadores que asumieron la relación con los visitantes, que este rol fue gestionado de una

⁴⁹ Es relevante reconocer por este medio que al momento de la escritura de este texto, se estaba desarrollando el trabajo de campo en el marco del 46 SNA, y se estaba concluyendo la observación de los espacios y las exposiciones; Ya se habían efectuado algunas entrevistas y conversaciones previas con al menos unos diez de los mediadores ubicados en distintas sedes del salón, y también con la coordinación de mediación del Museo Nacional de Colombia, espacio dónde se desarrolló la exposición *Todo lo muerto, todo lo vivo. Umbrales de resistencia*, en dónde los encargados de desarrollar el proceso de mediación fueron los integrantes del equipo de Acción Educativa y Cultural del propio Museo.

manera convencional y hasta controversial, en relación con una reflexión y aplicación más “disruptiva” (Acaso, 2017) de la “mediación”, sobre todo en un escenario de circulación del arte contemporáneo. Según lo que se observó en la experiencia en sala con varios de los mediadores, la actividad de ellos en muchas ocasiones se redujo a lo que convencionalmente se entiende por monitor o guía de sala, aunque aparentemente esta no era la intención inicial. Como se verá más adelante, paradójicamente, esa ha sido la situación de los planteamientos de mediación en las versiones dónde se ha cuestionado o puesto en fricción este rol, y que generan en parte las “contradicciones” (Mörsch, 2014) de este oficio. Estos asuntos de interferencia de roles claramente no era lo que esperaban ni Mariela Silva ni Ana Garzón quienes estuvieron a cargo de la formación de los actores de este componente y en el seguimiento del programa de mediación.

El término de mediación conllevaba una reflexión metodológica, pedagógica y creativa tanto para Silva como para Garzón, sin embargo, posiblemente no aconteció de esta manera para las demás áreas del SNA. Por lo tanto, no existió un consenso entre los diferentes actores frente a lo que se enunciaba como mediación y la perspectiva que esta asumiría en el marco del 46.

Un poco antes del inicio de las exposiciones, la dirección del Salón Nacional contrató a una “productora de formación” que se encargaría del componente de formación -más no el de mediación-; ejercicio que asumió la artista Catalina Bojacá. Hacia finales del mes de julio, Bojacá fue remplazada por una nueva persona: la artista, gestora y docente Susana Bacca, quien acompañó el proceso de los *Laboratorios* hasta finales del 2022.

Respecto a la mediación propiamente, también un poco antes del inicio del Salón se conoció que la persona que se encargaría de la coordinación de los mediadores locales sería Mariela Silva⁵⁰ y la persona que apoyaría la formación de estos agentes sería la profesional Ana Garzón –como ya indicamos–. Durante el proceso, Silva entró en licencia de maternidad y fue relevada temporalmente por Sabina Gámez en algunos asuntos –quien se había desenvuelto como asistente de formación de Luisa Ungar y Maria Buenaventura en el desarrollo del 45 SNA– y Federico Reyes en el seguimiento de los procesos de los mediadores.

Tanto la persona encargada de la producción de formación como la coordinación de mediación realizaron las convocatorias, las reuniones y los ejercicios de seguimiento utilizando las mediaciones virtuales; porque en efecto tanto la producción de formación y la coordinación de

⁵⁰ Mariela Silva tenía una historia previa con espacios de circulación de Arte Contemporáneo en Bogotá, había sido curadora del espacio *Flora Ars Natura* de José Ignacio Roca y había también sido asistente de curaduría para la exposición *Llamitas al viento* de Manuel Kalmanovitz en el 45 SNA.

mediación se encontraban en ciudades y espacios distintos a aquellos dónde se encontraban los futuros mediadores y formadores de los laboratorios.

En el caso puntual de la selección de los equipos de mediación, para cada una de las sedes del Salón, se estableció que fueran personas que vivieran en los propios territorios. Así tres semanas antes de la apertura de cada muestra, circularon por las redes sociales propias del salón Nacional, una pieza gráfica que indicaba lo siguiente:

...quieres ser MEDIADOR del 46 SNA: si te interesa la investigación artística, las estrategias pedagógicas vinculadas al arte y los lenguajes del arte contemporáneo puedes sumarte al equipo de mediación del 46 Salón Nacional de Artistas Inaudito Magdalena. Envía tus datos y tu hoja de vida a través de este link: www.n9.cl/6r64z. Pueden aplicar: Profesionales, estudiantes de pregrado y postgrado de carreras de artes visuales, plásticas, humanidades y afines, o personas que hayan trabajado en casas de cultura, artistas empíricos y artesanos (46 SNA, 2022).

Así para cada uno de los lugares se seleccionaron entre tres y cinco mediadores, en relación con los espacios u obras en espacio público existentes en cada lugar. De acuerdo con algunos de los mediadores entrevistados, la selección de quienes integrarían estos equipos de mediación estaba condicionada a los siguientes aspectos: la hoja de vida, las experiencias previas profesionales alrededor del arte, la entrevista, la disponibilidad y aceptar las condiciones de vinculación y las responsabilidades de acuerdo con lo planteado por el SNA.

La entrevista, según la información aportada por algunos de los mediadores, transcurría de la siguiente manera: se establecían grupos de acuerdo con la cantidad de candidatos, normalmente para cada espacio o sede, se conformaron tres grupos de tres o cuatro personas, que eran entrevistadas de manera grupal. Durante la entrevista se hacía una breve presentación y posteriormente tanto la coordinadora como la persona encargada de formación, hacían algunas preguntas sobre las experiencias laborales en artes, profesión, disponibilidad, comprensión de mediación, conocimiento de prácticas artísticas; e incluso –según los mediadores– si conocían el río Magdalena o habían tenido alguna experiencia previa vinculada a este cuerpo de agua.

De forma posterior a la entrevista, la coordinación de mediación se contactaba con ellos y les planteaban las condiciones de vinculación. Dentro de las condiciones, debían adelantar el proceso de formación previo al desarrollo de la exposición. Este proceso de formación duró entre cinco y seis días en la mayoría de los casos.

A continuación, se presentará un cuadro dónde se evidencia la relación entre cantidad de espacios y mediadores ubicados en cada una de las sedes.

Cuadro 1- Distribución de los mediadores del 46 SNA

Distribución de los mediadores de acuerdo con las exposiciones y espacios ocupados en cada una de las sedes del 46 SNA⁵¹.			
	Espacios de desarrollo de prácticas de mediación	Nombre de Mediadores participantes	Perfil General de los Mediadores
Neiva	-Centro de Convenciones José Eustasio Rivera. -Plazoleta del Centro de Convenciones José Eustasio Rivera	Elias Alvarez Olaya Jessica Maria Cabrera Lara Laura Daniela Álvarez Ayala Nicole Daniela Vargas	Egresados y estudiantes de la Licenciatura en Artes de la Universidad Sur Colombiana de Neiva, gestores culturales locales
Barrancabermeja	-Hotel Pipatón -Exterior del hotel Pipatón.	Jhon Jaime González Granados Leidy Johanna Niño Muñoz Paula Andrea Muñoz León Anslhey Mora (Reemplazo)	Estudiantes y egresados de la licenciatura en Artes de la Universidad de la Paz.
Mompox	Casa de la Cultura Colegio Pinillos Casa Taller el Boga Puerto de San Francisco Malecón del Río	Iliana Alexandra Diaz Maria Angélica Suarez Muñoz José Alberto Olano Meneses Manuel Fernando Salas Arroyo	Egresadas de programas vinculados con Artes, de las Universidades del departamento. Artistas escénicos.
Barranquilla	Edificio Antiguo de la aduana Sala de Exposiciones Universidad del Atlántico	Sugeidys Paola Correa Gustavo Adolfo Sánchez Alexis Antonio Villanueva Mariana Cristina Vargas	Estudiantes y egresados del programa de Artes Plásticas de la Universidad del Atlántico.
Honda	-Casa Museo Alfonso López Pumarejo -Casa Morada Rosada -Plazoleta del Rosario -Malecón del Río Magdalena -Plazoleta aladaña a la casa Museo Alfonso López Pumarejo -Casa Museo Alfonso López Pumarejo	Jaime Alejandro López Angie Hernández Erick Peña Jorge Andrés Malagón Juliet Fernanda Ramírez Luisa María Martínez Maria Paula Torres	Estudiantes de diferentes carreras de la Universidad del Tolima, de la Universidad Minuto de Dios. Egresados de Artes de la Universidad ASAB.
Ibagué	Museo Panóptico de Ibagué Sala de Exposiciones Darío Echandía Sala de Exposiciones Banco de la República	Luisa Verastegui Laura Rodríguez Danna Valentina Cortés Mónica Lucía Roza Laura González	Egresadas del programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima
Bogotá	-Sala de Exposiciones Centro Cultural Gabriel García Márquez -Museo Nacional de Colombia	Nathalia Alejandra Casanova Giovanny Hurtado Cacaís Juan Flórez Gabriel Felipe Gaona, Mauro Rivera, Michael Andrés Urrego, Nathaly Mendigaña, Próspero Carbonell, Sandra Leguizamone.	Artistas- egresados de Artes de las principales Universidades de Bogotá: UNAL; ASAB; JAVERIANA. Recién egresados y profesionales provenientes de distintas disciplinas de las humanidades.
Bogotá (Barrios y Localidades en periferia de la ciudad)	La Barca del 46 (Móvil) Estaciones: Feria Internacional de Arte de Bogotá (ARTBO);	Felipe Pava, Giovanni Hurtado (Mediadores)	Artistas egresados de la UNAL; ASAB, JAVERIANA

Fuente: Elaboración propia a partir de la información consultada (2022)

⁵¹ Esta información se extrajo de los textos museográficos distribuidos en las exposiciones ubicadas en las diferentes sedes del salón y de la conversación con los mismos mediadores realizada dentro de la etapa del trabajo de campo de la investigación.

Es de mencionar que hubo dos casos particulares dentro de la selección de los mediadores. Uno se produjo en Ibagué, dónde la Dirección del Museo de Arte del Tolima, indicó que solamente trabajaría en el caso del 46 SNA, con las mediadoras que eran parte del equipo del museo, ya que ellas conocían la organización, los profesionales y las dinámicas del museo mismo.

Algo muy similar ocurrió con el Museo Nacional de Colombia que recibió la curaduría comisionada *Todo lo muerto, todo lo vivo. Umbrales de resistencia*, de Melisa Aguilar. Para el caso particular, ese fue uno de los factores que puso sobre la mesa el Museo Nacional, cuando se estaba programando la sala de exposiciones temporales para albergar esta muestra del salón; entre otras cosas también, porque el Museo Nacional inicia las labores de preparación de las mediaciones programadas casi con un año de antelación.

El Museo Nacional tiene un área educativa de una tradición larga en Colombia, pero también tiene una forma muy particular de asumir la relación con sus públicos. Por tal razón la organización del Salón debió respetar esta condición, a la que nos referiremos más adelante.

Dentro de los contenidos de la preparación para los formadores y de acuerdo con la información que se ha logrado consolidar a partir de los aportes de los mediadores, esta se desarrolló de la siguiente manera:

1. Introducción: Conocimiento de los mediadores y reflexión compartida sobre ¿Qué es la mediación?
2. El taller “Testigos externos”: Taller de escritura, escucha, resonancia, interpretación y registro, que parte de la experiencia de algunos de los mediadores en relación con el Río y a partir de este taller los demás colegas, realizan ejercicios de escucha y narración a partir de lo que el otro dice. Este taller no sólo recaía en la experiencia de vida y el cruce cotidiano con el Río sino a una experiencia que se podría trasladar al ejercicio de mediación en las salas, donde se problematiza la obra, su interpretación, su resonancia, su significado o la experiencia perceptiva que plantea para los visitantes o participantes de las acciones de mediación.
3. Información de las curadurías o de las obras presentes en las muestras.
4. Cronograma de actividades de mediación a desarrollar y revisión de posibilidad de desarrollo.
5. Encuentro o reunión con los curadores.
6. Taller de Fanzine con el asesor de *Memoria Social* encargado del tema para el 46 SNA.

7. Principios de conservación preventiva de las obras (para el desarrollo de estados de obras) y breve acercamiento a aspectos técnicos de producción, manejo de equipos etc.

Dentro de la perspectiva de apuesta de verificación de los abordajes que en cada sede del salón se hicieron de estos contenidos, convendría revisar como aconteció cada uno de ellos, y como lo recuerdan cada uno de los mediadores. A pesar de que se estipulaba una forma de desarrollo del proceso de formación para cada sede, su desenvolvimiento tuvo diferencias; lo anterior, en cuánto el ejercicio de mediación dependía de circunstancias ajenas pero vinculadas a otros componentes del SNA, como la producción, la curaduría y hasta los mismos artistas.

Desde la voz de los mediadores entrevistados y lo que escucharon de parte de las personas responsables de la formación para la mediación fue que el sentido o significado de la mediación como actividad o rol en el marco de las distintas instituciones de circulación del arte contemporáneo en Colombia estaba aún en construcción. Por lo tanto, no se tuvo certeza –por lo menos desde el grupo inicial–, de aquello que se entendió por mediación, cómo tampoco se le otorgó a este tipo de agencia una perspectiva metodológica o forma pedagógica específica.

Sin embargo, desde la apuesta de Ana Milena Garzón, una de las profesionales encargadas de la formación, esto sí existió, pero de manera implícita. El desarrollo del proceso de formación estaba basado en el ejercicio de escucha y de posibilidad de narrar la historia de otro y de lograr “resonar” con la historia de los otros. Sobre ello vale la pena mencionar la similitud con lo que se buscó en el proceso de mediación del 45 SNA –que, aunque renunció a la denominación de mediación, sostuvo la reflexión sobre la narración, la manera de construir colectivamente otras narraciones y la importancia de la ficción, la fabulación y las mitologías particulares–.

Indiscutiblemente, existía en las dos responsables del componente de mediación algunas intuiciones “significativas” que me interesa poner en valor. Por un lado, las diversas reflexiones que pudieron suscitar los ejercicios que se desarrollaron con los mediadores y algunos elementos que fueron sugeridos como pautas de reflexión teórica, el concepto de “opacidad” de Eduard Glissant (2017) y, por otro lado, la reflexión sobre los contenedores de relatos a través del trabajo: *Teoría de la ficción a partir del bolso de recolectar* de Ursula Le Guin (1989).

De acuerdo con la información de los mediadores, el ejercicio de “testigos externos”, además de plantear una comprensión sobre la experiencia que cada miembro del equipo de mediación había tenido con relación al Río, se abordaba el sentido de la narración, de la posibilidad de contar, de la escucha, de la interpretación, pero sobre todo de una palabra que estuvo muy presente en la conversación con los mediadores: “La resonancia”. La resonancia además de

pertenecer a la misma lógica conceptual y de relación significativa que las palabras “audible” y “inaudible” o “inaudito” presentes en la curaduría, se planteó –tal vez– como el reto que los mediadores comprendieron de su ejercicio.

¿Cómo construir las experiencias para que las obras del salón o el salón “resonaran”, con los visitantes?, ¿Cómo resuena esta obra o aquella con el río?, ¿Cómo nuestra historia personal o colectiva, resuena con la historia del río? o ¿realmente el SNA resuena en los territorios?, ¿Cómo resuena el río en nuestra vida?

Según lo recuerdan los mediadores entrevistados, consistió en un ejercicio en el cual, uno de los mediadores relataba una historia en relación con el río Magdalena. De esta historia, algunos de los que escuchaban, escribían las resonancias de la historia, y otro se encargaba de construir una relatoría que recogiera lo acontecido en la sesión. Luego se ponía en común el ejercicio y se verificaba las distintas resonancias, como interpretaciones o significaciones del relato había hecho cada testigo. Se puede pensar tal vez que este ejercicio, quería replantear la idea de las obras de arte como posibles relatos, suscitados por unos *testigos ausentes* –que pueden ser los artistas, los curadores o los habitantes de los territorios del río—; y en dónde el mediador actúa para que las obras de arte sean reestablecidas, o actualizadas a través de la recepción del visitante. Los públicos, a través de la “resonancia” encontrarían formas de relacionarse, vincularse o no, con los artefactos estéticos puestos en circulación en las exposiciones. También algo adicional para tener en cuenta es que de algún modo el ejercicio del mediador puede consistir justamente en disponer de elementos para que la “resonancia” entre las obras y el espectador acontezca.

Deteniéndonos un poco en el concepto de “resonancia”, es clave también plantear los vínculos que este concepto tiene para con la semiótica y la comprensión del hecho poético. Para Agustín Kripper, Lacan construye este concepto a partir del estudio de la literatura india y lo define como un “desocultamiento”, una suerte de operación que se encuentra en un estado de suspenso entre la metáfora y el sentido implícito o sugerido:

bajo el término “resonancia”, Lacan parece subsumir tanto la *laksanā* (metáfora), que apunta al segundo sentido (proceso que, como vimos, de algún modo se apoya en la *denotación*), como la *dhvani* (sugerencia), que apunta al tercer sentido (proceso que, en última instancia, no puede derivarse de la denotación, si bien mantiene un lazo con ella. (2018, p. 655).

Desde la perspectiva que nos trae Kripper, parecería que el efecto de resonancia le corresponde a la obra de arte en sí misma y es asunto del lector o espectador más o menos formado, que le

permita ahondar en el significado sugerido, oculto, que le corresponde a la resonancia, que además no tiene que ver exactamente con la interpretación sino con la “evocación del sentido”. Además de la noción de resonancia que ha sido un concepto que ha aparecido de manera constante en las entrevistas efectuadas –hasta el momento– a los mediadores, se ha planteado que otro de los conceptos que se propusieron en el marco del proceso de formación fue el “derecho a la opacidad”; término propuesto por Eduard Glissant (2017) para referirse al derecho que tienen las comunidades enraizadas y de ascendencia africana a mantenerse opacas para la lógica blanca y occidental. Este “derecho a la opacidad” además plantea la posibilidad de vida colectiva, incluso desde el no “comprender al otro”, sin que ello dé lugar a la confrontación. Para el caso de la preparación de los mediadores, –aún– no se sabe con claridad, hacia dónde las dos profesionales encargadas pretendían dirigir, el contenido de la discusión sobre la opacidad; al respecto se pueden tejer algunas conjeturas, que estarían por comprobarse debido a nuevas conversaciones. Se pudo asumir –por ejemplo– desde la perspectiva de la opacidad de la obra de arte, o del derecho a la opacidad de las comunidades en los territorios dónde se efectuaron las muestras, o incluso a la opacidad que puede llegar a plantear el mismo discurso curatorial, entre las diversas posibilidades.

Por último, la referencia a la ficción a través del texto de Ursula K. Le Guin: *Teoría de la ficción a partir del bolso de recolectar*. Desde la perspectiva de algunos de los mediadores, la reflexión tenía no sólo que ver con la construcción de una ficción feminista, que de algún modo es el objeto central del texto, sino a la valoración de la narración, la acción de contar historias y la revisión de la noción de “contenedor o recipiente”, que para el caso del ensayo parece ser central, “la narrativa concebida como mochila/barriga/caja/casa/manojo” (Le Guin, 1989). Aunque se desconoce en la perspectiva y orientación de temas y conceptos, cuál era la finalidad de este texto, es posible, que el acercamiento al problema de la ficción también este configurando una idea sobre la apuesta de los objetos contenidos en las exposiciones como “posibles ficciones”, incluso el pensamiento de la noción de bolsa, mochila, contenedor, puede extender en la interpretación como una asimilación del espacio de la exposición incluyendo la curaduría.

Es de considerar que, dentro de las obligaciones y actividades que se les pidieron a los mediadores, se incluyó la entrega de textos narrativos, además de los respectivos informes específicos de su labor y el desarrollo de un *Fanzin* personal o grupal, dónde quedará registrada en parte las actividades de mediación y se pudiera dar cuenta de la relación que se estableció a través de este ejercicio, con las personas en las respectivas localidades.

Figura 21- Fanzine personal de la mediadora Danna Cortés de Ibagué.



Fotografía: Danna Cortés, Fuente: Cortesía Archivo personal de Danna Cortés.

En efecto como parte del proceso de formación se desarrolló un taller de Fanzine, a cargo de uno de los profesionales vinculados al grupo de *Memoria Social* de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Este taller que estuvo encaminado a buscar a través de la elaboración de este tipo de piezas gráficas, una alternativa para la sistematización o registro de las experiencias de mediación, hecha “por y desde” el lugar de los mediadores. También se planteó como práctica, que los mediadores pudiesen replicar en los distintos contextos y así poder también recoger las vivencias y perspectivas de los públicos alrededor del salón, como se vio en la figura 21.

De alguna manera la experiencia de los fanzines, sobre la que hablaremos de forma más detenida más adelante, sería la forma de sistematizar la experiencia de mediación del 46 SNA. La solicitud de generar ese tipo de narraciones con los mediadores cumpliría el objetivo de que estas producciones fueran el receptáculo de diferentes tipos de escrituras –como maneras de narrar o relatar– desde otras textualidades, distintas al informe convencional, la experiencia en el ejercicio de la mediación; que esto, no sólo fuera un registro de las actividades efectuadas que quedara únicamente para la misma organización del Salón, sino que pusiera en práctica un ejercicio de establecimiento de una actitud crítica e investigativa del hacer de los mediadores como actores y agentes. Claramente este objetivo se desvaneció en la cotidianidad de la práctica dentro del SNA, las mediadoras –en su mayoría mujeres–, entregaban estos productos, sin recibir mayor *feedback* o comentarios de las personas encargadas de recibirlas. Se podría decir que quedaban como parte del informe, perdiendo su potencial como recurso visual, narrativo y de reflexión de una práctica mediacional. Se tiene conocimiento de que gran parte de lo que efectuaron las y los mediadores no fue tenido en cuenta para los ejercicios de memoria colectiva

como los fanzines. El argumento recalca una falta de presupuesto y la necesidad de darle visibilidad a distintas fuentes de imágenes y de recursos narrativos.

Los fanzines resultantes que fueron publicados posteriormente y que se entendieron como el espacio dónde quedó registrada la acción de las y los mediadores, no llegó a contener ni el total de las narrativas, ni la mayor parte de los gestos de mediación contruidos y generados por los mediadores en sus territorios, porque asumimos que también sobre estas realizaciones se realizó un proceso de edición. Terminaron, entonces, siendo breves *foto álbumes* dónde se replican apartes de estas memorias más no se deja ver la trascendencia del ejercicio en los participantes o en las comunidades con las cuales se abordó cada acción.

Además de estos aspectos movilizadores desde la perspectiva de ubicación del rol del mediador frente a las comunidades y las exposiciones del 46 SNA, se dio como parte de las dinámicas del proceso de formación, otros ejercicios más pragmáticos a los que nos referiremos a continuación y que de algún modo, también modificaron la relación de los mediadores con su oficio, y plantean una reflexión sobre el rol definitivo que ellos llegaron a cumplir en las dinámicas del SNA; aspecto que vale la pena revisar, si se tiene en cuenta lo siguiente:

En mi contrato tengo la responsabilidad de las listas, escanearlas y enviarlas, hacer un conteo diario, abrir y cerrar la sala, encender y apagar los equipos (de acuerdo con lo que nos dijo el chico de logística del salón), hacer los reportes de conservación preventiva, generar las mediaciones y el diseño de actividades (Cortés, en conversación,2022).

Así como describe –una de las mediadoras de Ibagué– estas otras actividades además de las respectivas vinculadas a la mediación, fue tarea de todos los mediadores consultados. En efecto algunos mediadores mencionaron que, en las semanas de preparación posterior a los encuentros de formación se hicieron algunas sesiones con participación de la restauradora del salón y con las personas de logística y producción.

De cara a lo anteriormente descrito, conviene también poner sobre la mesa que ese fue uno de los temas trascendentales cuando se determinó que los mediadores de la exposición que iba a estar en el Museo Nacional, estuviese mediada por los mismos integrantes del equipo. Incluso fue una de las claridades que se hizo desde la coordinación de esta área del Museo, como lo indicó una de sus coordinadoras en conversación: “nuestros mediadores no cuentan público, no encienden, ni apagan los equipos, para eso están otros profesionales del Museo” (Fuentes, M. Mónica, 2022)

Las sesiones de las que participaron los mediadores –que estuvieron en las otras salas de exposición, distintas al Museo Nacional– para poder apoyar estas actividades de conservación preventiva y producción, aparentemente fueron muy técnicas y condensadas, no hubo casi

espacio para el desarrollo de una práctica específica en los asuntos vinculados a conservación, producción y montaje de equipos, que les permitiera haber resuelto por sí mismos algunos acontecimientos vinculados a daños de equipos, deterioro de algunas obras o desprendimiento de las paredes o de las estructuras de montaje, asuntos que acontecieron por ejemplo en Ibagué y Barrancabermeja, durante el desarrollo de las muestras.

En efecto son varios sucesos que se dieron en ese sentido, y que tuvieron que resolver los mediadores, aun sin tener conocimientos específicos en estas materias; por ejemplo, en Barrancabermeja, la obra “Transelemental” del artista Fito Segrera, que consistía en una maquina conectada a un sensor y a la vez a un *Arduino*, tuvo que ser reparada por uno de los mediadores, que por vía telefónica se comunicó con el artista y un técnico especializado localizado en otra ciudad.

En cada una de las sedes, este componente tuvo una mayor o menor organización y correspondencia con el ejercicio general de formación de los mediadores, que lastimosamente dependió de los tiempos y la organización de otras áreas distintas, que normalmente estaban llenas de trabajo y con poco tiempo para realizar una labor realmente formativa con los mediadores.

Así las cosas, la impresión que arroja este punto, es que de algún modo los mediadores suplieron otros roles. Esta situación que pudo estar condicionada por argumentos de orden presupuestal o de financiación del mismo salón, trajo en perjuicio la no ubicación de los mediadores en la labor real que tras el concepto y rol de “mediadores” debieron estar ejecutando. Esto, además de las condiciones laborales que estaban en su contrato, más aquellas que iban apareciendo, forjaron en algunos, una suerte de desconcierto respecto a la organización de su labor y a en relación con las condiciones laborales del oficio del mediador.

Si bien, en otros apartados del presente documento se ha mencionado al *voluntariado* como una posibilidad que se dio para la vinculación de actores en los procesos expositivos, argumentando un ejercicio de formación comprometida y el valor de la experiencia como elementos a capitalizar —como aconteció en la versión 41—, es claro que en los últimos años la consciencia frente a las condiciones laborales de este tipo de roles dentro de los espacios expositivos o museos ha tenido crecimiento. Así, por ejemplo, en el marco del ejercicio del 46 SNA aparecieron algunas demandas por atender en relación con este aspecto, peticiones que en ocasiones se hicieron a partir de perfiles construidos en redes sociales o a partir del anonimato, lo anterior, para evitar posibles consecuencias.

El ejercicio de la mediación en relación con los términos de trabajo, como horas laborales, acciones de mediación y permanencia en sala, aunque estuvieron claros en los términos del contrato, ya en la práctica no fueron equitativos al contraponer las experiencias de uno u otro lugar. Presuntamente tampoco ocurrió lo mismo con el presupuesto que se le otorgó a cada grupo de mediadores para desarrollar las actividades de mediación. Es de subrayar que la cifra del presupuesto mensual por la labor de la mediación estuvo clara desde el principio, sin embargo, y en correspondencia con los espacios, momentos de atención y permanencia de los mediadores en los espacios, en algunas de las sedes, el presupuesto resultó insuficiente para la cantidad de acciones programadas o el número final de participantes.

Si bien en una gran mayoría de espacios se organizaron turnos para la atención de los públicos, en otros lugares fue prácticamente imposible; como ocurrió en Ibagué, donde prácticamente cada persona estaba encargada de un espacio y no era posible que el lugar se quedara solo. Así mismo la noción de las prácticas de mediación se disolvía, tras el cúmulo de otras actividades que los mediadores tuvieron que asumir.

Uno de los aspectos que los mediadores mencionaron y que debe verse con cuidado y analizar en relación con las luchas internas de este tipo de espacios, tiene que ver, en cómo los mediadores son observados desde la organización o la institucionalidad misma. Existieron de parte de los mediadores de Honda, Barrancabermeja e Ibagué, algunas alarmas frente al trato que recibieron, en términos humanos de parte de las personas del área de Artes Visuales o de las personas que lideraron los procesos de producción. Este asunto que puede pasar desapercibido en el entramado de las actividades de producción de una exposición no debería pasarse en alto, porque este “trato”, justamente hace parte del cuestionamiento que se hace posteriormente de las lógicas de descentralización de un evento como este, y en la práctica el discurso político de valoración de la diferencia, reconocimiento de lo múltiple y desplazamiento a la atención de las regiones, se cae en convenciones de trato que en ocasiones no son las apropiadas para las personas que vivimos en la región.

Lo anterior tiende a explicarse porque tradicionalmente se ha establecido una relación hegemónica tanto en los espacios de circulación de arte contemporáneo, como en los museos con respecto al lugar que ocupan en su organigrama las áreas encargadas de las comunidades y públicos. Adicional a lo anterior, aunque los motivos del Salón estén en consonancia con la descentralización, para el caso de esta versión unas prácticas específicas fueron abordadas por actores del centro, porque justamente en estos municipios o las escenas son aún muy incipientes

—como puede ser el caso de Ibagué, Neiva o Barranquilla—, o simplemente se están conformando —como pasó en Honda—, o no existen como puede ser el caso de Mompo o Barrancabermeja.

Esta relación jerárquica es tal vez la que se ha querido romper otorgándole relevancia a los ejercicios pedagógicos o de formación de los públicos; como el caso de las nociones de curadurías pedagógicas aplicadas —como se ha mencionado con anticipación— en escenarios como la *Bienal de Mercosur* o de *Sao Paulo*.

Sin embargo, en la realidad por más de que se hable de “inversión de la pirámide”⁵² —de descentralización y de prácticas participativas, pedagógicas o colaborativas —incluso— dentro de sí mismos como eventos u organizaciones—, estas agencias terminan siendo concebidas como secundarias.

2.4. La inclusión de la *Memoria Social*

La *Memoria Social* como componente del SNA —para los visitantes del salón—, no apareció mencionada en el texto museográfico de la primera exposición abierta en Neiva, ni tampoco en las primeras versiones de la página web del 46 SNA que se hizo pública en la nube entre finales del 2021 y hasta el mes de julio del 2022.

Sin embargo, desde lo que indican algunos de los mediadores entrevistados, durante el proceso de formación en el que participaron todos —incluso del primer grupo, quienes iban a estar en Neiva— si se habló del componente de *Memoria Social*. Fue hasta la apertura de la segunda muestra al público —en Barrancabermeja—, cuando apareció por primera vez, tanto en el texto informativo, como parte de los temas de preparación de los mediadores.

La *Memoria Social* según las conversaciones sostenidas con algunos mediadores, se haría evidente a través de los fanzines, hechos por ellos y posteriormente como parte de la museografía en algunas muestras que se llevaron a cabo finalmente en las ciudades de Honda, Ibagué y Bogotá dentro de algo que se denominó *la Barca del 46*; por eso, tal vez se incluyó en los contenidos de la preparación de los mediadores un módulo de Fanzine que fue coordinado por Federico Reyes —quien luego fue relevado por Oscar Casallas—. El componente de *Memoria Social* desde los soportes de los fanzines y el móvil de la *Barca del 46*⁵³ atravesó hasta al final el SNA, contando con la producción de los públicos generada durante el salón. —

⁵² De esta manera se refirió en conversación Jaime Cerón, para referirse a la conducta organizativa del 46 SNA, esta conversación se efectuó el 23 de septiembre de 2022, por vía *meet*.

⁵³ La Barca del 46, fue un dispositivo móvil que circuló por varias zonas de Bogotá, generando procesos de difusión y conexión con el SNA y con los resultados del componente de *Memoria Social*

en específico las diversas elaboraciones efectuadas en los Laboratorios y acciones de mediación propuestas por los mediadores—

En una conversación personal con una de las agregadas, que fue asistente de curaduría del 46 SNA, se me indicó que este componente de *Memoria Social* no hizo parte de la estructuración inicial del ejercicio curatorial, como sí ocurrió con el *componente expositivo*, las *estaciones de puerto* y las *corrientes alternas*; éstas últimas correspondieron a lo sonoro, lo audible e inaudible —que cruzó el salón— e incluyó el componente *editorial* —que no fue muy evidente al inicio del SNA— exceptuando por el espacio web del Salón que sí estuvo funcionando desde los primeros laboratorios en el 2021 y en dónde finalmente quedaron registradas experiencias de diferente índole.

Lo anterior, se corroboró con el siguiente apartado:

De todas estas experiencias que se empezaban a ver en Neiva, como las que se intuían a lo largo del recorrido, el nuevo director de Artes, Víctor Manuel Rodríguez, argumentó la necesidad de crear una *Memoria Social* del salón. Se trataba de ir recogiendo testimonios visuales, generando talleres y procesos de participación en cada municipio donde se le diera la voz y el poder de la creación a la comunidad. (Gaitán, 2023, p. 24)

La *Memoria Social*, fue entonces, una estrategia transversal a todos los procesos que estaba desarrollando la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, encargada de liderar el proceso del SNA; y llegó a la versión 46 del SNA como “requisito” y como otra nueva mediación. Su lugar —aparentemente— no es otra cosa que hacer visible y tangible desde otros lenguajes distintos a lo “escritural”, todo aquello que pertenece a la intervención directa de y con las personas o con las comunidades en el marco de las acciones del Salón; es decir reúne, las experiencias sonoras, visuales, plásticas, así como el registro de los procesos que emergieron de la interacción de las personas con el SNA. Institucionalmente la *Memoria Social* debería dar cuenta de todo aquello que acontece entre las personas que se “benefician” de los programas de la Dirección de Artes y es distinta a los estudios de público, o de las encuestas de satisfacción realizadas; implicando así a todas las personas que intervienen o participan del Salón más no directamente, es decir: artistas regionales, comunidades, públicos, jóvenes, niños y familias.

En conversación con Federico Reyes (2023), la *Memoria Social* fue descrita así: “digamos que es una apuesta sobre todo metodológica para hacer investigación dentro del sector, que viene muy ligado a estas intenciones contrahegemónicas de investigación, alrededor de la investigación popular o de la investigación comunitaria”.

La *Memoria Social*, puede ser entendida como una metodología desobediente o no ortodoxa de investigación en ciencias humanas, estudios culturales, educación en artes, etc.; que se entiende también como un recurso utilizado dentro de lo que se denomina como “*sistematización de experiencias*”. Como ya se indicó es una metodología que estaría pensada para darle voz a aquellos que carecen de representación dentro de las organizaciones o instituciones, y que por lo tanto, debería pensarse en ser utilizada de abajo hacia arriba. Contradictoriamente, llama la atención que su implementación en el marco del SNA, se haya generado desde un lugar institucional, es decir de arriba hacia abajo.

[...] era un poco como romper con esa estructura tan marcada de que en el salón nacional de artistas, pues quienes más tienen voz son los artistas, que es algo común en una postura tradicional del *Mundo de las artes*, [...] pero en general de cualquier ecosistema artístico tradicional; en cualquier parte la voz la tienen los artistas y en algunos casos también los curadores y también los mediadores [...], pero en este caso lo que queríamos era pensar que la apuesta del salón, que era este pulso que se movía por diferentes partes del país, pues también implicaba una interacción con muchas personas de diferentes características de vida, diferentes experiencias de vida, algunos ya habían tenido contacto con experiencias artísticas (Ibid.).

Del componente de *Memoria Social* hicieron parte distintos “formatos”:

- 1) Los fanzines –que en total fueron 3–.
- 2) Los tres espacios de participación y de condensación museográfica de los elementos que fueron elaborados por los públicos participantes durante los laboratorios y los procesos de mediación en las regiones, ubicados respectivamente en Ibagué, Honda y Bogotá.
- 3) Una exposición móvil descrita de la siguiente manera:

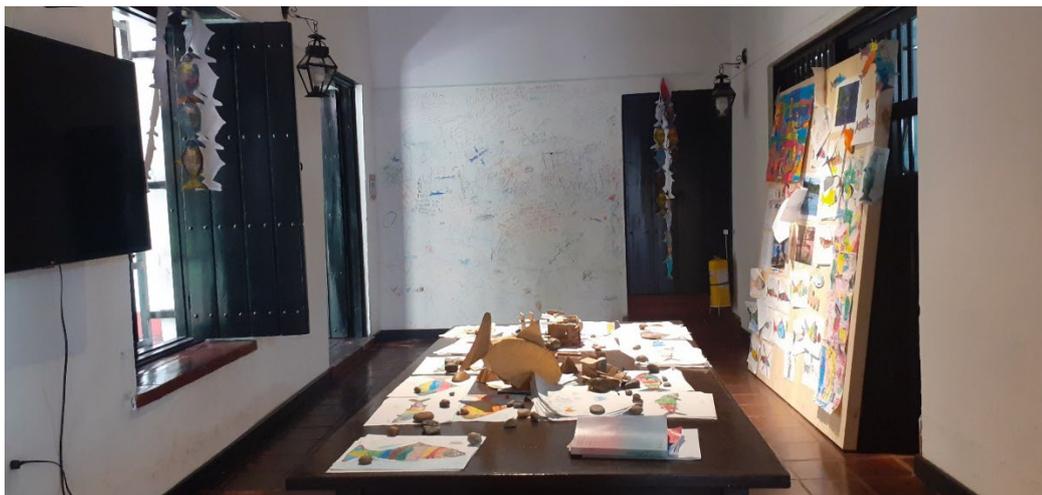
...un camión que anduvo por diferentes sectores de Bogotá –sectores periféricos— [...] armamos este camión con obras y con piezas generadas sobre todo en los laboratorios; lo pusimos a rodar por diferentes sectores de la ciudad... también contó con dos mediadores que iban en el camión y que eran precisamente como el enlace entre esto que pasaba en los espacios de laboratorio en diferentes partes del país (Reyes, 2022.)

Los espacios de exposición de la Memoria Social se pueden describir así:

-Museo *panóptico* de Ibagué: Una barca de un pescador del río Magdalena vacía que en la medida de los visitantes que llegaban a ver el salón se iba llenando hojas de papel, intervenidas por los visitantes, con mensajes o historias para o con el río escritas por ellos.

-En el *Museo Alfonso López Pumarejo* en Honda cómo se puede ver en la figura 22, se hizo un montaje muy sencillo, utilizando sólo un panel, una pared y una mesa larga, en dónde se ubicaron algunos objetos que quedaron de las actividades de mediación impulsadas por los mediadores locales y por los artistas invitados. Fue una manera de “museografiar” las experiencias y vivencias de los públicos en tensión con el río y su vida.

Figura 22- Espacio de *Memoria Social*, Casa Museo Alfonso López Pumarejo (Honda -Tolima).



Fuente: archivo propio.

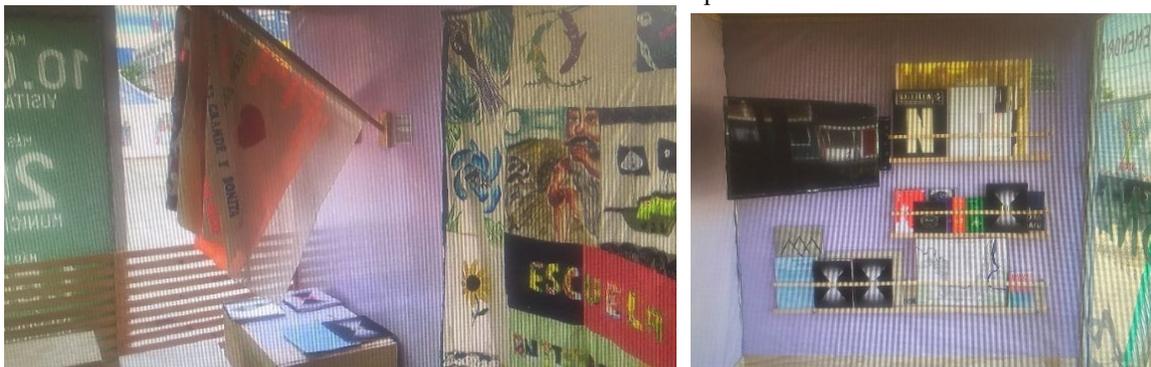
-En Bogotá durante la muestra de “*Todo lo vivo, todo lo muerto – umbrales de resistencia*” se abrió al lado de la sala temporal del Museo Nacional, un espacio de *Memoria Social*. Que como se ve en la figura 23, corresponde a un espacio con características de taller, en dónde además de realizarse conversatorios con las personas encargadas del componente educativo del SNA o de *Memoria Social*, o con los *mediadores* del museo Nacional, se incluyó una muestra breve de elementos elaborados por las comunidades alrededor de algunos laboratorios efectuados por los artistas participantes del Salón. Al igual que en el espacio de Honda, se estimó una provocación para que los públicos de este espacio también pudiesen generar alguna reflexión cuyo soporte estuviese más allá de los libros de visitantes o los informes de indicadores.

Figura 23- La Barca del 46, espacio de *Memoria Social*, Museo Nacional, inauguración;



Fotografías: cortesía del Ministerio de Cultura; Fuente: Ministerio de Cultura.

Figura 24 y Figura 25- Detalle interior de la exposición móvil *La Barca del 46 SNA*, Fotografía: atribuida a la coordinación de este componente.



Fuente: *Memoria Social*, en 46 Salón Nacional de Artistas; Guion de mediación de la Barca del 46 SNA; referenciada bajo el derecho a cita.

Si bien, en ningún caso desde este componente, se plantearon vincular a este ejercicio una metodología específica, al preguntar a la coordinación un referente al respecto, la respuesta fue que este ejercicio se vinculó “a las apuestas de *Sistematización de Experiencias* planteadas por Oscar Jara Holliday⁵⁴” (Reyes, en conversación, 2022). Sin embargo, también se nos hace la aclaración de que la forma de operar frente a los productos de la *Memoria Social* no consistía en realizar una matriz de análisis “tipo biopsia; sino de reconocer el valor de la experiencia como tal”(Ibid.). Asunto que se complejiza y produce así mismo contradicciones, en relación con las pautas que plantea Jara, en dónde “quienes han vivido la experiencia deben ser aquellos protagonistas del proceso de sistematización” (Jara, 2018, p. 136).

¿Quiénes son entonces, los protagonistas de la sistematización, mediante la estrategia de *Memoria Social* para el 46 SNA: los artistas, los participantes de los procesos de mediación y de los laboratorios, ¿los públicos de la *Memoria Social* o los mediadores?

La *Memoria Social* como componente que lo ejecutó la Dirección de Artes en diversos procesos durante este período demostró en cierto sentido una reflexión fuerte al interior de esta institución, por incluir otras voces distintas a las usuales en los archivos de los procesos; pero se convirtió en una camisa de fuerza para las organizaciones, colectivos y comunidades en los territorios, que se vieron obligados a incluir una serie de productos adicionales en los procesos que eran financiados con recursos del Ministerio a través del *portafolio de estímulos*.

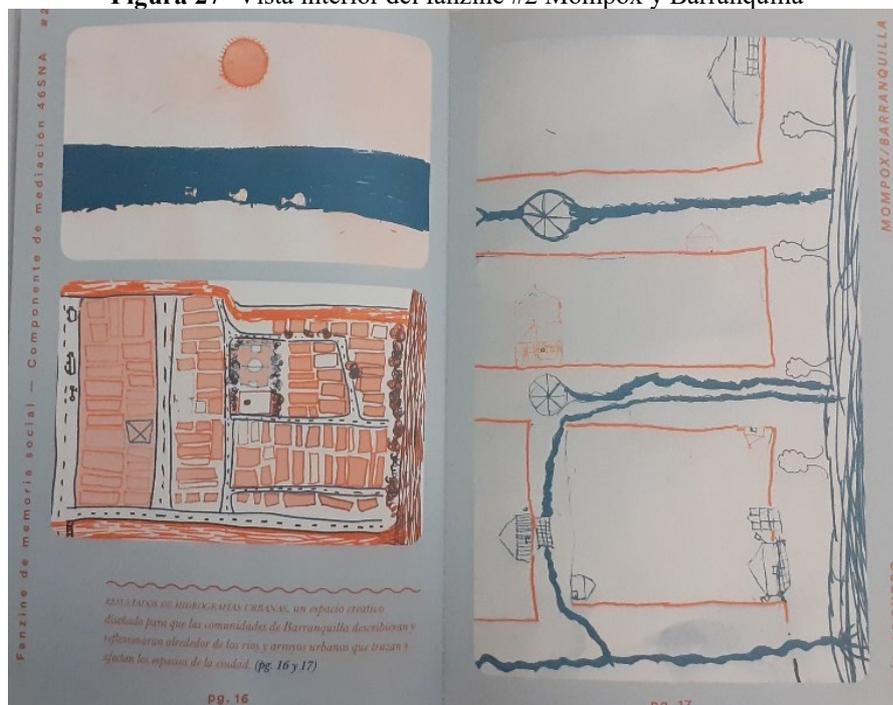
⁵⁴ autor peruano de un manual muy conocido en el contexto de la educación popular y de la juventud en Colombia— a través de su trabajo que se publicó en el 2018 en este país, con el título *La sistematización de experiencias, práctica y teoría para otros mundos posibles*.

Figura 26- Detalle mosaico de imágenes, exterior de la exposición móvil La Barca del 46 SNA; Fotografía: atribuida a la coordinación del componente de memoria del 46 SNA



Fuente: *Memoria Social*, en 46 Salón Nacional de Artistas; Guion de mediación de la Barca del 46 SNA; referenciada bajo el derecho a cita.⁵⁵

Figura 27- Vista interior del fanzine #2 Mompox y Barranquilla



Fuente: Archivo propio.

El objetivo final de esta actividad fue registrar y como su mismo nombre lo dice desde la noción de **Memoria**, también implica “archivar”, “sistematizar” y problematizar de otra manera estas experiencias. En efecto un de los grandes problemas del ejercicio de la investigación en Educación en Artes Visuales, es justamente la sistematización y generación de conocimiento a

⁵⁵ Las imágenes correspondientes, presentan un gránulo, éste es propio del dispositivo digital al que se tuvo acceso para la revisión del archivo. Archivo electrónico de gestión del 46 SNA, 2022, Artes Visuales; Ministerio de Cultura.

través de la construcción teórica, y sobre todo de algo que normalmente privilegia la práctica de lo letrado y escritural sobre otras posibilidades como la imagen, lo sonoro y lo objetual.

El componente de *Memoria Social*, según sus coordinadores a nivel general, y como estrategia de sistematización de experiencias, se hizo por primera vez en el año 2016 en relación a proyectos culturales implementados por la Secretaría de Cultura de Bogotá en algunas localidades de la ciudad; y desde febrero del año 2022 tuvo su implementación iniciada para todas a las acciones de Música, Danza, Teatro, Educación Artística y Artes Visuales que hacen parte de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura y que lideran procesos en distintos lugares del territorio nacional.

Lo anterior, se entiende también porque la persona que estuvo a cargo de su aplicación en la Secretaría de Cultura de Bogotá, fue el Dr. Víctor Manuel Rodríguez, quien posteriormente se desempeñó como director de Artes del Ministerio de Cultura. La agencia de este componente de *Memoria Social* se debe a este actor, que entre otras cosas también ha tenido una relación histórica con el Salón Nacional sobre todo en lo referente a las discusiones sobre su modelo, pertinencia y posibles modificaciones a lo largo de su historia.

2.5. Las mediaciones de los “Mediadores” y sobre formas creativas de transformar el territorio

Los mediadores que actuaron en relación con diferentes espacios y ciudades dónde hubo exposiciones del 46 SNA, durante las conversaciones mencionaron que además de la práctica directa de “mediación” que se hizo en sala y que algunos bautizaron como “*visitas mediadas*” –para hacer una diferenciación entre “transmitir información” al pie de la letra y lo que ellos querían provocar a través de estos recorridos “mediados”⁵⁶–, se les planteó la posibilidad de generar pequeños gestos, procesos o prácticas que expandieran las preguntas que se movilizaban a través de las curadurías en relación con la experiencia que de los cuerpos de agua o del *Río Magdalena*, pudiesen tener los públicos visitantes al salón.

Estos ejercicios no tenían que ver directa o exclusivamente con los planteamientos de las obras que hacían parte de las curadurías necesariamente, aunque claramente sí se podrían establecer relaciones si se observan de manera transversal. Algunos, sí fueron generados a partir de una

⁵⁶ Para este ejercicio habían explorado las reflexiones en torno a la “mediación” como agencia de recolección de narraciones en un saco o mochila (Le Guin, 1989) y teniendo en cuenta el “derecho a la Opacidad” planteado por Édouard Glissant (2017) que en este caso se aplicaba a los contenidos opacos y a la realidad de algunos públicos que no desean participar de las posibles conversaciones que los mediadores quisieran plantear.

lectura problémica u otra lectura de las obras, o de la experiencia que fueron armando los mediadores durante los primeros días de las exposiciones.

A diferencia de algunos ejemplos que se incluyen en el presente documento, en la versión 46, los mediadores sólo estuvieron presentes en correspondencia con las salas de exposición y no tuvieron ninguna agencia con respecto a los Laboratorios que se desarrollaron en los municipios de la ribera del Río Magdalena, aunque algunos sí acompañaban las actividades paralelas como talleres y conversaciones con artistas, como ocurrió por ejemplo en Mompo, en Ibagué, Honda y Bogotá.

Para el desarrollo de estos “gestos de mediación” los mediadores debieron construir un proyecto pequeño, en el cual debían hacer una descripción de las actividades con sus respectivos momentos, establecer objetivos y necesidades materiales o recursos. Se entendió, que para esto se les otorgó una bolsa de recursos con la que pudieron conseguir materiales e insumos para desarrollar estas acciones en cada lugar. Estos gestos fueron de distintas características, por ejemplo, unos aludían a la cultura local vinculada al río como con el ejercicio de un Sancocho⁵⁷ comunitario o un chismógrafo⁵⁸ del Río Magdalena; o aprovechaban lenguajes cercanos a la narración de historias, a través de un taller de comic sobre historias del río, o una estación abierta de fanzine, entre otras acciones que se describirán más adelante. Por tanto, los materiales e insumos que se requirieron en cada caso fueron muy distintos y específicos para cada lugar, acción y espacio de exposición.

⁵⁷El Sancocho es una sopa tradicional en Colombia; contiene diversidad de carnes, verduras y tubérculos; históricamente el sancocho es lo que cocinan las familias con lo que quedo del mercado de la semana en la nevera, es decir es una sopa que se hace con el “menudo” que no se comió fresco. Es de algún modo una sopa que se hace con residuos. La tradición dentro de las familias de las riberas de los ríos es reunirse cerca al río, hacer una fogata con leña y cocinar en ella el sancocho para la familia, en esta actividad –cuando se hace en el río–, participa toda la familia. Es de algún modo una tradición que pertenece a las dinámicas de lo que en otros apartados de este texto se ha denominado como “cultura de río”. Así que ir a cocinar Sancocho al río con la familia, es lo que llamamos cotidianamente como “paseo de olla”.

⁵⁸ Existe un prejuicio en Colombia, que indica que en las ciudades pequeñas o pueblos -como aquí se les llama— los habitantes son chismosos. En efecto, hay un dicho que dice “pueblo chiquito, infierno grande” por esa razón; esa característica de los grupos humanos se condensa en gestos simples que invaden los espacios familiares, educativos o sociales. El chismógrafo, es un cuaderno colectivo, en dónde --jóvenes y adolescentes--, escriben chismes o preguntas anónimas y lo circulan entre su grupo de amigos y ellos responden a estas preguntas e historias de acuerdo con su interés.

Cuadro 2- Prácticas o gestos de mediación planteados o contruidos por los mediadores del 46 SNA.

Ciudad dónde se llevó a cabo la Mediación	Actividad de Mediación y breve descripción
Neiva	Fanzine del Yuma: Fanzine abierto a la participación de los visitantes, cuyo objetivo era que los públicos le hicieran preguntas al río.
Neiva	El Guardian del Río: Una actividad de construcción de un personaje del río a través de la narración de historias y el dibujo; buscaba “motivar la creación, haciendo uso de la construcción y narración de mitos y leyendas, y en relación con lo que los niños o jóvenes podían ver en el salón; hubo personajes parecidos a Goku ⁵⁹ , al Mohán ⁶⁰ y a los de Ciudad Limpia que hacen el aseo en la ciudad...” (Pérez, 2022)
Neiva	Ríos Vivos; Haciendo máquina: partiendo del trabajo de consciencia corporal que se hizo con los públicos en relación con las obras de espacio público ubicadas en las afueras de la muestra <i>Caudal adentro</i> , los mediadores invitaron a estas personas a ingresar a la muestra.
Neiva	El chismógrafo del río: Un cuaderno abierto a la intervención de los participantes y visitantes a la exposición “donde las personas nos contaban experiencias del río y chismes del río” (<i>Ibid.</i>)
Neiva	Olla indio ¿Cómo hacer un buen paseo de olla?: Actividad colectiva, en dónde los públicos eran invitados a cocinar una ollada de sancocho o de otra comida, en las afueras del edificio dónde estaba ubicada la exposición; con el objetivo de conversar mientras se cocina y se come con las personas, sobre la experiencia del río. Esta actividad de acuerdo con Pérez se llevó a cabo un día a la semana en las tardes. La idea inicial de este ejercicio consistía en que lo conversado quedase “sistematizado en un manual de buenas prácticas del paseo de olla” ⁶¹ (<i>Ibid.</i>)
Mompox	Seres del Río: Taller de máscaras a partir de las mitologías específicas del lugar.
Mompox	Taller de cartelismo Cosmópolis vegetal: Catalogo de reconocimiento de especies vegetales alrededor del Río Magdalena. Con especies colectadas, cada participante armó una composición y esta después fue fotocopiada y con ello se hicieron los carteles, que posteriormente fueron ubicados en postes y muros de la ciudad.
Mompox	Intervención de Land Art “realización de una intervención a la orilla del Río Magdalena con elementos recolectados en el mismo lugar” (Mediación Mompox; en anexos informe de mediación, Suárez, 2022)
Mompox	Cuerpo Parlante: Consistía en un ejercicio que pretendía la construcción de una memoria corporal de los participantes a través de técnicas de teatro, “se postula al cuerpo como instrumento de narración” (Mediación Mompox; en anexos informe de mediación de José Olano, 2022).
Mompox	Lectura al viento: Invitación abierta a las personas del lugar para participar en lecturas variadas sobre la memoria histórica de la ciudad de Mompox “con el objetivo que se conviertan en historias disparadoras para que la gente las relacione con su experiencia personal y se anime a contar su propia historia” (<i>ibid.</i>)
Mompox	Los colores del río: a través del pretexto de un taller de plastilina enfocado para niños y niñas, se les planteó la observación del río, y la identificación de la cantidad de colores que posee el río.

⁵⁹ Personaje de la serie de animé japonesa Dragon Ball.

⁶⁰ Personaje de la mitología colombiana, en especial vinculada a los ríos del Tolima. Es un señor viejo, de barba larga que se le aparece a las personas que contaminan o le hacen daño a los ríos o sus animales; lleva consigo un cigarrillo de tabaco suele hacerles maldades a los pescadores y tiene fama de conquistar y robar las mujeres de los pueblos ribereños.

⁶¹ Referencia de uno de los informes presentados por una de las mediadoras de Neiva. Fuente: archivo mediación 46 SNA; 2022; Artes Visuales, Ministerio de Cultura.

Ibagué	Taller de Comic Silente, Yo soy un río. A través de pensar la relación que cada uno tiene con el río, tomando como pretexto la lectura “ <i>El río</i> , del poeta peruano Javier Heraud (<i>Memoria social</i> , 2022); los mediadores partían de un esquema de estructura de historieta gráfica prediseñado, y después de explorar con los visitantes algunos elementos de la historia gráfica, se estimulaba la construcción de un breve comic con participación de los asistentes.
Ibagué	Magdalena preguntas y supuestos: En una hoja preformada, tipo pequeño tipo fanzine, se les pedía a los participantes dibujar o contar una historia con el río Magdalena; partiendo de las siguientes frases y preguntas movilizadoras: “¡cuéntanos tu historia con el río Magdalena!, recuerda que las historias no son solo escritas. [...] Si el río Magdalena tuviera otro nombre ¿Cuál sería?” (Mediación Ibagué; 2022)
Ibagué	Estación abierta de Fanzine: Con algunos materiales donados por la biblioteca donde estaba ubicada una de las exposiciones, “se dispuso el papel en el formato de acordeón plegado; y cómo ya los públicos habían hecho el recorrido por las diversas exposiciones de la ciudad. La idea es que cada participante construyera una portada, le pusiera un título, su nombre y de dónde venían y se hicieran tres preguntas acerca de la exposición o dejaran algunos apartes de su experiencia” (Cortés, 2022).
Ibagué	Geología del dibujo: Este fue un ejercicio que partió de la obra <i>Geología Mineral Hiperromántica</i> de la artista vallecaucana Maria Angela Aponte, que participó en la exposición <i>Tierra en tránsito</i> en Ibagué. Esta obra consistió en una colección de rocas, que en su mayoría eran papeles plegados, que llevan impresos imágenes de tierra. A simple vista imitan y hacen pensar al público que son rocas de verdad dispuestas sobre una mesa. El ejercicio de mediación consistió en intentar dibujar las rocas plegadas con carbón vegetal. La actividad de mediación tenía el objetivo de establecer “relaciones entre la realidad y la ficción, entre el ser humano y la naturaleza” (Mediación Ibagué; en Informe mediación/anexos, 2022”
Honda	Inaudita Yunta: “Actividad de mediación [...] en la que buscaban enlazar los peces autóctonos intervenidos del río Magdalena con el fin de crear Yuntas de peces elaboradas por los espectadores” (<i>Memoria Social</i> , Honda; 2022; p.15)
Honda	Compromiso ribereño: A través de esta experiencia, los mediadores de Honda “buscaban comprometer a los espectadores con el cuidado del río y su entorno” (<i>Ibid.</i>)
Barranquilla	Bestiario del Río Magdalena: Creación de animales que pudieran sobrevivir a la fuerza y condiciones del río. Actividad enfocada a niños y niñas de la comunidad del Barrio Barlovento que queda en frente del edificio dónde estaba ubicado el salón en Barranquilla; “Los niños creaban su propio personaje a partir de la supervivencia en el río, por ejemplo, que animales podrán sobrevivir o vivir a partir del río, así, ellos hacían su personaje híbrido” (Correa, en conversación con la autora;2022); con los trabajos de los niños, se hizo una muestra en la biblioteca que estaba en el segundo piso del edificio dónde estaba ubicada la exposición <i>Epistemología Vibrátil</i> del SNA.
Barranquilla	Recorriendo la cuenca: El ejercicio implicaba que cada niño participante, hiciera su propia versión del río y luego se unieron las diversas versiones del río haciendo un “cadáver exquisito...y partiendo de allí, de la relación del cuerpo y el espacio, hicimos una acción en donde imaginábamos que éramos como un río, hacíamos una fila, un recorrido por el edificio y los exteriores y terminábamos en la sala” (<i>Ibid.</i>) vinculábamos el recorrido y los fragmentos a una de las obras presentes en la muestra que estaba ubicada en el suelo de la sala.
Barranquilla	Hidrografías Urbanas: taller de ubicación de las fuentes de agua que cruzan la ciudad de Barranquilla. “con el objetivo de que las comunidades de Barranquilla describieran y reflexionaran alrededor de los ríos y arroyos urbanos que trazan y afectan los espacios de la ciudad” (<i>Memoria Social</i> , Barranquilla; 2022; p.16)
Barranquilla	¿Qué recoge el Río, qué se lleva el río?: “Un ejercicio de dibujo-escritura, alrededor de describir que cosas se lanzarían al río, que cosas se deben dejar soltar;

	una acción poética donde el río es visto como un elemento que cataliza nuestros sueños, añoranzas, incertidumbres, miedos...” (Correa, en Informes mediación, 2022)
Barrancabermeja	Apología al Río: “Actividad que plantea que los públicos “plasmen desde dibujos o esculturas hechas en plastilina, que plantas, animales y objetos, reconocen como símbolo de dignidad y lucha por la vida y el río y de los barramejos” (González, en informes mediación; 2022)
Barrancabermeja	Gestos Inauditos: A partir de un trabajo de consciencia corporal, se le planteaba a los visitantes generar un gesto con su cuerpo, en el cual pudiesen evidenciar la sensación final que cada uno tenía después de hacer el recorrido por la exposición, estos gestos quedaban materializados a través de fotografías de registro hechas por el equipo de mediadores.
Bogotá	Dibujos del Río y cartografías familiares: Creación de un recorrido imaginario del río amazonas, y en ese recorrido recorrer las obras de la exposición.
Bogotá	Tinajas Familiares, símbolos para recordar: Una actividad planteada para familias en la cual se buscaba que a través de la realización de una “cartografía con modelado en plastilina o arcilla, que permita crear símbolos de acuerdo con las memorias familiares” (Casanova, en informes de mediación; 2022).
Bogotá	Taller de elaboración de objetos con mostacilla: Se trató del ejercicio de un tejido colectivo en mostacilla.
Bogotá	Trampas de pesca, capturar pensamientos que agobian: Una actividad que implicaba la realización de una trampa de peces, de acuerdo con aquellas presentes en las obras que hacían parte de la exposición. Simbólicamente se intentaba que mediante su realización se pudiera “atrapar los espíritus que inquieten al alma” (Ibid.)

Fuente: Realización propia a partir de las conversaciones con actores y otras fuentes consultadas

La mayor parte de las acciones organizadas por los mediadores fueron comentadas y revisadas en conjunto con las coordinadoras del componente Mariela Silva⁶² y Ana Garzón, antes de su implementación.

En conversación con la autora, Mariela Silva afirmó que una intención del ejercicio de la mediación para el 46 SNA, era que justamente la agencia de los mediadores “no fuera subsidiaria de la curaduría” (2022) y que, por ello, el trabajo previo que habían realizado los mediadores con Silva y Garzón estaba enraizado en una relación con la realidad de cada lugar, y no desde un discurso transmisible o replicable que partiera de las obras o la curaduría, sino desde la vida misma de los contextos con el río. Así mismo mencionó que existieron rasgos de las acciones de mediación que eran característicos de los territorios o municipios donde se implementaron, que dan cuenta, por un lado, del tipo de relación cotidiana que esta población puede tener con el río, así como de las orientaciones, intereses o prácticas culturales que previamente ejecutaban los actores antes de ser mediadores del 46 SNA. Enunció como parte de estos ejemplos, el hecho de que en Barrancabermeja (Santander) existiera una

⁶² Es conveniente recordar que en durante el proceso del 46 SNA, Mariela Silva fue remplazada por otros actores de manera temporal durante su período de licencia de maternidad.

preponderancia de actividades donde primaba lo escénico, lo corporal o lo narrativo; o que el trabajo en Neiva se enfocara en población de niños, niñas y adolescentes, siendo la educación o la formación artística o cultural, la actividad principal a la que se dedicaban parte de los mediadores de esta ciudad que trabajan en fundaciones enfocadas en la población infantil. Al respecto también podemos pensar por qué las acciones en Barranquilla (Atlántico) implican una reflexión sobre la relación de los cuerpos de agua con la ciudad, en una ciudad donde los arroyos se toman las calles en épocas de lluvia y arrasan con viviendas y ponen en peligro las vidas de los habitantes. Otro ejemplo, en lo que ocurrió en Ibagué (Tolima), entorno a la experiencia que esta ciudad tiene con el río y con los cuerpos de agua, y en donde una gran parte de las personas expresaron tenerle miedo a los ríos.

De acuerdo con la información encontrada, en varias ciudades fueron diseñadas más de 5 actividades, como en el caso de Ibagué, Neiva, Mompo por poner algunos ejemplos; sin embargo, sólo fueron ejecutadas un máximo de 4 a 5 actividades que podrían repetirse dos o tres veces a la semana. Al indagar a que se debió esa situación, gran parte de los mediadores con los que se conversó, plantearon que este recorte se debió, a aspectos presupuestales y en algunos casos por la imprevisibilidad del tiempo en relación con la ejecución de acciones en algunas ciudades sede del SNA. Algunas actividades se desarrollaron gracias a la gestión de algunos mediadores con algunas de las instituciones culturales locales, que aportaron insumos y materiales para el desarrollo de estos ejercicios.

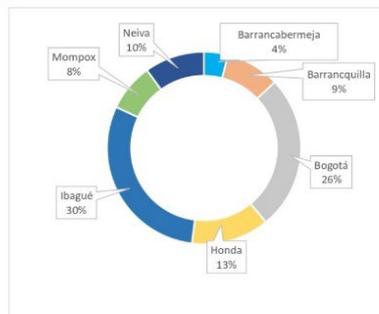
También suponemos que, entre los soportes presentados por los mediadores al Ministerio, se remitió la información de asistencia de las personas que participaron de estas experiencias de manera individual, cifras a las que no se tuvo acceso durante la investigación, por razones internas de quien ordena y gestiona la información dentro de la entidad. Sin embargo, como se ha mencionado en otro apartado del presente documento, no se supo con certeza cuantas personas pudieron participar de cada una de estas acciones o actividades de mediación, ya que para la organización central del Salón la mediación integró tanto a las visitas como las acciones de mediación recientemente descritas y fueron sumados a la participación general en cada lugar como se muestra en la figura 28.

Figura 28- Detalle, Informe de asistencia y participación 46 SNA

Ciudad	# de Asistentes
Ibagué	3515
Bogotá	3137
Honda	1532
Neiva	1179
Barranquilla	1111
Mompox	892
Barrancabermeja	451
Total asistentes	11817

Fuente: Base de datos consolidado de asistencia. UT 46SNA, 2022

La figura 1, expone el porcentaje de asistencia en cada ciudad

Figura 1. Porcentaje de asistencia total a toda actividad de Mediación

Fuente: Archivos electrónicos, área de Artes Visuales, 2022.

Mariela Silva, comentó en conversación con la autora (2023) que en algún punto del proceso de organización de lo que para el 46 SNA, se iba a entender como mediación, el director de Artes del Ministerio de Cultura, Víctor Manuel Rodríguez estuvo de acuerdo con que la mediación fuera un proyecto independiente y como manifestamos antes, no subsidiario de la curaduría. Sin embargo, esa ruta de un planteamiento independiente fue opacado por otras instancias de la organización que solicitaban de parte de los mediadores poder responder a una acción más convencional, en caso de que los visitantes demandaran una visita comentada, o dónde primara en cierta medida “la razón explicadora”.

Dentro de estas *actividades de mediación* o *mediaciones* –como se les denominó–, al revisarlas con detenimiento, se encontraron planteamientos que se acercaron a prácticas disruptivas, otras, que parecieran retomar elementos discursivos de la curaduría y a partir de la vinculación con la experiencia, historia y memoria del público, construir un nuevo sentido sobre el Río Magdalena. Hubo también estrategias de transmisión de discursos contenidos en las exposiciones y obras; lo anterior, como para plantearnos que estas mediaciones tuvieron distintos acentos y apuestas pedagógicas.

Los mediadores no sólo diseñaron y ejecutaron estas “actividades de mediación” o realizaron las “visitas mediadas”. Dentro de sus obligaciones contractuales, se estimaron algunas otras tareas, que tienen que ver con distintos componentes del ejercicio de un salón.

En relación con la conservación preventiva, los mediadores debían verificar el estado de las obras diariamente, reportar posibles daños o deterioros y en otros casos apoyar a la producción

en las gestiones necesarias para su reposición.⁶³ Dentro de esas otras obligaciones estuvieron, por ejemplo, actividades que corresponden a un monitor o guarda de sala, dado que implicaba la abertura de la sala, conectar, prender, apagar y desconectar equipos; además de llevar el control de la asistencia de los públicos que ingresaban a cada espacio, así como reportar continuamente estas cifras a la coordinación de este componente del salón. Sorprende también, darse cuenta que hubo casos en dónde los mismos mediadores fueron los encargados de establecer estrategias de difusión y comunicación, para poder solventar medianamente, los problemas que en comunicación pudo tener el salón –por realizar una estrategia de comunicación pensada desde “el centro” y sin verificar las realidades comunicativas de las regiones—. Así, por ejemplo, los mediadores colaboraron en estimular la llegada de visitantes en las ciudades donde aún no existe el hábito de visitar museos o salas de exposición, cómo pudo acontecer en Barrancabermeja o Mompox.

De acuerdo con uno de los actores vinculados al equipo de mediación en Barrancabermeja (2022), el equipo de mediación de esta ciudad, viendo la poca asistencia a la exposición durante los primeros días, estableció una estrategia para convocar públicos: dos mediadores realizaban la invitación persona a persona, en el muelle del río Magdalena, mientras otra de las mediadoras se quedaba en la sala; lo anterior, aprovechando las guías o mapas que había dejado la organización y que hicieron parte de los elementos del proyecto editorial del 46 SNA, como da cuenta la figura 29.

Figura 29- Guía del 46 SNA por ciudades. Fotografía: Ana María Torres.



Fuente: Archivo propio.

⁶³ Aunque la restauración de las obras no estaba prevista en alguna de las obligaciones –porque ninguno de los mediadores tenía el perfil para ello—en algún momento del transcurrir de la exposición *Línea negra*, uno de los mediadores asumió la reparación de una de las obras, apoyándose en el conocimiento de un técnico que le daba orientaciones por medio de videollamada.

2.6. Ediciones, publicaciones y otras “mediaciones”.

Figuras 30 y 31- Hoja de Ruta, Guía por ciudades y carpeta; Catalogo de *Inaudito Magdalena*, 46 SNA.



Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

El componente editorial, como puede percibirse en relación con las versiones precedentes del SNA –sobre todo desde el 43 Salón (inter) Nacional de Artistas (S(i)⁶⁴NA) de Medellín, en dónde se incluyó a una persona responsable de este componente que fue Manuel Kalmanovitz. Lo editorial, responde al desarrollo de las múltiples experiencias que pueden difundirse a través de canales impresos o web, como es el caso de la página de cada versión del SNA, las guías de sala, el catálogo –cómo se puede ver en las figuras 30 y 31— que son elementos presentes en cada una de las versiones revisadas en esta investigación, Así como otra serie de manifestaciones impresas, entre libros, afiches, fanzines, entre otras posibles.

Durante la investigación, fue evidente que el deseo del equipo curatorial –inicialmente–, era haber incluido un mayor número de propuestas a través de la figura de “publicación comisionada” y que, desafortunadamente el factor presupuestal y algunos movimientos administrativos de último momento, no lo permitieron. Para el caso de esta versión acogió finalmente tres publicaciones comisionadas que fueron apareciendo en el marco del desarrollo del 46 SNA; entre éstas un libro encargado a Maria Isabel Rueda que tuvo por título *REBIS*; la publicación de “*Comunidades Espectrales: Ejercicios para investigar Seres y cosas extrañas*” resultante de una de las primeras experiencias de Laboratorio de Edición en Honda en el 2021;

⁶⁴ La versión 43 del SNA de Colombia, se llamó 43 Salón (inter) Nacional de Artistas de Colombia, *Saber Desconocer*. En su nombre primó tanto los juegos del lenguaje y el oxímoron. Para referirse a cada una de las versiones se ha optado por un acrónimo, siguiendo la estructura 41 SNA, al ser éste el 1° Salón Internacional de Artistas, al referirnos a este evento se ha optado por el siguiente acrónimo **43 S(i)NA**.

una pieza tipo fanzine-afiche *No todo sobre los hipopótamos* del artista Juan Mejía que se hizo a partir de una reflexión humorística vinculada a la sobrepoblación de hipopótamos en el Magdalena –publicaciones que se muestran a continuación en la figura 32–.

Figura 32- Las tres publicaciones comisariadas; en orden de derecha Izquierda: *Comunidades Espectrales: Ejercicios para investigar Seres y cosas extrañas*; *REBIS* y *No todo sobre los hipopótamos*;



Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

Estas tres publicaciones, se sumaron a otra obra que consistió en un videojuego, al que se puede acceder mediante la página web, y que narra las aventuras de un mosquito viajando por el río Magdalena, al contrario de su corriente desde “su desembocadura en Bocas de Ceniza hasta su nacimiento en la Laguna del Magdalena” (46 SNA, 2022). Este trabajo que tiene por nombre *wiiiiFiiiiu*, fue planteado por los artistas multimedia Tatyana Zambrano y el colectivo JOHNSON & JEISSON y es posible descargarlo aún desde la página del 46 SNA, <https://www.46sna.com/sedimentos/wiiiifiiiiu.html> la figura incluida a continuación es un detalle del videojuego.

Figura 33- Detalle del videojuego *wiiiiFiiiiu*,

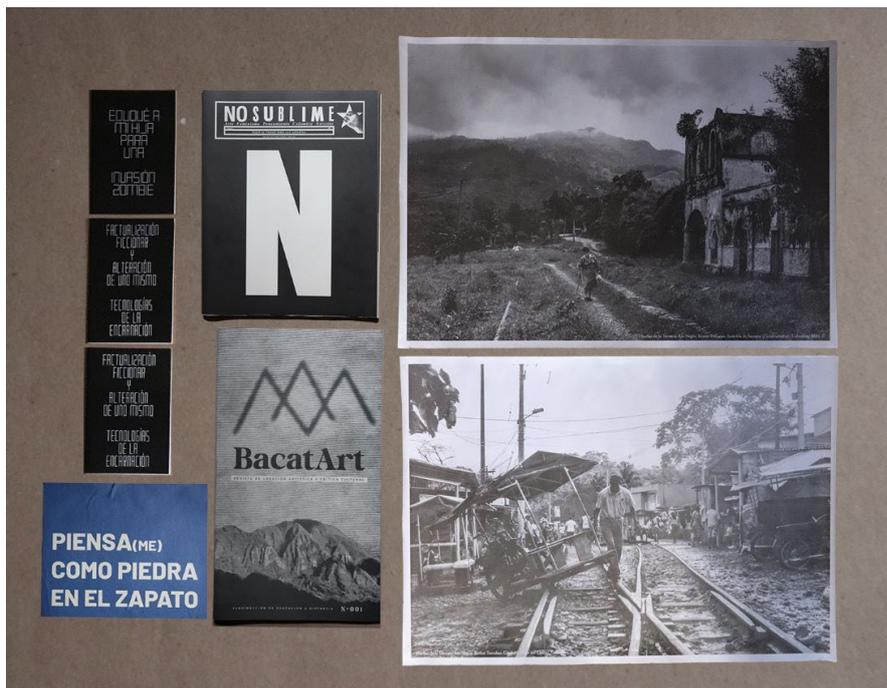


Fuente: Tomado de: <https://www.46sna.com/sedimentos/wiiiiiiiiiu.html>; Último acceso a este enlace el 18 de julio de 2024

Hubo dentro de la producción del SNA, otros soportes fungibles que integraron algunas curadurías, que tuvieron obras o procesos que utilizaron lo “impreso” como material y soporte del trabajo de algunos artistas o colectivos; es el caso por ejemplo, de varios de los trabajos incluidos en la *Caravana Nacional: cuando el río suena piedras lleva*, curaduría de Federico Daza expuesta en Ibagué, en dónde las propuestas de los colectivos: *Subdirección de educación a distancia*, *No sublime*, *FPPR* y *FACA Manga de viento*, desarrollaron sus ideas a través de afiches o fanzines, como se ve en la figura 34.

En el marco de las muestras aparecieron otros elementos impresos de diferente tipo, como ocurrió en la exposición generada por la curaduría central de *Inaudito Magdalena* en Neiva, *Caudal Adentro*; en dónde estuvo el calendario ilustrado con un dibujo de Alberto Baraya “*Hipopótamo, cebú y tres gallinas en el Magdalena*”—figura 35—; o la lista las letras de las canciones que hicieron parte de la exposición pública de *la Memorias sonoras de la guerra y la paz: Biblioteca musical del conflicto armado en Colombia (1985-2020)*, proyecto que hizo parte de la curaduría de Melissa Aguilar, *todo lo vivo todo lo muerto, umbrales de resistencia* en Bogotá.

Figura 34-. Publicaciones de la curaduría *Caravana Nacional*: cuando el río suena piedras lleva



Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

Figura 35- “Hipopótamo, cebú y tres gallinas en el Magdalena”, de Alberto Baraya

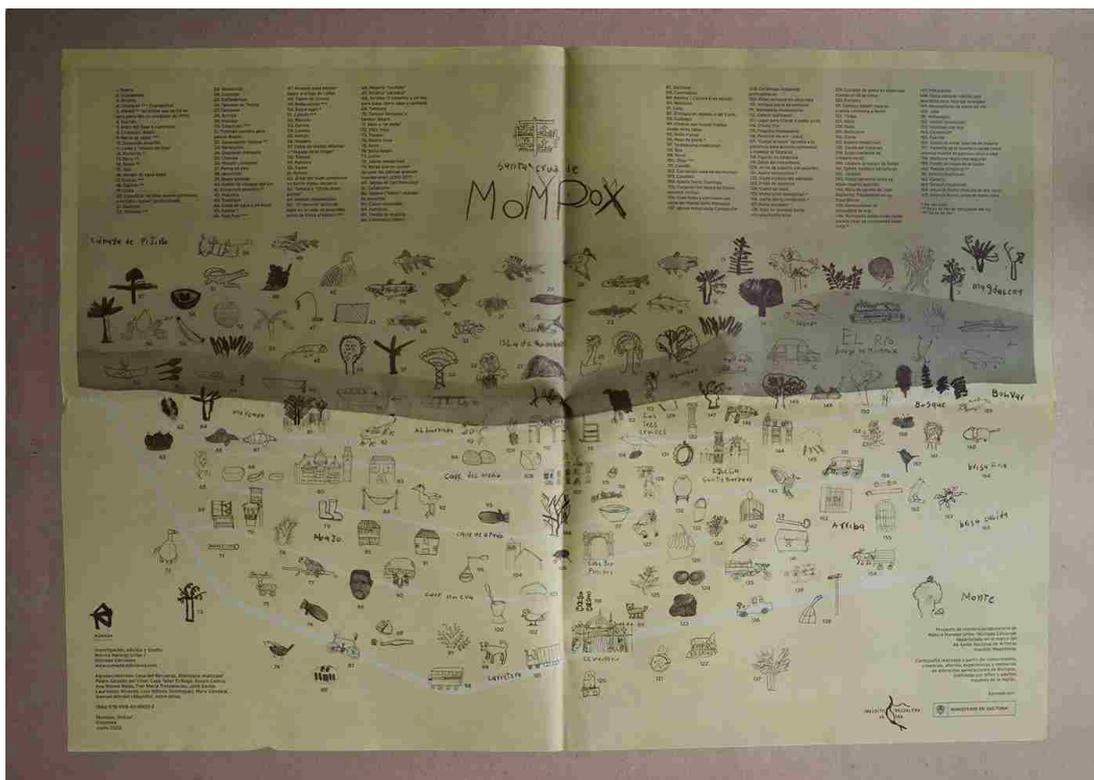


Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

Como resultado de un Laboratorio de edición en Mompox, se suman a estas otras “mediaciones”: *La cartografía de Mompox* —figura 36— que Mónica Naranjo y Maria Fernanda Márquez realizaron en conjunto con parte de la población de este municipio; los afiches con notaciones musicales alternas que estuvieron en las paredes de Honda, que hacen

parte de las realizaciones sonoras de Mauricio Rivera y que fueron también distribuidas durante la exposición *Geopoéticas del agua* de Santiago Vélez; el librito ilustrado por la artista Irene Rodríguez que tuvo el título de *Soplocantos y otras formas de posesión* (2022), trabajo que hizo parte de la curaduría *Epistemología Vibrátil* de Ericka Flórez en Barranquilla y que fue también resultado de los talleres de voz que hizo esta artista durante la muestra.

Figura 36- Cartografía de Mompox resultado del Laboratorio de creación en Mompox.



Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

Además de estas varias tipologías de publicaciones, que podemos describirlas como intermediaciones de obras que se encontraban en otros soportes o de procesos de formación, tal vez de las publicaciones que mayormente se mencionaron por parte de los mediadores y actores vinculados a los procesos de formación fueron los fanzines. De acuerdo con lo que se logró recabar durante la investigación se publicaron 600 unidades de los fanzines del componente de *Memoria Social*, dónde finalmente quedaron consignados apartes de los ejercicios y/o prácticas de mediación planteadas por los mediadores. Por la característica del formato de fanzine, ellos no contienen una descripción muy robusta de la experiencia de mediación en cada una de las ciudades donde se tuvieron exposiciones. En efecto es como una suerte de memoria resumen, con una que otra imagen resultante de la basta producción de estos ejercicios, breves intervenciones de algunos de los mediadores y la introducción en la que Federico Reyes –el artista coordinador de *Memoria Social*– recalca que “este grupo de fanzines responden al reto

particular de recoger esa polifonía a través de la producción de objetos de memoria que la materialicen y le permitan circular” (2022, en conversación). Así nos encontramos con una pluralidad de manifestaciones dentro del componente de publicaciones, cuya característica común es el soporte impreso, y que devienen de distintas intenciones tanto artísticas como curatoriales. Por ejemplo, las obras comisionadas, aquellas que se debían al mismo soporte y materialidad de la pieza impresa, así como aquellas piezas que tuvieron un impreso como complemento, memoria o producto resultante de una acción previa.

Aunque aparentemente no existía una sub-división de asuntos entre los curadores, se entendió que para esta versión quien estuvo a cargo del componente de la curaduría editorial fue José Sanín, quien entre otras cosas tiene una trayectoria larga en procesos de creación y trabajo con impresos y publicaciones en la ciudad de Bogotá. Recordemos que ese rol de la “curaduría editorial”, comenzó a aparecer de una manera más visible entre las versiones 44 y 45 del SNA, como se menciona en algunos apartes de este documento.

Figura 37- Fanzines Rio adentro, *Memoria Social*, 2022



Fotografía: Ana María Torres. Fuente: Archivo propio.

2.6.1. Las redes sociales: el *Instagram* como otra mediación al servicio de la Mediación

Desde hace algunas versiones atrás el Programa Salones Nacionales de Artistas –incluyendo los Salones Regionales– ha mantenido una continua transmisión de contenidos desde dispositivos virtuales, en especial la página construida para cada versión del Salón⁶⁵, que

⁶⁵De acuerdo con consulta efectuada al área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura con fecha de marzo del 2024, la información sobre los ingresos o estadísticas de métricas de las páginas relacionadas a cada versión del Salón, sobre todo a las correspondientes al 44 SNA, 45SNA o 46 SNA, no se puede obtener así reza la respuesta de la entidad: “Frente a los puntos 1, 2 y 3 en los que se solicitan las métricas de visitas a la página de los Salones Nacionales de Artistas 44, 45 y 46 infortunadamente en el desarrollo de la página web no quedaron habilitadas aplicaciones o funciones correspondiente a métricas de visitas a las páginas web de los salones solicitados”. Por

termina por constituirse en un espacio adicional de exposición o su extensión –como indicarían algunos curadores–, pero también ha trabajado con redes sociales como es el caso del *Facebook* y el *Instagram*.

Cada una de estas mediaciones tiene unas lógicas que aparentemente comparten la mayor parte de la población y sobre estos supuestos, se hacen una serie de campañas e inversiones por lograr una transmisión de contenidos en vivo y en directo, como también de difusión de las programaciones con una antelación aparentemente corta –como es usual en estas plataformas–

Para el 46 SNA, se percibió una gran actividad sobre todo en la plataforma de *Instagram* del salón, en dónde además de recoger apartes y elementos muy resumidos de cada uno de los componentes como se verá en la figura 38, se encargó de dejar algunos elementos como memorias de los procesos, así aconteció con las exposiciones –durante las inauguraciones especialmente– y para los laboratorios, en dónde quedaron en video, entrevistas efectuadas por la coordinadora de este componente, la artista Susana Bacca y en los que participaron la mayoría de los actores vinculados a estos procesos. También se fueron incluyendo pequeñas notas, audios, videos y *lives procedentes* de cada uno de los componentes y en relación con cada uno de los municipios en dónde se estaba llevando a cabo a cada actividad.

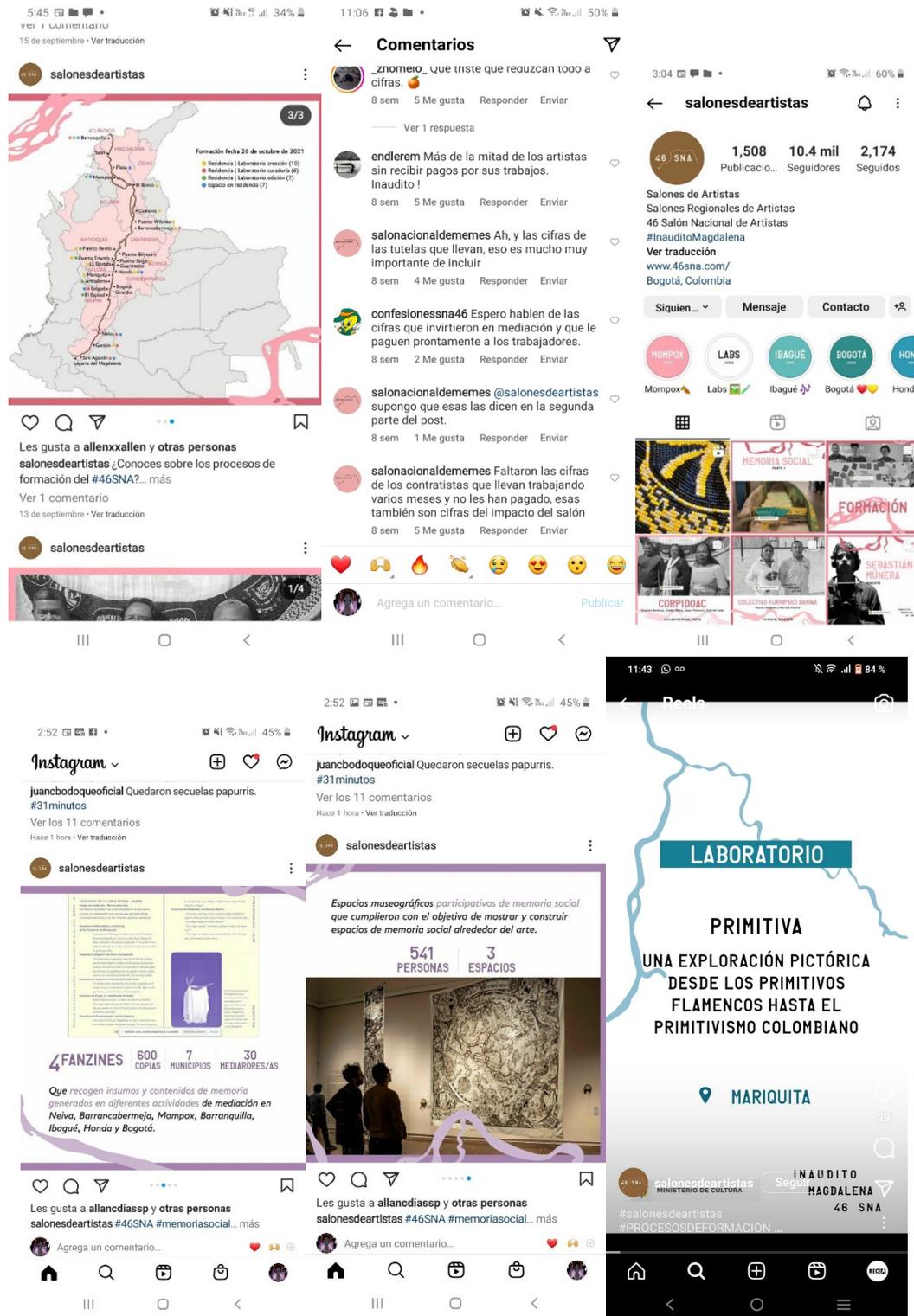
Sin embargo, dentro de lo observado, aunque estas dinámicas tiendan a ser gradualmente más generalizadas en los contextos urbanos y en las generaciones jóvenes, ellas no corresponden a todas las realidades de los distintos públicos y a de aquellos a los cuales quería llegar esta versión del SNA. Por ejemplo en Mompo (Bolívar), las personas encargadas del componente de comunicaciones del 46 SNA, tuvieron que contratar un carro para realizar difusión de las actividades como de las exposiciones que estaban presentes en este municipio, por medio de “perifoneo” –un medio de comunicación muy utilizado en la cotidianidad de varios municipios de Colombia, que consiste en un automóvil equipado con un muy buen sonido, dónde una persona o locutor, promociona un producto o un evento, mientras el carro se mueve por las calles del municipio– para poder generar una mayor atención de la población para este evento.

Se considera que no en todos los municipios fue efectiva la difusión mediante el *Instagram*, más si lo fue, para mantener a los públicos cautivos del Salón –localizados normalmente en algunos de los centros o de las escenas más profesionalizadas, en Bogotá o Medellín– enterados de lo que estaba pasando en las regiones, sin que muchos se hubiesen desplazado a encontrarse

ende, es difícil conocer los accesos que estas páginas poseen y en ese sentido la eficacia como espacios no sólo de mediación sino extensivos de los espacios físicos de cada versión del evento.

con lo que estaba pasando realmente allí; y así mismo fue utilizado como una manera de confrontación pública, efectuada por diversos actores hacia el salón y su organización.

Figura 38- Collage con fragmentos de pantallazos de la difusión por medio del *Instagram* del SNA.



Fuente: *Instagram* Programa Salón Nacional de Artistas

A través de grupos de *Facebook*, *Instagram* y plataformas de crítica institucional como *Esfera pública*⁶⁶, en perfiles como: *confessionssna46* de *Instagram*, o en la página de *reemplazO.org*, *salonacionaldememes*, entre otros; se evidenciaron parte de las contradicciones presentes en este salón, que incluyeron desde aspectos contractuales, vinculados al no cumplimiento de los acuerdos, pagos retrasados o inclusive desacuerdos de selección curatorial, que nunca llegaron a materializarse.

Estas contradicciones aparecen tras el gesto de pensar nuevas estructuras curatoriales, que remuevan o modifiquen estructuras institucionales, lógicas jerárquicas, y que se planteen lo horizontal y lo “descentrado”. Sin embargo, dentro de la misma forma de operar e incluso de relacionarse con los actores de las regiones –o con actores del propio centro– fueron en cierto momento centralistas, jerárquicos y no reconocieron las realidades de los profesionales y características como lógicas de las diversas escenas locales, no basta “incluso” con contratar actores de las regiones o incluir instituciones locales, sino se miden con precaución –más allá del evento– las consecuencias tanto positivas como negativas –en términos de la acción sin daño– que se pueden generar en cada uno de los contextos.

Estas contradicciones hacen que la fuerza de un discurso con un interés geoestético que movilizó el salón en todos sus aspectos, pierda contundencia ética.

2.7. Voltar la pirámide: ¿La resurrección de los laboratorios?

En el mes de septiembre del 2021, en una conversación con quien en ese momento fungía como director artístico del 46 SNA: Jaime Cerón, él expresó que la apuesta de esa versión del SNA implicaría “voltar la pirámide”.

Después de la conversación, por más de que creí entender a qué hacía referencia me pregunté, ¿Qué es voltar la pirámide?, ¿Cómo está constituida esta pirámide?, ¿Quiénes están en la punta y quienes en la base?...

Se podría inferir, de cara a lo anterior, que Cerón (2021) quiso dar a entender que existiría una mayor importancia en comparación con las versiones anteriores del SNA, de los procesos de formación o de intercambio entre los actores y los públicos. Pues normalmente en el ejercicio de un evento expositivo, estos actores –formadores, mediadores, pedagogos– son los que constituyen las bases.

⁶⁶ Foro de opinión y espacio de crítica del arte, de las instituciones y la cultura, abierto a la participación y mediado por la coordinación del artista e investigador Jaime Iregui desde el 2000.

Desde las teorías de gestión museológica e incluso, de gestión empresarial existe un modelo de gestión, que es denominada como gestión “piramidal” o jerárquica, que, al trasladarlo al organigrama de un evento como el Salón Nacional, quedaría posiblemente la pirámide compuesta de la siguiente manera:

En la punta de la pirámide usualmente estaría la dirección artística, junto con los curadores o integrantes comité curatorial y/o directivo, en el siguiente eslabón estarían ubicados los encargados de los procesos, es decir la coordinación de producción, la museografía, la preservación, la coordinación de los componentes educativos y de mediación, gestión y comunicaciones, y en la base estarían los montajistas, educadores, mediadores-artistas, o por así decirlo el proletariado museológico.

Invertir la pirámide suena a un ejercicio tanto utópico como poético y disruptivo; e implicaría que la relevancia del salón no esté dada por lo que usualmente denominamos “lo expositivo” sino que en efecto estaría en aquello que fundamenta “políticamente” el ejercicio del Salón, el encuentro del arte con las personas, con los públicos y los no públicos -como se ha enunciado con anticipación- y constituiría en uno de los ejes de reflexión del presente trabajo.

Durante el desarrollo del 46 SNA, se llevaron a cabo distintos procesos de activación comunitaria y de mediación, que entrarían dentro del terreno de lo que en museología se denomina educación museal o formación de públicos. Por tanto, no es raro que el capítulo o componente dónde se incluyeron estas actividades dentro del organigrama de ejecución del Salón como “procesos de formación”⁶⁷.

Los Laboratorios, para el caso del 46 SNA, hicieron parte de una estrategia de acercamiento de artistas a contextos, cosmovisiones, espacios, saberes, con los habitantes de los municipios riverenos al Río Magdalena. Tres de éstos se realizaron en el año 2021, los otros 17 en el 2022 y un último –que en realidad no se tuvo información de la fecha de realización– pudo acontecer inclusive en el 2023, que fue el Laboratorio coordinado por la artista Liliana Angulo entre Honda, Mariquita y Falan en el Tolima que se denominó *Un caso de reparación: Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales sobre los esclavizados y pintores*

⁶⁷ Como se ha querido dar a entender anteriormente, dentro del ejercicio de esta pesquisa se ha asumido a estos procesos como concernientes al problema de la “mediación” vinculándola a la perspectiva que al respecto propone Bruno Latour, quien define a un “mediador” como a cualquier “vehículo” o “agregado” de transporte, que al “trasladar” algo lo modifica (2005, p. 63). Este algo puede ser un “hecho social o cultural”, es decir: una obra, una experiencia estética, un discurso curatorial. Esta investigación se ha concentrado en dar cuenta de las mediaciones que han intervenido dentro de las acciones de mediación, además de interrogar el lugar de la “mediación” y su relación conflictiva con los procesos curatoriales, en el marco del programa SNA en sus últimas seis versiones.

afrodescendientes en la expedición botánica, enunciado en este documento como un “Laboratorio de formación e investigación”. Por cierto, la situación de este último Laboratorio es muy particular, porque en ningún momento fue mencionado por ninguno de los actores consultados, ni apareció en los documentos y archivos oficiales del Ministerio de Cultura. Parte de esta situación se pudo deber a que fue realizado con recursos de alguna entidad territorial, probablemente de la Gobernación del Tolima a través de un convenio con alguna entidad privada y ello sería un argumento sobre lo cual la curaduría como la organización del 46 SNA, se pudo haber mantenido al margen. Sin embargo, sí apareció reseñado en el Catálogo.

Aunque la intención inicial, según lo mencionó Cerón (2021), fue implementar *laboratorios* desde el mes de septiembre del 2021 hasta el mismo mes del 2022; este propósito que estuvo en el origen de la propuesta curatorial, no se cumplió por distintas razones que narraremos a lo largo de este apartado. Los primeros laboratorios se realizaron entre los meses de septiembre a octubre del 2021, pero fue hasta el mes de julio del 2022 que finalmente se logró completar este componente con las otras diez y siete (17) experiencias formativas que se desarrollaron casi simultáneamente en el mes de julio, de forma paralela a las exposiciones abiertas en ese momento. Otras dos acontecerían entre el mes de agosto a noviembre del 2022.

Aparentemente para el salón no fue claro que entendía por laboratorios; en la página web en su momento, se activó un espacio en el que reposaron como archivo, información de los tres primeros laboratorios que se efectuaron en el 2021, con algunos registros fotográficos y videos, a saber: el Laboratorio de edición en Honda Magdalena, el Laboratorio de Curaduría entre el Cauca y Huila y el Laboratorio del Atlántico. Este ejercicio cambió en el mes de agosto del 2022 cuando se produjo una reestructuración de la página web del salón y mudó la manera de conservar la información de cada proceso, incluyendo más información en términos de la narración de cada actividad. Así los laboratorios se integraron al componente de formación, del que hicieron parte distintas clases de laboratorios: creación, curaduría, edición, y una categoría adicional de residencia.

Los *laboratorios* fueron una de las formas en que los artistas seleccionados por el comité curatorial pudieron participar de la versión 46 SNA. Así podemos sospechar que se hizo dos tipos de selección; una selección de artistas que participaron finalmente en las exposiciones, y otra, que eligió a colectivos y artistas que participaron desde el ejercicio del componente “formativo” del Salón. Estos últimos desarrollaron un trabajo que estando en articulación con su proyecto artístico, se conectó con las circunstancias del lugar, el contexto, sus pobladores y la reflexión central que planteó la curaduría alrededor del Río Magdalena.

En el Catálogo del 46 SNA, que se publicó un año y medio después –como ya hemos mencionado antes– los laboratorios se enuncian como procesos de formación, articulados al tránsito por el Río Magdalena, e intercalados por el desarrollo de las exposiciones; partiendo del nacimiento del Río en el macizo colombiano con el Laboratorio de Curaduría: *Enmigrar para avanzar y crear para sanar* hasta concluir en la desembocadura del Magdalena en el departamento del Atlántico con el laboratorio de Curaduría de Carolina Cerón y Lizney Manjarrez que se llamó *Curaduría Leve y Blandita*. Es decir, existe una conducta, de evidenciar que los laboratorios, fueron otras maneras de enunciación de los artistas participantes que no se basó en la exhibición de una obra sino en la construcción de procesos. Así la secuencia del documento se prestó para pensarse como una bitácora de viaje que contiene la secuencia de los ejercicios que, en términos de investigación, creación, exposición y formación, se hicieron en el territorio en la medida en que se transitaban por el Río Magdalena, como lo vemos en la figura 39:

Figura 39- Registro, índice del Catálogo del 46 SNA, Inaudito Magdalena, en el que se evidencia la forma en que se realizó la publicación, a manera de viaje entre el nacimiento del Río y desembocadura.

<p>46 Salón Nacional de Artistas — INAUDITO MAGDALENA</p> <p>INDICE</p> <p>12- ÍNDICE DE NAVEGACIÓN</p> <p>16- 46 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS VARIOS RÍOS MAGDALENA EN UNO SOLO Andrés Gaitán T.</p> <p>30- INAUDITO MAGDALENA TEXTO CURATORIAL GENERAL Equipo Curatorial 46 SNA</p> <p>RECORRIDO LAGUNA DE LA MAGDALENA</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN Laboratorio de curaduría</p> <p>36- Enmingar para avanzar y crear para sanar. Edinson Quiñones Fabián Urrutía</p> <p>GARZÓN-LA JAGUA</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN Laboratorio de creación</p> <p>40- Kípara embera en La Jagua Raquel Bi Cunampio y Elio Bi Cunampio David Palmar</p>	<p>NETIVA</p> <p>EXPOSICIÓN Inaudito Magdalena</p> <p>48- Caudal adentro</p> <p>64- Alberto Baraya 66- Alejandra Rincón 68- Ana María Velásquez 70- Boris Terán 72- Carlos Bonil 74- Diana González 76- Donna Conlon y Jonathan Harker 78- Jennifer Ávila (Phuyu Uma) 80- Jonnathan Cataño 82- Juan Covelli 84- Juan Francisco Rodríguez 86- Leonardo Ramos 88- Luis Fernando Bautista 90- Luis Roldán 92- Raúl Ballesteros 94- Sebastián Sánchez 96- William Narváez</p> <p>OBRAS COMISIONADAS</p> <p>98- Cordillera Mario Opazo</p> <p>102- Arraigo y resiliencia de la cuenca del río Yuma Jaguos por el Territorio</p> <p>106- Estación Puerto Ruta4 taller</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN Laboratorio de curaduría comunitaria</p> <p>109- Visaje Corporación Tapioca</p>	<p>EL ESPINAL</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN laboratorio de edición</p> <p>122- Espinal Sonoro León David Cobo Annie Buitrago</p> <p>GIRARDOT</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN laboratorio de creación</p> <p>128- Partitura de caléndula para el río Magdalena Luisa Fernanda Giraldo Camilo Trujillo</p> <p>IBAGUÉ</p> <p>EXPOSICIÓN Inaudito Magdalena</p> <p>136- Tierra en tránsito</p> <p>142- Alexis Guerrero 144- Carolina Bécates 146- Katherin Sea 148- Mariángela Aponte 150- Marlon de Azambuja 152- Nadia Granados y Simon(e) Paetau 154- Patricia Domínguez 156- Pedro Peña 158- Sebastián Múnera 160- Sebastián Sandoval</p> <p>EXPOSICIÓN Beca de estímulos "Investigación curatorial Arte y Naturaleza 46 SNA" 2021</p> <p>164- Caravana Nacional: "Cuando el río suena, piedras lleva...". Imágenes en movimiento por los caminos inconclusos de nuestra naturaleza.</p>	<p>192- Colectivo Faca y Manga de Viento 194- Colectivo FPPR 196- Colectivo Los Chingues 198- Colectivo No Sublime 200- Guillermo Santos 202- Isabella Celis 204- Laila Romero 206- Mario Gutiérrez Cru 208- Nicolás Willis 210- Subdirección de Educación a Distancia 212- ERRE-4 / Master Salón ambulante</p> <p>PROCESOS DE FORMACIÓN Laboratorio de creación</p> <p>214- Borde, río, Mugre-Bio. Fragmentos de paisajes alterados Miguel Kuan Yonathan Castro</p> <p>BOGOTÁ</p> <p>EXPOSICIÓN Inaudito Magdalena</p> <p>230- Todo lo muerto, todo lo vivo - umbrales de resistencia</p> <p>240- Adolfo Bernal 242- Ana María Velásquez 244- Biblioteca Musical de la Paz 246- Carolina Caycedo 248- Casa de la Cultura de Mompos 250- Colectivo de diseño La Colmena / Beehive Design Collective 252- Colectivo WeReBeRe 254- Daniel Desiderio Pérez, María Buenaventura, Nathaly</p>
--	--	---	--

Fuente: Archivo propio.

Los laboratorios tuvieron una historia significativa desde el año 2004 dentro de las políticas institucionales de formación en Artes Visuales, de la que en este documento hemos querido presentar algunos apartes; ya que, estuvieron articulados al desarrollo del *Programa Salones de Artistas* desde la versión 39 (2004); y se mantuvieron con cierta regularidad como componente de formación de los SNA casi hasta el 2016; apareciendo de forma articulada al desarrollo del 42 SNA “*Independientemente*” del Caribe y como forma de operar “pedagógicamente” durante el desarrollo del 43 SNA *Salón Inter/Nacional de Medellín, Saber Desconocer* o cómo una manera de enunciar una particularidad de un proceso de realización colectiva entre los públicos y los artistas cómo ocurrió en el 45 SNA dentro de la curaduría de Ana Ruíz, *Espacios de Interferencia* –asuntos que se tratan en otros momentos del documento–.

Lo que se publicó institucionalmente en la página web del 46 SNA, indica que el componente de formación se entendió como:

el encuentro entre un artista, curador, editor o gestor que provenga de otro lugar del país (o fuera de él) a quien se suma un par local para intercambiar saberes en una vivencia de entre 1 y 6 semanas en las que surja una iniciativa para desarrollar proyectos propios. Las residencias dan origen a procesos de formación denominados laboratorios orientados por los residentes (2022)

Así como planteamos antes, de estos procesos, sólo se adelantaron algunos laboratorios de forma paralela a las exposiciones abiertas y en otros casos, el “Laboratorio” constituyó la única acción que en el marco del 46 SNA, se desarrolló en algunos municipios.

Cuadro 3- Relación de lugares, laboratorios y fechas de realización

Municipio	Nombre del Laboratorio o de la exposición	Fechas de Realización
Páramo de las papas - San Agustín, Cauca - Huila	Enmingar para avanzar y crear para sanar, Sanación territorial desde las prácticas ancestrales de la ley natural.	11 de octubre- 6 de noviembre de 2021
Suan, Atlántico	Juguetes mecánicos: historias y materiales que trae el río.	11 de octubre -17 de noviembre de 2021
Honda, Tolima	Comunidades espectrales	18 octubre al 6 noviembre de 2021
Gamarra - Casa de la cultura y biblioteca pública César	Punto de encuentro	16 de junio -8 de julio de 2022
Mompox- Casa de la cultura- Escuela taller el Boga, calles y afluentes de la ciudad- Bolívar	Cartografía de Mompox	10 de junio- 3 de julio de 2022
Puerto Berrío- Comfama- Antioquia	Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad. Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos	21 de junio - 7 de julio de 2022
Banco (Magdalena)	“El río suena, y no son piedras...”	21 de junio al 13 de julio de 2022
Puerto Boyacá -Salón comunitario Barrio Chambacú- Boyacá	Un ruido propio	21 de junio al 20 de julio de 2022
Ibagué -Casa Cultural Dulima- Tolima	Laboratorio Mugre-vivo, afluentes que se derrumban	30 de junio -7 de agosto de 2022
Barrancabermeja - Instituto Universitario de la Paz- Santander	Soy un Trozo de tierra que necesita ser trabajada	1 de julio -31 de julio
Puerto Triunfo -Casa de la Cultura- Antioquia	Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo	2 de julio -31 de julio de 2022
Girardot -Casa de la cultura y embarcadero turístico- Cundinamarca	Partituras de Caléndula	7 de julio - 29 de julio de 2022
Honda- Tolima	Escuela de Antiopresión: Ríos, seres y futuros posibles	7 de julio al 28 de julio de 2022

Garzón- La Jagua, Huila	Kipara Embera en la Jagua	13 de julio- 10 de agosto
Guarinocito- Centro de innovación, Charco de Caldas	Sonar Guarinocito	15 de julio al 24 de julio de 2022
Mariquita -Casa de la Cultura de Mariquita- Tolima	Primitiva: Una exploración pictórica desde Los Primitivos Flamencos hasta el Primitivismo Colombiano	17 de julio-1 de agosto de 2022
Barranquilla. U. Atlántico- U. Norte. (Atlántico)	Curaduría Leve y Blandita	18 de julio- 31 de julio de 2022
Puerto Wilchez -Centro de Convivencia- Santander	Mientras Río	1 de agosto-16 de agosto de 2022
Neiva -USCO- Huila	Visaje: Laboratorio de Curaduría Comunitaria	1 -20 de agosto de 2022
Espinal -Casa de la Cultura del municipio- Tolima	Laboratorio de escucha y exploración sonora	12 de octubre- noviembre de 2022
Honda, Falan y Mariquita (Tolima)	Un caso de reparación: Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales sobre los esclavizados y pintores afrodescendientes en la expedición botánica	No se tiene noticia de la fecha específica
Bogotá (D.C) Centros CREA de distintos Barrios periféricos	Cultivando Papel; Flora y Funga: Reconstruyendo el territorio al darle color; Sudarios del territorio	octubre y noviembre de 2022

Fuente: Elaboración propia a partir de la información que iba siendo subida durante el desarrollo del Salón a la página: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/> y corroborada posteriormente en el catálogo de esta versión

Desde la observación externa y después de escuchar a algunos artistas y pares locales que estuvieron a cargo del desarrollo de estos ejercicios, como fue el caso del Colectivo Tapioca; León David Cobo y Annie Buitrago, Jean Lucumi, Anggie Hernández, Jennys Obando, Javier Morales; se observa que además de ser convocados a participar del evento el 46 SNA, no hubo ningún tipo de convergencia metodológica, pedagógica o didáctica, que desde la coordinación o dirección del 46 SNA se les sugiriera o planteara; como tampoco se establecieron acuerdos comunes de acción para el trabajo con las comunidades. En ese sentido, los curadores y la coordinación fue muy respetuosa del trabajo y las metodologías de estos artistas, asuntos que estaban respaldados por la trayectoria en formación o la vinculación con los territorios.

Como indicó la maestra Susana Bacca, encargada de estos procesos —entre el mes de julio a octubre del 2022— aconteció por “alquimia creativa”, un encuentro que, por *acaso*, emergía

entre los deseos del artista, su trabajo, las pretensiones y gestiones del par local y las personas que se vinculaban a los procesos como participantes (en conversación con la autora, 2022).

Cada artista desde su experiencia, proceso de investigación y conocimiento de trabajo comunitario o pedagógico, diseño y desarrolló cada proceso, con las herramientas de trabajo comunitario o de formación que la trayectoria de cada uno le ayudó a construir.

De acuerdo con Bacca Cure, coordinadora del componente de los laboratorios que acompañó este proceso durante los últimos tres meses de desarrollo, la elección de los artistas que participaron como “laboratoristas”, se debió a una selección previa que habían hecho los curadores durante los viajes de exploración hechos de antemano a los municipios de la cuenca del río Magdalena, y teniendo de precedente el trabajo y la investigación de los artistas, ya que ésta debía estar de acuerdo con el objeto de la curaduría. Si se piensa en el perfil de los pares locales, fueron artistas o gestores culturales provenientes de cada municipio o del departamento, que tuvieran capacidad de gestión y que conocieran las instituciones, las organizaciones y los territorios. Tanto los artistas como los pares locales fueron seleccionados por la curaduría; solamente en el caso del Laboratorio de Neiva de Curaduría Comunitaria, el par local fue escogida por el colectivo encargado del laboratorio. Todos los demás, fueron seleccionados por ser reconocidos por las instituciones culturales del lugar y bajo este “*know how*” fueron convocados.

Es relevante poner sobre la mesa, y de acuerdo a la información aportada por los actores durante las conversaciones, que la implementación de los laboratorios en los distintos municipios, casi de forma paralela y no a lo largo del año –como inicialmente se había programado–, se debió por un lado, a problemas de orden de la ejecución de los convenios que mediaban la financiación del proceso, así como a los cronogramas de ejecución, ya que al ser proyectos financiados con recursos del estado, estuvieron a expensas del calendario y ley de garantías electorales.⁶⁸ Esto influyó notablemente en las dinámicas de las actividades de contratación del SNA e incluso se cree que afectó seriamente el ejercicio del Salón en cuanto también se disminuyó el lapso de tiempo de ejecución –de acuerdo a lo que se ha podido inferir– para que se ejecutara todo antes

⁶⁸ La ley de garantías electorales es un mecanismo existente en Colombia, con el cual se blinda de cualquier peligro de corrupción las campañas electorales, al implementar una estrategia de reducción de los límites de tiempo en contratación estatal, así como en las formas de contratación, así: “prohíbe la celebración de convenios interadministrativos que impliquen la ejecución de recursos públicos dentro de los cuatro (4) meses anteriores a la respectiva jornada de votaciones” (Colombia) lo anterior se aplica a las elecciones en diversos niveles del gobierno como: municipios, gobernaciones o nacional (cuando se trata del presidente) o del congreso de la república. Ya que los actores seleccionados para ocupar estos cargos son elegidos por voto ciudadano.

del cambio de gobierno presidencial.⁶⁹ Se hace relevante recordar que, en el caso del Salón Nacional, es el principal evento de mecenazgo estatal, por ende, los recursos en un 98 % y en algunas ocasiones casi al 100%, son aportados por el Estado, desde el presupuesto central (Ministerio de Cultura) o del presupuesto de los municipios o departamentos en los que se desarrolla, ya que tan sólo un porcentaje muy pequeño es aportado por la empresa privada. En este caso, es de suponer que, al ser una actividad anclada *al Plan de Desarrollo* del gobierno anterior, lo deseable era que el evento transcurriera antes de que el gobierno cerrara, de manera que los indicadores de participación, población beneficiada y empleos generados pudieran saldar parte de las metas del gobierno saliente.

De igual forma, el desarrollo algunos procesos, como fue el caso del Laboratorio de Neiva (Huila) y del Laboratorio del Espinal (Tolima), y otro Laboratorio del que tendríamos información posteriormente: “*Un caso de reparación*” realizado por Liliana Angulo y Maria Paula Torres entre Mariquita y Falan (Tolima), dependieron de recursos provenientes directamente de las alcaldías o direcciones de cultura municipales o departamentales; estas a su vez también generaron posiblemente retrasos, por las mismas razones expuestas anteriormente.⁷⁰

Adicionalmente a estos laboratorios hubo tres laboratorios que se desarrollaron como prácticas de “mediación” del componente de *Memoria Social*, ya hacia el final del 46 SNA entre los meses de octubre y noviembre de 2022; fueron planteados para ejecutarse en el marco de los recorridos que hizo el dispositivo móvil de la *Barca del 46*. Estos últimos Laboratorios se situaron desde la relación entre las “prácticas artísticas y la justicia ambiental” (Reyes, 2022),⁷¹ y fueron planteados por Isabela Izquierdo, Natalia Cossio y Eduardo Merino y tuvieron

⁶⁹ El presidente Iván Duque, gobernó Colombia entre el 2018 y el 2022; coincidió que su gobierno le dio un impulso al mercado de las industrias creativas a través de la Ley de Economía Naranja, sobre la cual se basó casi toda la propuesta de cultura de su gobierno. Durante su período presidencial se organizaron y realizaron las versiones 45 SNA “El revés de la trama” y una parte del 46 SNA “Inaudito Magdalena”, esta última versión programada para realizarse desde septiembre del 2022 hasta el 2023, pudo verse alterada, en cuánto los recursos y las metas de artistas y ciudadanos “atendidos”, debían cerrarse a la culminación de su gobierno en el mes de agosto de 2022, cuando se dio la posesión del gobierno entrante, el gobierno de Gustavo Petro Urrego – apuesta política de izquierda progresista y de oposición al anterior gobierno-. Se infiere que uno de los aspectos que influyó en el retraso de las actividades y posterior acumulación de estas, se debió a la ley de garantías en principio y luego a la necesidad que los indicadores de ejecución y atención quedaran dentro del período gubernamental de Duque.

⁷⁰ Susana Bacca, quien se desempeñó como coordinadora de los Laboratorios, mencionó en conversación con la autora, que en efecto la manera en que se comportaba ese ejercicio era muy distinto para el caso de cada proyecto, había Laboratorios que eran financiados en su totalidad por las alcaldías o gobernaciones, en algunos casos apoyaban con recursos específicos como materiales, espacios, alojamientos o materiales, entre otros aspectos. Esto hizo por ejemplo como se narrará más adelante se dieran retrasos por ejemplo para el inicio del Laboratorio Visaje de curaduría comunitaria en Neiva.

⁷¹ Reyes, Federico; en Anexos informe *Memoria Social*, Memoria digital, Archivo 46 SNA, Artes Visuales, 2022.

estos nombres: *Cultivando Papel, Flora y Funga: Reconstruyendo el territorio al darle color y Sudarios del territorio.*

Como se podrá comprender a raíz de la siguiente tabla elaborada a partir de la información disponible en la web del 46 SNA e información consultada en los archivos, la mayoría de los procesos se desarrollaron entre el mes de junio y julio del 2022 y de manera casi simultánea.

Esto nos muestra, además, la secuencia de los procesos de laboratorios efectuados, su lugar, nombre, artista a cargo, par local y número de personas que participaron, según las diferentes fuentes de información.

Tabla 1- Laboratorios 46 SNA, relación de participantes en cotejo de fuentes.

	Municipio de desarrollo	Nombre del Laboratorio	Artistas y artista local	Fechas de realización	Número de Participantes	Número de participantes según informe de asistencia y participación	Participantes según coordinación	Descripción de los participantes	Tipo de proceso de formación
1	Girardot -Casa de la cultura y embarcadero turístico- Cundinamarca	Partituras de Caléndula	Camilo Trujillo (Músico) y Luisa Fernanda Giraldo (artista visual)	7 de julio - 29 de Julio	26	313*	27*	Mujeres, artesanas y artistas de la comunidad	creación
2	Gamarra - Casa de la cultura y biblioteca pública César	Punto de encuentro	Hubeimar Jiménez Coronel (Par local) Andrés Felipe Lozano Roballo	16 de junio - 8 de julio	73	335	125	Niños, niñas y adolescentes	creación
3	Neiva -USCO- Huila	Curaduría Comunitaria	César Agudelo/Andrea Gutierrez, Alexandra Uribe	1-20 de agosto	12	116	14	Artistas locales, estudiantes de artes y estudiantes de ciencia política	curaduría
4	Mariquita -Casa de la Cultura de Mariquita- Tolima	Primitiva: Una exploración pictórica desde Los Primitivos Flamencos hasta el Primitivismo Colombiano	Andrés Orlando Montenegro (Par Local), Javier Morales Casasas (Artista de Ibagué).	17 de julio- 1 de agosto de 2022	25	161*	28	Mujeres artistas, artesanas e interesadas entre los 25 - 70 años	creación
5	Páramo de las papas - San Agustín Cauca - Huila	Enmingar para avanzar y crear para sanar, Sanación territorial desde las prácticas	Edinson Quiñones y Fabian Diaz	11 de octubre- 6 de noviembre de 2021	3	N/A	N/A	Sabedores y maestros de las comunidades indígenas del Cauca y del Huila.	curaduría

		ancestrales de la ley natural.							
6	Puerto Boyacá - Salón comunitario Barrio Chambacú- Boyacá	Un ruido propio	Ramón Lineros (Aguachica, César) y Sandra Piragua	21 de junio al 20 de julio de 2022	46	328	70	Niños, niñas y adolescentes	curaduría
7	Ibagué -Casa Cultural Dulima- Tolima	Laboratorio Mugre-vivo, afluentes que se derrumban	Miguel Kuan y Jonathan	30 de junio -7 de agosto	8*	165*	11	Artistas locales, estudiantes de artes y audiovisuales	creación
8	Suan Atlántico	Juguetes mecánicos: historias y materiales que trae el río	Laura Ceballos, Jorge Pacheco	11 de octubre -17 de noviembre	34	N/A	N/A	Artistas, artesanos, personas de las diversas comunidades	creación
9	Puerto Berrío-comfama- Antioquia	Los peces en el río. Taller de indagación, experimentación escultórica, expresión corporal y oralidad Madrinas y Padrinos. Taller de indagación de amasijos	Jennys Obando Y Mariana Gómez	21 de junio - 7 de julio	38	38	38	Mujeres, abuelas, abuelos; niños, niñas y adolescentes.	edición
10	Honda	Comunidades espectrales	Catalina Vargas y Angie Hernández (Par Local)	18 octubre - 6 noviembre de 2021	21	N/A	N/A	Personas de la comunidad	edición

11	Honda	Escuela de Antiopresión: Ríos, seres y futuros posibles	Escuela de Antiopresión, Jaime Alejandro López	7 de julio - 28 de julio de 2022	16	62	30	Mujeres, jóvenes y adultos	Espacio en residencia
12.	Barrancabermeja -Instituto Universitario de la Paz- Santander	Soy un Trozo de tierra que necesita ser trabajada	Jean Lucumi (artista Valle del Cauca) y Yeny Lorena Ospitia (Artista local)	1 de julio - 31 de julio	9	86	30	Estudiantes de arte, artistas locales	creación
13	Guarinocito- Centro de innovación, Charco de Caldas	Sonar Guarinocito	Katherine Arevalo (bióloga), Ana María Romano (artista sonora) y Liz Cuenca (antropóloga) como par local.	15 de julio - 24 de julio de 2022	25	30	30	Pobladores locales, estudiantes de artes (U.Tolima)	edición
14	Mompox - Casa de la cultura- Escuela taller el Boga, calles y afluentes de la ciudad- Bolívar	Cartografía de Mompox	Mónica Naranjo y Maria Fernanda Marquez (Par Local)	10 de Junio - 3 de Julio	53	178*	26	Comunidades.	creación
15	Garzón- La Jagua Huila	Kipara Embera en la Jagua	Raquel Bi Cunampio y Elio Bi Cunampio, David Palmar (Par local)	13 de julio - 10 de agosto	39	85 *	8	Comunidades indígenas, artistas y artesanos locales	creación
16	Puerto Wilchez - Centro de Convivencia- Santander	Mientras Río	Andrea Bonilla y María Tránsito Díaz	1 de agosto -16 de agosto	21	27	23	"mujeres lideresas de procesos sociales, comunitarios, culturales, juveniles, artísticos etc."	creación

								entre los 15 y 36 años.	
17	Puerto Triunfo - Casa de la Cultura- Antioquia	Re(bv)elar nuevas miradas en Puerto Triunfo	Antonio Herrera (Río de Oro, César) y Alan Valencia	2 de julio - 31 de Julio	40	194	55	Niños, niñas y adolescentes	creación
18	Banco (Magdalena)	“El río suena, y no son piedras...”	Richard Bent Cano (Cali) y Melquin Merchán	21 de junio al 13 de julio de 2022	11	23	23	Personas y actores del municipio	Edición
19	Barranquilla. U. Atlántico- U. Norte. (Atlántico)	Curaduría Leve y Blandita	Carolina Cerón y Lizney Manjarrez (Par local)	18 de julio- 31 de julio	14	93	14	Estudiantes de arte, artistas locales	curaduría
20	Espinal -Casa de la Cultura del municipio. (Tolima)	Laboratorio de escucha y exploración sonora	León David Cobo/ par local Any Buitrago	Octubre- noviembre de 2022	17	N/A	N/A	Niños, adolescentes y jóvenes estudiantets de las escuelas de arte del municipio. Profesores de Música y Artes Visuales del Municipio. 5 a 60 años	Edición
21		Un caso de reparación: Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales sobre los esclavizados y pintores afrodescendientes				N/A		Jóvenes y adultos	

		en la expedición botánica							
					523	2234	525		

Fuente: Elaboración propia a partir de información consultada en archivos y en la página web del 46 SNA.

Dentro de la lectura que se hizo de las diversas fuentes primarias y secundarias, hubo una aproximación sobre las cifras que particularmente fue confusa y que incluso pudo modificarse para dar cuenta de una mayor participación, cuantificando los participantes por sesión, más no por el total de las sesiones que correspondieron a cada proceso de laboratorio.

Comparando la información que se encontró en su momento, en la página web oficial del Salón Nacional,⁷² con la información del estudio de públicos que entregó la *Unión Temporal 46 Salón Nacional* al Ministerio de Cultura, en el documento titulado “*Informe de Asistencia y Participación*”; este registro coincide en algunas ocasiones con el que tiene la coordinación en el cuadro de seguimiento de los laboratorios y difiere radicalmente de las cifras del informe al que se ha hecho mención. Se infiere que las personas que trabajaron en el registro de los participantes en la página web oficial del 46 SNA, lo hicieron sistematizando y eliminando los nombres que podrían estar repetidos en las listas de *Excel*. La coordinación se fijó en las listas por fechas y de acuerdo con la primera ubicó el número de participantes, entendiendo que como procesos de formación los participantes continúan siendo los mismos entre sesión y sesión. Por otro lado, el estudio de participación que tiene el Ministerio de Cultura, aparentemente cuantificó todas las listas de asistencia, como si cada una de las sesiones se tratara de una actividad distinta, aumentando en ocasiones hasta un 325% a la asistencia de estos procesos.

De cara a lo anterior, aparecen algunas preguntas, entre éstas, por ejemplo: ¿qué es lo que entienden por participación las personas encargadas de este estudio?, ¿qué tan real y contextualizado es el trabajo que se desarrolla, cuando se trabaja en las cifras que pretenden dar cuenta de la participación y la intervención con y desde los actores?

Conviene tener en cuenta que el estudio de públicos efectuado por la unión temporal 46 SNA es parcial, puesto que no tuvieron en cuenta los *Laboratorios* efectuados en el 2021 en Suán (Atlántico), Honda (Tolima) y el del Páramo de las papas y San Agustín (Cauca-Huila); o el laboratorio del Espinal (2022) o incluso el último laboratorio del que nos percatamos de su ejecución casi un año después de haberse realizado el salón, que fue el laboratorio incluido al final de la tabla 1, realizado entre Falan y Marquita (Tolima) en el 2023, que pudieron sumarle alrededor de 120 asistentes⁷³.

⁷² Ver: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/>, en este enlace, se puede acceder a revisar el que el número de participantes de los laboratorios que quedó registrado en cada uno de los micrositios reservados para la memoria de cada proceso.

⁷³ De acuerdo con la información consignada en la página web del 46 SNA.

En conclusión, respecto a este asunto de las cifras se encuentran una serie de imprecisiones y la manera como se cuantifica y se implica la real participación de los públicos en esta versión del 46 SNA⁷⁴.

Dentro de los análisis y comparaciones efectuadas –sin el ánimo de excusar las cifras inexactas– me percaté que las personas que analizaron la información del estudio de públicos no tuvieron en cuenta que los laboratorios –exceptuando casos muy puntuales como el realizado en el Banco (Magdalena)– son procesos, dónde los participantes no se deben contar por evento, sino mantener el promedio⁷⁵, ya que se trata de un ejercicio secuencial de formación, colaboración y co-creación alrededor de un asunto vinculado a la vida del río o a una práctica artística.

¿Qué tipo de olvido habrá actuado para que esto aconteciera? Los indicadores se expondrán seguramente en los informes públicos incluyendo cifras inexactas. De cara a esto, pareciera que bastara con suponer que con soportar la ejecución de unos recursos bajo la perspectiva de la participación es el requisito *sine qua non* de la institucionalidad cultural.

Las preguntas no paran acá. Distanciándonos del asunto de las cifras, ¿qué pasó con esa relación que estableció el salón con estas comunidades? ¿de qué forma la experiencia que tuvieron en el 46 SNA, los participantes locales, puede trascender el evento y llegar a ser resonante en su vida diaria?

En efecto, uno de los aspectos que los grupos de participantes plantearon después de la conclusión de los laboratorios –dicho por varios los artistas coordinadores durante las conversaciones– es: ¿qué pasaría con ellos después del cierre de los procesos? Aunque se les había explicado –en la mayoría de los casos– que se trataba de un ejercicio puntual del 46 Salón Nacional de Artistas, las personas preguntaban por continuidad de los espacios y de los procesos de creación junto con los artistas. Susana Bacca, durante conversación, puso especial atención en este aspecto, y dijo: ¿de qué manera, se puede pensar que las comunidades dejen de ser números y se convierten realmente en sujetos de una política cultural responsable?⁷⁶

⁷⁴ De acuerdo con el *informe de asistencia y participación*, que se elaboró una vez concluido el 46 SNA, se indicó que un total de 14. 243 personas participaron del 46 SNA, cifra que integra a los siguientes actores: (a) Participantes en el componente de *Memoria Social*: 192 personas –que se refiere específicamente a las personas que participaron de las dinámicas de divulgación, laboratorios y mediación que se realizaron en razón a la Barca del 46 en Bogotá–, (b) Laboratorios: 2234 participantes –que de acuerdo al análisis de información realizada resultó de la suma de los participantes en cada sesión del cada laboratorio– y (c) número de personas que participaron de las “actividades de mediación”, que para el caso de las personas consolidaron el estudio, se entendió a todas las personas que ingresaron a las salas de exposición y fueron 11817 personas.

⁷⁵ Tal cómo fue la cuantificación efectuada por la coordinación del componente.

⁷⁶ Ese es uno de los cuestionamientos que aparecieron en la conversación que se sostuvo con ella y aún después de esta investigación pareciera nos resta responder.

¿qué va a pasar con los laboratorios?, ¿qué va a pasar con las personas que se situaron como públicos y creadores durante dos o tres semanas? ¿solamente son tenidas en cuenta como cifras y “participantes”, mientras que tenga que justificarse el desarrollo de un evento?

Dentro del proceso de trabajo de campo me propuse participar de algún proceso de Laboratorio como una más de las personas asistentes; comprender no sólo desde la observación sino desde el hacer, las preocupaciones y desarrollos que pueden presentarse en el marco del ejercicio de un laboratorio. Casualmente fue prácticamente imposible asistir a los procesos de formación de los Laboratorios que se desarrollaron paralelamente a las muestras del Salón Nacional, porque acontecieron casi de forma simultánea a la apertura de las exposiciones y normalmente en municipios distintos. Sin embargo, logré asistir a uno de los módulos del Laboratorio de *Curaduría Comunitaria Neiva* (Huila) en el que se llevó a cabo una visita de campo a los distintos lugares de la ciudad en la que se han generado transformaciones en el ecosistema impactando directa o indirectamente al Río Magdalena, y como participante comprometida en el Laboratorio del Espinal (Tolima) que fue coordinado por Jesús David Cobo, artista sonoro; quien generó un proceso de concienciación frente al fenómeno de la sonoridad y la posibilidad de construir imágenes a partir de esta materialidad. Complementando lo anterior, me acerqué a las experiencias de otros Laboratorios a través de los archivos y de las voces de actores que participaron como coordinadores, pares locales o participantes de los procesos realizados en Honda, Ibagué, Mariquita, Puerto Berrío y Barrancabermeja.

Se hace importante señalar que una de las grandes dificultades que se presentaron en relación con la gestión de los Laboratorios y de los procesos de mediación y formación paralelos a las exposiciones, fue la falta de una comunicación eficaz, que le diera relevancia, no sólo a las muestras sino a estos procesos que, aunque estaban orientados primordialmente para personas que habitan los territorios, al menos debían considerarse en términos comunicativos en igualdad de relevancia frente a las muestras.

Claramente cuando nos adentramos a los pormenores del ejercicio de la comunicación, las aparentes fallas en este sentido, no sólo se debieron a ausencias de información sobre los procesos de formación, sino a una falta de planeación estructural, que adicionalmente tenía que ver con algo, a lo que se le ha otorgado la responsabilidad del resto de los posibles conflictos que emergieron con relación a otros aspectos, como la producción, los contratos a los mediadores, lo precipitado de las muestras; se debía a una falta de planeación financiera y un real compromiso de las entidades aportantes con el evento —me refiero aquí en especial a las entidades territoriales—.

Aunque no es el objetivo de este estudio una reflexión sobre la gestión y producción del Salón Nacional; es inevitable no abordar estos conflictos al proponerse pensar en la capacidad de participación de los actores y agentes locales, y las mediaciones que de allí pueden provenir. De ahí también lo exitoso o no del salón para los centros de poder del arte contemporáneo.

Así las cosas, aparentemente el mismo “Estado” puso en camisa de fuerza a la organización del Salón Nacional, al tener que ejecutar el 46 SNA antes de la culminación del período presidencial; esto equivalía a tener que desarrollar casi todas las actividades de manera simultánea en 7 sedes de exposiciones y cerca de 18 procesos de formación en menos de tres meses. Finalmente, los procesos son los procesos, y gran parte del Salón tuvo que ejecutarse posterior a la fecha de cambio del presidente.

Sobra decir que no fue exactamente así. Posterior a la fecha de posesión del nuevo presidente aún quedaron algunas muestras por abrir y procesos formativos en desarrollo, lo narrado en este párrafo fue fundamental para pensar la causa de los problemas existentes en el desarrollo del Salón; en cuánto a programación, falta de información y publicación oportuna, producción e información de los artistas en los ejercicios de formación, que fueron aspectos resaltados por los mediadores y públicos. Los laboratorios no se desarrollaron en las fechas inicialmente programadas -de acuerdo con la información recabada— y en efecto, trascurrieron en su mayoría en simultaneidad direccionados a la población local, asunto en el cual contribuyeron los pares locales, de quienes dependió en gran medida la convocatoria a los procesos formativos.

Los participantes de los laboratorios no tuvieron un perfil homogéneo, es decir no se dispuso de un perfil específico de antemano, se abrieron a la participación de los habitantes de los municipios; algunos procesos sí establecieron un perfil etario, sobre todo en aquellos procesos que desde un principio indicaron que estarían enfocados a niños y adolescentes, o líderes de las comunidades.

2.7.1. ¿Qué es lo que pasa en un Laboratorio?

Cuando se piensa en la palabra “laboratorio” podemos inferir etimológicamente que proviene de “labor” -proceso que es hecho-, y “torio” que significa lugar. El Laboratorio es el lugar del hacer, o el taller -como estamos acostumbrados a llamarlo desde las artes-, sin embargo, pareciera que esta palabra estuviera circunscrita al ámbito del hacer científico y distante de la agencia de las artes. Lo hemos convocado -también- en el ámbito institucional para poder

asimilar los procesos de las artes a las condiciones de reflexión práctica y teórica que circunscribe la construcción del conocimiento desde las ciencias, para poder encontrarle un rinconcito al arte y poderlo defender como posibilidad válida de desarrollo del conocimiento. En la academia, no sólo hablamos de laboratorios, sino también de investigación-creación, que, de cara a las dinámicas de valoración del conocimiento, son términos adoptados con el propósito de otorgarle valoración y equiparar las realidades artísticas a las producciones efectuadas desde el mundo de la ciencia.

Los Laboratorios en el contexto institucional de la dirección de Artes del Ministerio de Cultura, tienen una trayectoria medianamente extensa, así como accidentada, ya que se suspendió su realización como sub-programa desde el año de 2016 y hasta ahora⁷⁷ se ha tenido conocimiento, de que se han reactivado en algunas zonas del país desde el 2023.

Se les denominó *Programa Laboratorios de Investigación Creación*, en el momento de su creación, y su eje se sustentaba en el intercambio de prácticas artísticas, el dialogo cultural y el desarrollo de formas y metodologías de creación propias y consecuentes con los contextos locales. Funcionaban de la siguiente manera: un artista o una colectiva de artistas seleccionados por convocatoria o por selección de la dirección del área de artes visuales, presentaba una propuesta de formación (no formal), para ser desarrollada o implementada con artistas o comunidades, en algún departamento y municipio distinto a dónde él, o la colectiva desarrollaban su labor.

“Su objetivo fue movilizar procesos de creación en las distintas regiones, sobre todo considerando la condición de desigualdad del país” (Gil, 2013). Se priorizaron para su desarrollo las ciudades o departamentos dónde no existían procesos profesionales de formación en artes o en aquellos dónde hasta ahora se estaban iniciando las gestiones para su implementación.

La organización operativa y practica era muy simple: eran normalmente procesos de tres a cuatro módulos -en la mayoría de los casos-, cada módulo se basaba en algunas preguntas generadoras o problemas, y cada momento -o módulo- tenía una duración de dos a cuatro días (esto dependía del lugar, los participantes y el contexto). Al final de los módulos, cada laboratorio generaba una muestra y/o una publicación que recogía el proceso. Las preguntas que se planteaban en cada caso eran muy distintas y dialogaban en parte con las prácticas y

⁷⁷ Se tiene conocimiento que hubo algunos procesos de formación denominados también *Laboratorios o Talleres de Creación* que se llevaron a cabo en el marco de los Salones Regionales y se efectuaron en el 2020 y 2021. En otro apartado del texto se profundizará un poco más en estos procesos.

asuntos que cada artista formador se hacía como artista-productor, pero también en tensión con un balance inicial que él hacía del contexto; por ejemplo, la existencia o no de escuelas o programas de formación profesional en artes, la infraestructura de circulación artística de cada lugar, las características de la producción de cada comunidad artística o comunidad participante convocada, las relaciones entre el arte contemporáneo y las prácticas tradicionales o el arte popular, entre otros. Normalmente se hacía énfasis en el proceso y en particular en la consciencia que, frente al hacer, las prácticas y operaciones que agenciaban los participantes. Como indicó Gil (2013, p. 171), “su configuración, siempre provisional, se produjo desde una actitud de escucha a las regiones y de atención a las propias dinámicas de los laboratorios, esa actitud experimental hizo que sus metodologías fueran mutando en su propia realización”.

La investigadora y artista Mónica Romero (2023) –quien coordinó este componente entre el 2006 y el 2008— recuerda así el significado de un Laboratorio:

[...] los comprendía como espacios paralelos -refiriéndose al Salón y a los Laboratorios—los laboratorios eran los espacios de formación en las regiones donde artistas con una trayectoria importante, trabajaban con los artistas locales o con los artesanos o los que se identificaran desde ese lugar; para poner en juego, actualizar, problematizar en su propia creación y no solo actualizar... -esa palabra para ser problemática— pero si, poner el juego, digamos eso, lo que venían haciendo. Me llamaba poderosamente la atención, como esta idea de que ya no era la obra en sí misma, lo que era lo más importante, sino todas las relaciones y las comunidades y todo lo del entretejido que se iba haciendo mientras se creaba [...] (Romero, en conversación, 2023)

Este programa, que tuvo su mayor despliegue entre el 2006 y el 2011, también tuvo cruces con el ejercicio de los Salones Regionales y el Salón Nacional en diversas direcciones y maneras:

Para el año 2007 (...) el desarrollo de estos laboratorios coincidió con la apertura de la convocatoria a las Becas de Investigación Curatorial de los 12 Salones Regionales y con la selección de la propuesta curatorial del Consorcio Maldejojo para el Salón Regional del Caribe (...), la idea se consolidó con la implementación de cuatro laboratorios de mediación creación (...) de San Andrés, La guajira, Córdoba y Bolívar (Bernal, 2010, p. 42).

Los artistas y gestores del colectivo *Espacios alternativos* del Magdalena, entre ellos Javier Mejía, Edwin Jimeno –que estuvieron participando del desenvolvimiento de los Laboratorios de Santa Marta (Magdalena) *Procesos de Memoria y Creación* en sus fases I, II,III y posteriormente al desarrollo de las fases IV y V de este laboratorio que se realizaron entre el 2008 y 2009, respectivamente–, apoyaron como coordinadores regionales el desarrollo del proyecto curatorial de *Hacer del Cuerpo* para los XIII SRA en la región Caribe; esta propuesta incluyó también el desarrollo de algunos laboratorios de “mediación-creación” en distintos municipios de los departamentos del Caribe. En esta versión XIII de los SRA, también la curaduría *micro-macro* correspondiente a la región centro-occidente, desarrolló su trabajo

desde la vinculación de la experiencia previa con la experiencia del *LaborArtorio*, que fue realizado por Fernando Arias –uno de los curadores de la propuesta de este regional–.

Entre el 2004 y el 2012, los laboratorios se entendieron como un ejercicio transversal a los Salones Regionales (SRA) y al Salón Nacional (SNA) y se llevó a cabo paralela y también asincrónicamente con los respectivos eventos; en algunos momentos se dieron encuentros entre las curadurías de los SRA y los Laboratorios -como lo manifestamos pocas líneas atrás- y en otros casos las curadurías incluyeron los laboratorios como parte de los ejercicios expositivos y del proceso como aconteció con el 42 SNA -por ejemplo-.

Figura 40- Fragmento de registro sala, exposición Muestras de laboratorio realizada entre septiembre a noviembre del 2011 en el Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta



Fuente: Artes Visuales, Ministerio de Cultura; <https://mincultura.gov.co/areas/artes/artes-visuales/laboratorios-artesvisuales/PublishingImages/2013%20Laboratorio%20de%20Paisaje%20Cultural%20Cafetero%20Caldas.jpg>; citada como detalle, como derecho a cita de la autora.

Como hemos indicado párrafos atrás, en el desarrollo del *Salón Inter/Nacional de Artistas: Saber Desconocer* (2013), varios de los procesos de los laboratorios se hicieron en el marco del salón y atendiendo asuntos planteados por los artistas locales hacia su comunidad. En el 44 SNA *Aún* (2016), en sus etapas de preparación se ejecutaron laboratorios de curaduría, montaje y producción. También nos confirmó la artista pedagoga Giorgina Montoya (2024) que el ejercicio efectuado por ella en el contexto de esta Salón, al que fueron convocados docentes de artes de las instituciones educativas públicas del departamento fue un Laboratorio de Formación a formadores, e incluso, como menciona Edwin Jimeno (2022), el trabajo que el abordó con los mediadores también lo concibió como un laboratorio.

Para el 45 SNA, *El revés de la trama*, también se generaron procesos de Laboratorios –desde una perspectiva de trabajo colaborativo y producción conjunta–, componente que curó la artista-sonora Ana Ruiz y que tuvo como elemento transversal el fenómeno sonoro. Sin embargo, para este momento, ya había desaparecido del organigrama institucional del área de Artes Visuales el programa que se había mantenido desde el 2004 y con el que se habían tejido puentes, participaciones y también fricciones en el marco de versiones del SNA.

En el 46 SNA –cómo ya se ha mencionado– se seleccionaron artistas para participar en las muestras o exposiciones de la curaduría central, o para que realizarán un proceso de laboratorio en algunos de los municipios de la cuenca del Río Magdalena. Como se indicó párrafos atrás, para el 46 SNA los procesos de formación se condensaron en los Laboratorios, como encuentros que operan por medio de una residencia de un artista-gestor foráneo y un par local, quienes trabajan en una realización conjunta con personas o artistas del lugar.

El ejercicio de la coordinación de este componente en el marco del organigrama del 46 SNA, fue inicialmente efectuado por Catalina Bojacá y un poco antes de iniciar los procesos vincularon a Susana Bacca Cure. El rol del coordinador en este caso tenía que ver con el seguimiento, el desarrollo de las gestiones de recursos de todo tipo, espacios, coordinación del par local, recursos financieros, dialogo con las instancias regionales, entre otros; y la mediación de los laboratoristas con la dirección de Artes como con el resto del equipo del SNA. Como nos comentó Bacca en conversación:

[...]desde la parte conceptual, encontrar a los talleristas, acoplarlos, que los talleristas pudieran dialogar con algunos hallazgos de la curaduría en cada lugar; organizar las cosas en cada lugar, tener listos los recursos para el desarrollo de cada proceso, de producción (...) recopilar los resultados, no se tenía una directriz clara al comienzo, era recopilar los elementos (...) hubo unos momentos de reflexión con cada tallerista a nivel local...se fue hablando con prensa y se logra divulgar, se da espacio en los *live*, para mostrar los resultados, luego unos formatos que eran unos resúmenes de los laboratorios que eran unos pequeños cortos que se divulgaron por *Instagram*, se utilizaron plataformas de difusión como *podcast*, las radios comunitarias y pues nosotros usamos mucho las redes sociales para informar lo que pasaba; sobre todo que los Laboratorios siempre dejan una duda en la comunidad cuando nunca llega un salón a esta comunidad y es ¿esto para qué es? [...] (Bacca, 2023)

Se cree por la manera como fue cambiando la memoria-registro en la página del 46 SNA, que no se tenía muy claro al inicio de los laboratorios, las tipologías internas de los procesos convocados; finalmente la decisión se dio para la conformación de esas cuatro maneras de ser y hacer laboratorios:

Lab. Creación: enfocado en el ejercicio de prácticas artísticas (...); Lab. Curaduría: Proceso enfocado en prácticas curatoriales ligadas a las artes y al estudio de diversas expresiones culturales. (...) Lab. Edición: Proceso enfocado en procesos de recolección y edición de contenido en diversos formatos, audio, texto, imagen, etc.,

con el fin de crear publicaciones y contenidos sonoros o audiovisuales (...) Esp. Residencia: Proyectos artísticos que se trasladan temporalmente y operan desde un municipio distinto al de su origen (*Ibid.*)

Los artistas que hicieron parte de los Laboratorios de acuerdo con lo que mencionó Susana Bacca, partían de la selección previa que había efectuado la curaduría durante el año de investigación; dónde la curaduría ya tenía una idea de los actores y los procesos. “ellos sugirieron algunos actores, que ellos observaban iban acordes a la propuesta tenían en relación con el río Magdalena” (*ibid.*). Así se contactaron con los artistas y se fueron negociando los procesos y su vinculación con los territorios. De manera similar aconteció con la selección de los pares locales que acompañaron los procesos de los artistas foráneos que llegaban al territorio.

[...]cuando se escogió un territorio, por decir “Girardot”, los curadores hacían una lectura del lugar, y tenían una posible opción de artista que podría conjugarse con “Girardot”. Con el artista se hablaba y se le decía, ¿estarías de acuerdo de hacer un Laboratorio en Girardot? (...) de acuerdo con la investigación que tenía (...) que no significaba que hubiese estado antes o dentro de la curaduría “expográfica” del Salón, significaba que había sido revisado en el momento en que se revisaron todas las propuestas del Salón; entonces al final había dos formas de participar del a través de la exposición y otra era a través de los Laboratorios (*Ibid.*)

Así logramos entender que en realidad sí existió una lectura de contexto previa, que permitía que los artistas realizaran una propuesta de mediación con la comunidad a través de su propia investigación creativa, con referencia al territorio, a través de la figura de los “Laboratorios”. Aparece, así, una nueva tensión en la relación curaduría-pedagogía que nos recuerda también algunos sucesos previos en versiones anteriores del Salón, en las que se intervino con procesos de artistas desde la figura de los Laboratorios, como fue el 42 SNA –aunque de manera un poco más marginal–, el 43 SNA –aunque no fue tan masivo y no se le dio una trascendencia similar— o en el 45 SNA.

Trascendiendo el asunto cuantitativo y de estudios de públicos vinculados al desarrollo de los Laboratorios para esta versión, se podría decir, que su configuración en Laboratorios de *Curaduría, Creación, Residencia artística y Edición* resume en parte las categorías utilizadas en los ejercicios realizados en ediciones pasadas de los *Laboratorios* como subprograma del SNA, como de aquellos que se insertaron como parte de las versiones 43 y 44 del Salón.

Tuve la posibilidad de conversar con algunos actores que tuvieron diversos roles en el marco de estos laboratorios, ya sea como artistas coordinadores o *laboratoristas*, coordinadores generales, asistentes de curaduría -quienes también intervinieron en la selección de parte de los artistas-, y contados participantes. A continuación me referiré a algunas de estas experiencias que emergieron como parte de las acciones en los territorios, efectuadas por algunos de los

artistas participantes del salón; pero que su incidencia fue más local, menos mencionada en medios y menos seguida por redes y obviamente no fueron de interés para la escena del arte capitalina, que alcanzó a asistir a las inauguraciones de las muestras; fueron procesos direccionados a las gentes y ciudadanos de los territorios, a los artistas locales, a las personas que viven y vivencian a diario el *Río Magdalena*. Desde ese lugar se despertaron posiblemente conversaciones estéticas, éticas y políticas, como indicaría Vergara (2023) al referirse a esa noción del *Pragmatismo utópico*; donde confluyen experiencias artísticas, curatoriales-pedagógicas y vinculativas con el territorio que se gestan a través del ejercicio “democrático” de las prácticas artísticas y que introducen nuevas versiones y posibilidades de institucionalidad (p. 17).

Los casos a los que me referiré son aquellos que visité, participé o tuve acceso a partir de conversaciones con los actores y sobre todo con los que tuve la posibilidad de poder encontrar resonancias con asuntos vinculados a la *mediación*. La manera en que finalmente he decidido ordenarlos, se da de la forma como se presentaron en la investigación, porque ese fue el orden con el que logré acercarme ya sea a los procesos, a los actores, a los otros agregados, algunos de ellos no humanos.

2.7.1.1. Un Laboratorio y sus comunidades espectrales

Comunidades espectrales, ejercicios para investigar seres y cosas extrañas, fue uno de los primeros ejercicios de “laboratorio” que fueron planteados por la organización del 46 SNA, y que se desarrolló entre octubre y noviembre del 2021. En un momento inicial del salón, fue incluido como un “Laboratorio de edición”. Más adelante el producto colectivo que se generó, una cartilla dónde se recoge la experiencia del Laboratorio y la investigación comunitaria que se hizo durante su desarrollo, fue planteada como una de las “publicaciones comisionadas” (Ministerio de Cultura, en 46 SNA, 2023, p. 375)

Angie Hernández una de las artistas locales de honda que fue vinculada en principio como par local de este ejercicio y más adelante conformaría parte del equipo de mediación en esta ciudad, en enero del 2022 conversó sobre la experiencia efectuada al lado de Catalina Vargas la artista editora a cargo de este laboratorio.

Angie Hernández (2022) comentó que el Laboratorio fue planteado para tres semanas de duración y una frecuencia de tres encuentros semanales con los participantes. Inicialmente se habían previsto talleres de autoedición y publicación, que incluían aspectos como que los

participantes pudieran fabricar sus propias libretas en dónde poder consignar las historias tanto propias como de Honda recuperadas en el desarrollo del Laboratorio.

Figura 41- Ejercicio de cartografía espectral hecha con la participación de la comunidad local de Honda. Fotografía atribuida a Angie Hernández y Catalina Vargas.



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/edicion/comunidades-espectrales/>, referenciada con el derecho a cita; acceso por última vez el 18 de julio de 2024.

Catalina Vargas y Angie Hernández habían organizado algunas preguntas para poder hacerlas durante la primera sesión del Laboratorio. Entre las preguntas que Hernández recuerda se hicieron durante esta sesión, a la que acudieron personas de la ciudad que habitualmente asisten a los talleres del Museo Alfonso López Pumarejo, fueron las siguientes: ¿Qué pensaban o sabían de las brujas existentes en la ciudad?, ¿si pudieran ver al Mohán que le preguntarían?, entre un sinnúmero de varias preguntas cuya intención era por un lado tener un acercamiento a las historias personales de los asistentes, en relación a estos temas –espectrales y que normalmente pertenecen al ámbito de lo oculto—, la historia personal de cada uno al respecto y en relación a la ciudad, y al río Magdalena. Hernández comenta que esta fue la sesión más masiva que tuvo el Laboratorio ya que a las siguientes solo se acercaron un promedio de cinco o seis personas, donde una abuela y su nieto fueron los dos participantes que permanecieron y pudieron colaborar con las actividades de investigación.

Esta situación obligó a las dos artistas, a desenvolver un trabajo en mayor medida de investigación en el territorio, conversando con profesores, pescadores, trabajadores ambulantes de la ciudad y personas con algunos conocimientos sobre estos temas.

Figura 42- Ejercicio de cartografía espectral hecha con la participación de la comunidad local de Honda. Fotografía atribuida a Angie Hernández y Catalina Vargas.



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/edicion/comunidades-espectrales/>, referenciada con el derecho a cita; acceso por última vez el 18 de julio de 2024.

Hernández recuerda que se puso en contacto con un profesor de ciencias sociales de uno de los colegios de la ciudad, este profesor las puso en relación con colectivos de historiadores locales y así llegaron a contactar a algunos líderes que trabajan en relación con el patrimonio funerario. Menciona que recorrieron espacios de esta ciudad como la antigua zona de tolerancia de Honda o uno de los barrios donde estuvo ubicado uno de los primeros puertos de Honda, en donde estas historias, presencias y experiencias sobrenaturales podían ser mayormente perceptibles; así mismo viajaron a otros lugares del departamento como Alvarado⁷⁸ donde aún existe la casa donde vivió un famoso mago tolimense que aprendió el oficio de la magia en Inglaterra y regresó a su tierra años después y se llamó el mago Lember; también estuvieron en el *campo santo de Armero* (Tolima) donde fue la catástrofe de 1985 ocasionada por una avalancha, impulsada por la explosión del volcán-nevado del Ruiz. Parte de este ejercicio era rastrear la existencia de los fenómenos ocultos y espectrales en el territorio.

Hernández menciona que como resultado del ejercicio salieron algunas cartillas que se imprimieron en una antigua imprenta local, sobre la que ha reposado el interés de varias personas de la escena cultural *Hondana* por su recuperación —dado que hace parte de los patrimonios de la ciudad—. Estas producciones en conjunto con las que dejaron los

⁷⁸ En la entrevista Angie Hernández indica que fue Alvarado, sin embargo, pudo haber sido un olvido temporal del nombre del municipio, dado que el lugar donde vivió y de donde era oriundo el Mago Lember era Ambalema.

participantes y la investigación total del Laboratorio, fue recogido en el Libro que lleva el nombre del laboratorio y que fue impreso por la editorial independiente *Cajón de Sastre*.

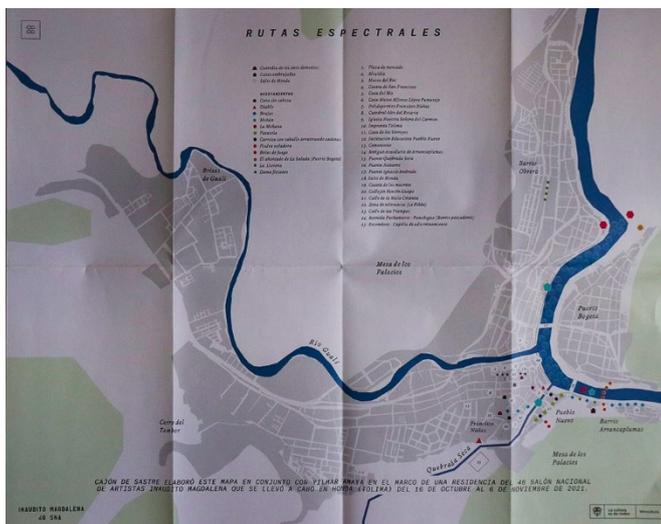
Figura 43- Libro-carilla Comunidades Espectrales; Diseño: Cajón de Sastre



Fotografía: Ana María Torres; Fuente: Archivo propio.

De esta publicación hace parte inclusive, un mapa espectral de esta ciudad que se puede observar en la imagen a continuación y que fue hecho a partir de la investigación colaborativa efectuada con los participantes. De este laboratorio participaron Andrey Daniel Marín, Camila Serna, Diana Diaz, Juan Sebastián Carvajal, Lina Bobadilla, Blanca Flor Basto, Oscar Marín Álzate, Biviana Rojas; de acuerdo con lo que aparece en la memoria del Laboratorio.

Figura 44- Mapa Espectral de Honda; Realización: los participantes del laboratorio con Catalina Vargas y Angie Hernández; Diseño: Cajón de Sastre



; Fotografía: Ana María Torres; Fuente: Archivo propio.

2.7.1.2. Caminar, ver, escuchar, oler, dibujar y fotografiar el territorio: El río y su relación con la ciudad: El Laboratorio de curaduría comunitaria, Visaje en Neiva.

Figura 45 y 46- Inicio de la sesión del trabajo de campo del *Laboratorio de curaduría comunitaria, Visaje en Neiva*



Fotografía: la autora. Fuente: Archivo propio.

Esa mañana del 15 de agosto del 2022, llegué a tomar el bus en una de las entradas de la Universidad Sur Colombiana de Neiva. Nos reuníamos poco a poco, los participantes, los integrantes del colectivo organizador de este Laboratorio de Curaduría Comunitaria, y yo, que en este caso iba como observadora.

Entendí que se habían efectuado sesiones previas y que por grupos habían seleccionado un espacio de la ciudad, sobre el cuál cada grupo había tomado o sentía un interés particular, y sobre este espacio cada uno expuso a los demás integrantes del laboratorio, las contradicciones existentes entre la ciudad, el agua y la naturaleza. Así cada colectivo, realizaría alrededor de estos cuestionamientos un proyecto al que el grupo coordinador de laboratorio asignaría una bolsa de recursos para poder abordarlo.

Los integrantes del Colectivo Tapioca, César Agudelo y Andrea Gutiérrez, mostraron a los que estábamos presentes, la idea del ejercicio a desarrollar ese día. Se trataba de una salida de campo, que se llevaría a cabo por diferentes sectores de la ciudad de Neiva (Huila) con el objetivo de evidenciar las maneras como la ciudad convive con la naturaleza y enunciar las fricciones, muchas de estas vinculadas al manejo del agua; y finalmente cómo el río Magdalena después de suministrarle el agua a la ciudad, termina convertido en la cloaca más grande de Neiva.

Figura 47- Uno de los humedales de Neiva.



Fotografía: una de las participantes del Laboratorio, Fuente: Propia.

El recorrido inició en la cancha de uno de los barrios de la ciudad dónde gradualmente se han comenzado a hacer rellenos en espacios de humedales, para ir lentamente convirtiendo estas zonas en lugares apropiados para la construcción. Estuvimos en dos zonas distintas de la ciudad dónde hay humedales, para comparar lo que acontece con un humedal protegido y otro que gradualmente esta sido devorado por las constructoras; transitamos, además, por los cruces de puentes y calles que tiene la ciudad sobre el Río Magdalena y otros afluentes como la Toma, la Jabonera y la Ceiba y evidenciamos como en una de las grandes avenidas el río canalizado, se convirtió en un vertedero de aguas negras, que luego va a parar al Magdalena.

Figura 48- Caimán de humedal de Neiva



Fuente: Archivo propio

Recorrimos el jardín botánico contemplando uno de los reservorios de agua y árboles con plantas nativas, más importantes de la ciudad, y por último llegamos a uno de los accesos que tiene el malecón de Neiva para ingresar al río Magdalena, y allí comprobamos como en los últimos días han bajado las aguas del río, caminamos por sectores que normalmente tienen agua y que este día sólo tenían piedras; y luego fuimos convocados por el colectivo Tapioca para hacer una pequeña retroalimentación del proceso. La mayoría de los que estábamos allí -alrededor de 12 personas, éramos artistas o estudiantes de artes- algunos otros, eran científicos sociales de formación, que fueron convocados por la profesora Alexandra -par local del laboratorio-.

Figura 49- Recorrido por el Jardín Botánico de Neiva.



Fotografía: una de las participantes del Laboratorio. Fuente: Archivo propio.

Lo anterior, hizo parte de la descripción que como observadora pude hacer dentro de la programación del Laboratorio *Visaje*, que se fundamentó en la idea de curaduría-comunitaria enfocado en el trabajo con equipos, colectivas y grupos de líderes culturales y ambientales que se llevó a cabo en Neiva y fue organizado por el colectivo Tapioca.

Este colectivo había estado a cargo del desarrollo de algunos ejercicios tanto creativos como curatoriales en el marco de los Salones Regionales (SRA): el primero de éstos, en el marco de los 13 SRA con un proceso creativo que se llamó Semillero “*Jumeniwu mara tamu*” o “*los hijos*

de los verdes”, en los 14 SRA en el 2010, dentro de la curaduría Tres Lugares Comunes, para la región Orinoquía⁷⁹; el segundo en relación con la curaduría *14 INTER CAMBIOS*, que consistió en la selección de procesos y obras de artistas de la región, que se subieron a un Contenedor sobre una tractomula, y recorrieron más de 800 kilómetros entre Villavicencio (Meta) hasta San José de Guaviare (Guaviare), pasando por otras ciudades y municipios de esta región; y por último, en los 16 SRA con la Curaduría: *Confluencia, arte y educación en la Orinoco-Amazonía durante la última década*⁸⁰, también para la región Orinoquía, que consistió en una exposición realizada a partir de nodos de encuentro ubicados en cada uno de los departamentos que hacen parte de las dos regiones –Amazonas, Vaupés, Vichada, Casanare, Guaviare y Meta– y se concentró en la reunión de procesos y experiencias pedagógicas alrededor de las artes visuales en este territorio. Estos ejercicios precedieron la intervención que los integrantes de este colectivo realizaron en el marco del 46 SNA, entiendo que justamente estas relaciones entre curaduría, procesos comunitarios o pedagógicos y su relación en un territorio conformado por diversas existencias, no les era extraño.

El contacto inicial entre el colectivo Tapioca y la curaduría del 46 SNA, se hizo gracias a Mónica Torregrasa –asistente de curaduría del 46 SNA, quien se había interesado en el proceso que Tapioca realizaba en la región Orinoquía a través de su trabajo como fotógrafa de los 16 SRA–, y Jaime Cerón quien conocía el trabajo previo de este colectivo. Para este Laboratorio, el colectivo fue convocado por Catalina Bojacá y posteriormente las conversaciones las retomó Susana Bacca. Al inicio se les planteó un ejercicio de un mes de duración, empezando en el mes de julio y debido a las gestiones que se debían emprender con otras instancias gubernativas locales, se postpuso hasta el mes de agosto, y se alargó hasta la primera semana de septiembre. Algo que el colectivo lamentó mucho, es que no hubiese al mismo tiempo del desarrollo de la exposición del Salón Nacional en Neiva y el contra-Salón de Inaudito Menosprecio; así como que no se hubiesen respetado los tiempos planteados al inicio. Al parecer se sacrificó en gran parte la convocatoria inicial que se había planteado para este proceso.

El laboratorio se desarrolló durante tres semanas, y la reflexión se centró en la relación entre Curaduría y el trabajo comunitario, que les devolvió a los integrantes del colectivo, la pregunta: ¿qué entiende como curaduría comunitaria el colectivo tapioca? Al conversar con Agudelo y Gutiérrez, ellos mismos no tenían muy clara la respuesta, más allá de recalcar la experiencia

⁷⁹ Ver: Cortés, Carlos Mauricio; Bueno, Liliana; en Ministerio de Cultura; Catálogo de los 13 Salones Regionales; p.270-276; 2010; Bogotá.

⁸⁰ Ver; Sánchez, Ana María; Agudelo, César; Buitrago, Carlos; Gutiérrez, Andrea; en Ministerio de Cultura; Catálogo de los 16 Salones Regionales; p. 251-289; 2019, Bogotá

previa y la responsabilidad del tema del trabajo comunitario. La curaduría, de acuerdo con lo planteado por Gutiérrez & Agudelo (2022) en conversación personal fue lo siguiente:

[...]nosotros teníamos un reto, y era que en 15 días se pudiera compartir una idea de lo que era curaduría [...] cómo no podemos impartir una cátedra de curaduría en tan corto tiempo...y por la naturaleza misma del trabajo, que era el trabajo de Tapioca [...], era plantear un proceso desde el recorrido y desde el territorio[...]que tenía unos anclajes teóricos, por ejemplo el texto de Didi Huberman de la curaduría como máquina de guerra [...]; eso nos permitía extendernos en el trabajo que es nuestra propia experiencia, el trabajo en territorio, lo comunitario, el mapeo, la cartografía, el video, la fotografía [...]

El laboratorio le planteó a cada colectivo integrado por tres o cuatro participantes, generar un proyecto curatorial, desde esa noción porosa de la curaduría –como construcción de un discurso a través de relaciones– volcada al trabajo comunitario y en el territorio, que hiciera visible y estuviera atravesada por la reflexión de la experiencia del recorrido hecho previamente por la ciudad y de las tensiones existentes entre lo urbano y lo ambiental, en especial en el uso del agua y la relación de la ciudad con el río Magdalena.

En los informes presentados por el colectivo a la coordinación, se hace un análisis muy minucioso del programa sesión por sesión, incluyendo materiales, bibliografía y alcances de cada etapa. Al final un pequeño resumen de las acciones principales efectuadas en cada semana nos permite acercarnos de manera metodológica a lo que paso a paso Tapioca intentó realizar en conjunto con los participantes de este Laboratorio:

Semana 1: Construcción de conceptos de curaduría de modo participativo, involucrando el movimiento y la apropiación del espacio. Realización de mapeo colectivo para el diseño y planeación de rutas.

Semana 2: Recorridos por la ciudad. Encuentros de muestra de referentes conectados con los conceptos que se iban abordando de modo práctico. Elaboración de guiones de curaduría comunitaria.

Semana 3: Práctica de la curaduría comunitaria, a través de la implementación de una parte del proyecto elaborado durante la semana 2.

(Colectivo Tapioca, en informe de los laboratorios, 2022)

Aunque el objetivo fue pensar en que cada grupo conformado pudiese generar una curaduría utilizando elementos recolectados y traídos de la relación de los participantes con los distintos contextos de la ciudad de Neiva, atravesados claro está, por un cuestionamiento medioambiental, en algunos casos la curaduría comunitaria terminó conformándose en términos de una labor colaborativa, creativa o activista entre los participantes y otras personas. Cada uno de estos grupos contó con un recurso o bolsa de trabajo y para iniciar el proceso debían emprender una dinámica de elaboración y diseño de proyecto.

De acuerdo con los archivos, se consolidaron con el paso de las sesiones tres proyectos de curaduría comunitaria, uno de estos se denominó “*Pútride ciudad-ano*” y recogía varias piezas

elaboradas por sus integrantes que hacían referencia a los problemas de gestión de los desechos y contaminación presentes en la ciudad de Neiva; dentro de las piezas se incluyeron fotografías, un taller de serigrafía para producir un libro-bolsillo hecho en serigrafía y una instalación con un video.

Figura 50- Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*Pútride ciudad-ano*”, durante la acción con la comunidad educativa de una institución local; Fotografía: Colectivo Tapioca



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/curaduria/visaje-laboratorio-de-curaduria-comunitaria/>; referenciada a través del derecho a cita

Otra de las iniciativas organizadas, se pensó inicialmente alrededor de la situación del Río del Oro, un río en dónde además de encontrarse oro en otros tiempos, hasta hace pocos años era un afluente dónde se podía hacer pesca; hoy es una gran cloaca de la ciudad de Neiva. Esta propuesta se llamó “*Pescando sin el Oro: Oro para tontos*”. Los integrantes que estaban trabajando este proyecto –en su mayoría estudiantes de sociología– tenían varias ideas inicialmente como: intervenir el río –de algunas formas–, hacer una acción: pescar basura en el río; recordar ¿cómo era el río antes? y hacer un ejercicio de memoria del río, o realizar una escultura. Finalmente, por razones operativas, decidieron generar una acción en un puente cercano, donde recientemente se había alojado una biblioteca comunitaria y aprovechar la cercanía con este río, y propiciar algunos diálogos con los transeúntes.

Adicional a la propuesta anterior, desde otro grupo de artistas de mediana trayectoria de la ciudad, se conformó la propuesta *En Trópico Urbano*, acción que se realizó los barrios cercanos al humedal del Cortijo –figura 52–, en esta acción, los integrantes utilizaron una carretilla de plaza de mercado, con algunas imágenes de prensa y archivo de lo que antes era este pulmón y acuífero urbano; como pretexto para conversar con los transeúntes y habitantes del lugar.

Figura 51- Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*Pescando sin el Oro: Oro para tontos*” durante la acción con la comunidad local



Fotografía: Colectivo Tapioca; Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/curaduria/visaje-laboratorio-de-curaduria-comunitaria/>; referenciada a través del derecho a cita

Una última actividad generada por una de las participantes que es docente incluyó un ejercicio expositivo al interior de la institución educativa dónde la misma docente trabaja, y en dónde a partir de una reflexión movida por las mismas preguntas del laboratorio, juntó respuestas de las estudiantes que se dieron en diversos formatos y prácticas artísticas, y con ello realizó una exposición.

Figura 52-Detalle de la propuesta de curaduría comunitaria “*En Trópico Urbano*” durante la acción con la comunidad local



Fotografía: Colectivo Tapioca. Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/curaduria/visaje-laboratorio-de-curaduria-comunitaria/>; referenciada a través del derecho a cita

Del *laboratorio Visaje* participaron en su mayoría artistas, gestores y estudiantes universitarios de Neiva, una gran parte de ellos convocados por la profesora Alexandra Uribe quien es docente de Ciencia Política de la Universidad Sur Colombiana (USCO). Una de las reverberaciones de este laboratorio, fue que la maestra acordó con los participantes, formular una cátedra para pensar las relaciones entre estética y política, dónde pudiese hablarse de la experiencia de cada uno de los colectivos y artistas participantes y de lo que aconteció con cada una de las

propuestas durante el Laboratorio. Al final de este laboratorio participaron cerca de 20 personas, dentro de las que se encontraron de manera constante las siguientes: “Alberto José Argüello Guzmán, Alejandra Martínez Villanueva, Ángela Tatiana Noreña Rivera, Dayana Michell Parra, Diego Medina Palencia, Edier Joan Hernández Guzmán, Jonathan David Cedeño Gracia, Juan José Cifuentes Valero, Juan Pablo Mosquera Trujillo, Lina Vaca, María Cristina Flórez Flórez, Melitza Muñoz Escamilla” (46 Salón Nacional de Artistas, 2022).

2.7.1.3. Escuchar fuerte: una conversación con el Río Magdalena desde el Espinal.

Figura 53- 360° de la Caimanera, de frente a uno de los brazos del Río Magdalena, durante una de las prácticas de escucha.



Fuente: Archivo propio.

Me habían contado que hacía falta un laboratorio por realizarse, este se desarrollaría a una hora del lugar dónde vivo, pero a dos horas del centro de Ibagué. El Espinal, llamada “la tierra de la tambora” es una ciudad pequeña, con una plaza central llena de ceibas frondosas que ayudan a los transeúntes a menguar el extremo calor que hace durante el día. Este municipio está ubicado muy cerca al Río Magdalena, en efecto su zona rural tiene pequeños balnearios, donde los locales van a pescar o a darse un baño de Río, como es el caso de la Caimanera que se puede apreciar en la figura 53.

*Era el mes de octubre del 2022, ya habían pasado en masa la serie de inauguraciones de las exposiciones del salón 46, como también el resto de los laboratorios; aquí, sería una participante o una observadora, no lo sabría. Llegué a la Casa de la cultura ubicada en un barrio del centro de la población. En el Salón de música, había niños, adolescentes y jóvenes, algunos acompañados por sus madres, otros, por sus profesores. Algunos adultos, de los que después me enteraría serían los formadores de la red de escuelas de formación artística que tiene este municipio, donde la música y la danza es de los procesos más fuertes y populares. En el centro un hombre amable con voz fuerte, pero a la vez agradable, introducía a los demás a lo que sería este espacio que se expandiría a varios días de las siguientes dos semanas de octubre y otras dos en el mes de noviembre.*⁸¹

⁸¹El proceso se organizó los fines de semana de esa semana de octubre y la siguiente; luego se retomarían algunos asuntos y se realizarían los registros sonoros en el mes de noviembre; se concluiría con una muestra final en la recién restaurada Estación del tren del Espinal.

En este lugar –Figura 54– se nos indujo a la escucha atenta de nosotros, del espacio y del barrio; se nos propuso realizar algunos ejercicios de identificación de los valores de la sonoridad, y a encontrar otras formas de pensar el fenómeno sonoro. Para mi nada distinto de las experiencias que había tenido con la artista Jaidy Diaz en el módulo de escucha de la Especialización en Educación Artística por allá en el 2006; para los asistentes parecía ser una experiencia sorpresiva y extra-ordinaria. Extraña porque la situación corporal en relación con lo sonoro se limitaba -hasta el momento- a las experiencias de ritmo y melodía típicas de la formación en música tradicional colombiana; pensar en la materia sonora como posibilidad de expresión, registro, y construcción de imágenes desde otros lugares, era en efecto, transgresor.

Figura 54-, Laboratorio Espinal Sonoro, sesión del 10 de octubre de 2022, Fotografía Juan Sebastián Salazar



Fuente: consultada en la página <https://www.ideasquesuenan.com/espinal-sonoro/page/2/>
Esta fue la introducción de este proceso de Laboratorio, que en los días que siguieron se nos propuso a partir de la escucha atenta, la presencia y consciencia corporal, la escucha de nuestro cuerpo, del cuerpo del otro, para pasar más adelante a recorrer el municipio conscientemente desde la escucha, comprender la historia del lugar desde el sonido, ¿qué sonidos se fueron?, ¿cómo sonaba el espinal hace 50 años?, ¿qué sonidos aún se escuchan?, ¿cómo suena la ciudad a través del paso del tiempo? ¿cómo suena la ciudad desde el borde con lo rural, como suena el centro?; fueron algunas de las preguntas que David Cobo -el señor amable con voz fuerte, del que hablé más atrás-, el artista encargado de desarrollar el laboratorio nos propuso con la idea de sentir-pensar. Mientras escuchábamos y pensábamos en nuestro oído, en los sonidos y las vibraciones; intentaba seguir el rastro de las sesiones, tomaba fotografías y algunos videos de cada actividad -al menos para tener referencia–.

Durante los días que siguieron, se reconocieron las posibilidades de los juguetes de registro sonoro con los que el maestro David Cobo desarrolla su ejercicio como artista sonoro, las

posibilidades de sus micrófonos, grabadoras, programas de edición, sampleo y modificación del sonido; de alguna manera, nos mostró su taller, sus tecnologías, sus herramientas. Un artista sonoro local, quiso compartir con el maestro Cobo como con los otros participantes un proyecto de un vestido sonoro que después haría parte de la muestra final.

Figura 55- Laboratorio Espinal Sonoro, Visita al río Magdalena, Fotografía: la autora



Fuente: Archivo propio

Los niños y jóvenes, como algunas madres y profesores que estuvimos en el proceso, tuvimos la posibilidad de experimentar con estas herramientas, así como trabajar en conjunto con David en el ejercicio del rastreo y registro sonoro del Espinal; así recorrimos la plaza central del Espinal, el parque mitológico y la caimanera, uno de los balnearios al pie del río. También estuvimos en el lugar más silencioso del Espinal -pero aparentemente-, el seminario arquidiocesano; del que después descubrimos que podía contener dentro de su aparente silencio, otros sonidos -no necesariamente vinculados a la producción humana-, sino efectuados por la naturaleza. Nos dimos cuenta de que en el silencio hay sonido, los jóvenes participantes se preguntaban entonces ¿dónde encontrar el silencio?

Desde mi situación de participante, escucha y observadora, tenía nuevamente una condición porosa, quería hacer parte como participante, como alguien más del lugar, pero estaba a expensas de lo que me permitía hacer mi lugar de observadora y espectadora del laboratorio. Por otro lado, me sentía extranjera puesto que no conocía al Espinal -pese a vivir tan cerca-, y mi formación previa como artista, me había conducido a experiencias formativas donde preguntas parecidas me había hecho, pero desde dónde también podría llegar nuevamente a despertarlas y a incomodarme.

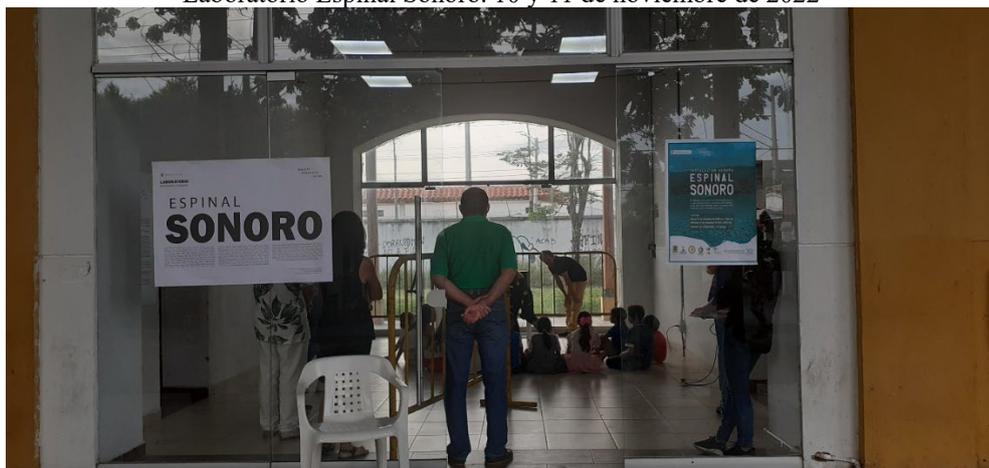
Figura 56- Ejercicio de Escucha consciente. Seminario del Espinal, Laboratorio Espinal Sonoro



Fotografía la autora. Fuente: Archivo propio.

A la semana siguiente se presentaría una construcción colectiva, en dónde los registros sonoros construirían diversos paisajes del espinal. Se dispusieron en dos espacios en la estación de tren. La conclusión fue una instalación sonora, que reunió la escucha de la vida en el río y alrededor del río. El vestido sonoro, se completó con fragmentos de las grabaciones digitales -Samples-, hechas durante los recorridos de escucha y fue accionado por una performer local quien lo utilizó, mientras que los contactos de sonido nos recordaban los pasos recorridos por el territorio sonoro del río y el espinal.

Figura 57- Ingreso a la Estación de tren del Espinal, apertura de la exposición e instalación sonora del Laboratorio Espinal Sonoro. 10 y 11 de noviembre de 2022



Fotografía: La autora; Fuente: Archivo propio.

De este laboratorio no se encontró casi información en los archivos institucionales del Ministerio de Cultura, porque los recursos para su realización fueron ejecutados y

administrados por una entidad del orden departamental, la *Gobernación del Tolima*, en convenio con la *Universidad Minuto de Dios*. Sin embargo, sí se mencionó dentro el catálogo del *46 SNA* y en la misma página del *web SNA*. De acuerdo con los archivos del Ministerio de este proceso participaron niños y niñas entre los 4 y los 14 años, adolescentes y jóvenes entre los 15 y 21 años y algunos adultos mayores.

Figura 58 y 59- Fragmentos de la exposición e instalación sonora del Laboratorio Espinal Sonoro. 10 y 11 de noviembre de 2022.



Fotografía: La autora, Fuente: Archivo propio

Carlos Gabriel Galindo Vera, uno de los participantes escribió esta carta-poema al finalizar el laboratorio, se incluyó porque expresa en parte las sensaciones y pensamientos que tuvo Carlos como participante de este proceso.

ESPINAL SONORO (16/11/2022)
El Mágico sentir de los sonidos
No aflora el alma
Y nos lleva a diferentes recuerdos
Con amor, odio, repudio y zozobra de la nada brota la calma algo dentro de nuestro interior
Nos acoge todos los sentidos
 ll
Hay sonidos que con el tiempo desaparecieron
Y se fueron plasmando muchos otros

*En el recuerdo del ser humano se plasmaron
El inaudito corazón brota de un silencio
Que es progresivo y ruge constantemente
Se plasma en un bello constante arte
III*

*Sonido que por décadas han perdurado
por un trasegar de la vida
que el tiempo no ha borrado
este sonoro espinal se ha vuelto gratificante
colores e imágenes que afloran en la mente
un terruño de paz anhelado
IV*

*Sonidos nuevos que estimulan los sentidos
y nos muestra un mágico mundo
que brotan del realismo los sucesos entregados
un clamor de las nuevas generaciones que se van plasmando
y dios crea de un hermoso y frágil amanecer
para darle toda una diversidad cultural en un atardecer*

(Carlos Gabriel Galindo Vera, Poeta y compositor)

En una de las piezas gráficas que se realizaron para cerrar el laboratorio –figuras 60, 61, 62 y 63— se enlistó a todas las personas que hicieron parte del Laboratorio, y se contaron más de 90 personas entre niños, niñas, adolescentes, jóvenes, profesores y artistas:

Figura 60- Detalle Afiche de participantes de Espinal Sonoro; Diseño: Coordinación Laboratorio



Fuente: <https://www.ideasquesuenan.com/espinal-sonoro/>

Figuras 61, 62 y 63- Detalles, Afiche de participantes de Espinal Sonoro; Diseño: Coordinación Laboratorio



Karoll Sofia Pinilla Sanabria, Juan pablo Sandoval Ramírez, Juan esteban Perdomo Arias, Romany Stefania Gómez Lozano, Carlos Mauricio Vargas Bocanegra, Luis Fernando Galindo Serrano, Ana Lucia Arteaga Urueña, María José Arteaga Urueña, Julián Felipe Montalvo García, Cristian Alfredo Maldonado Maldonado, Juan diego Ramírez Varón, Rodrigo Bermúdez Rojas, Viviana Alexandra Salguero, Azur Isaac Muñoz Bernal, Amparo Sánchez, Valentina Ríos Castro, Emid Yohana Castro Sánchez, Diller Estiven, Nikol Yisel Barrios Narváez, Mathias Daniel Soto Núñez, Jesica Patricia Cardoso, Erick Santiago Zarta, Alison Tatiana Rodríguez Diaz, David Santiago Aragón Sabogal, Yineth Estefany Bonilla Cruz, Juan Felipe Armenta Calderón, Flor Melfi Casilimas Ospina, Haima Selena Aldana Casilimas, Martin Samuel Patiño Castro, Carlos Gabriel Galindo Vera, Edith Cardona García, Juan Esteban



Cárdenas Cardona, Jose A Ceballos Prada, Julián Felipe Montalvo García, Juan Pablo Rojas C., Carlos Andrés Rodríguez, Laura Sofia Guzmán, Yandry Natalia Vanegas Cortes, Norma Barrero, Edith Cardona García, Juan Esteban Cárdenas Cardona, Lucero Jiménez Hernández, José Luis Melo, Ximena Gutiérrez Jiménez, Iván Hernández, Yineth Estefany Bonilla Cruz, Alejandra Romero Urquiza, Maicol Steven Vergaño Núñez, Jessica Alejandra Vargas Ayala, Nicolas Sebatia Nieto, Isabela María Valderrama, María Alejandra Valderrama, Ximena Gutiérrez Jiménez, Nicol Manrique, Eileen Zharick Solorzano, Valerie Alejandra Esteban Moreno, Johann Esneider Duarte Ayala, Farily Mónica Cardona García, Farily Clareth Cardona, Leidy Lozano Reyes, Sebastián Núñez Campos, Oscar David Herrera Campos, Kevin Santiago Jiménez Tobón, Andrés Felipe Barrero Sáenz, Lucero Jiménez Hernández,



Kevin Adrián Ramírez Albadon, Emanuel Poloche Méndez, Carlos Mauricio Vargas Bocanegra, Luz Sofía Centeno, Karoll Luciana Barrios Cabeza, Michael Daniela Ramírez Martínez, Laura Lucía Guzmán, Dominic León Díaz, Karol Stefany Beltrán Durán, Leandro Preciado Prisco, Mabel Toledo Santamaria, Sharon Dajana Ladino Toledo, Rafael Alberto Ladino Toledo, Evelyn Agudelo, Ricardo Andrés Rivera Rosas, Darwin Molina Montalusa, Carlos Gabriel Galindo Vera, José Ceballos Prada, Sebastián Núñez, Luis Santiago Villanueva Mejía, Eliana Marcela Oliveros Montaña, Andrés Mauricio Vargas Sandoval, Rodrigo Bermúdez, Juan pablo Sandoval Ramírez, Isabella Cárdenas, León David Cobo, Annie Buitrago Gómez, Yacob Mauricio Bocanegra

Fuente: <https://www.ideasquesuenan.com/espinal-sonoro/>

2.7.1.4. Sobre el laboratorio de Jean Lucumi, *Ser un trozo de Tierra que necesita ser trabajado*

Figura 64- Laboratorio Ser un trozo de tierra que necesita ser trabajado, caminata por una de las ciénagas de Barrancabermeja



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/creacion/soy-un-trozo-de-tierra-que-necesita-ser-trabajada/>

[...] como un ejercicio primitivo que persiste en el ser humano; me preguntaba que es lo más simple y poderoso que puede hacer el ser humano y llegué al caminar; lo anclé a que es una acción que no requiere esfuerzo... voy a hacer algo que todos los cuerpos puedan hacer; caminar se volvió una forma de reflexionar sobre lo que puede un cuerpo. (Lucumi, en conversación, 2022)

Jean Lucumi, a quien conozco desde que era estudiante del programa al que estoy vinculada como docente de planta de la universidad del Tolima; fue uno de los artistas invitados a participar mediante la modalidad de Laboratorio de creación en la ciudad de Barrancabermeja en el 46 SNA. Tuve la oportunidad de comunicarme con él a través de meet, debido a que él se encontraba desde hacía algunos meses en Centroamérica realizando trabajo con comunidades rurales e indígenas.

Jean Lucumi, en su trabajo como artista, ha planteado su investigación alrededor del desplazamiento, el andar y el errabundeo, como agencia que une su acción presente, con su pasado y lo primitivo de todo cuerpo humano; planteó el laboratorio desde una reflexión del caminar, recorrer y habitar los lugares de Barrancabermeja (Santander) y su paisaje desde la consciencia del cuerpo y de los lugares, e introduciendo los intereses de los participantes y lo que indicara el estar y ser en ese lugar.

En una conversación que se tuvo con el artista, mencionó que a él se le invitó a hacer una residencia en el marco del Salón, en dónde él a través del estar en este nuevo lugar, pudiese

observar algunos elementos que lo llevaran a plantear una reflexión estética que atravesara la realidad del río, de esta ciudad y la de los posibles participantes. Como par local se seleccionó a Jenni Lorena Ospitia, quien fue escogida por la afinidad que tiene ella como artista escénica local, con la práctica artística del maestro Lucumí, pues ella “hace parte de un colectivo de mujeres que hacen teatro y performance” (*Ibid.*) en Barrancabermeja.

De acuerdo con lo que recordó Lucumí, fue difícil la convocatoria para la participación de las personas del lugar, asunto que pudo acontecer por tres situaciones: la primera, porque una parte de las personas a las que potencialmente pudo interesarles este laboratorio, artistas vinculados al performance o con una práctica artística vigente, se habían puesto al margen del Salón debido a una falta de claridad de la organización⁸² en relación con un asunto de la producción de la exposición que allí estuvo ubicada; la segunda razón, porque finalmente cuando se dio inicio al desarrollo del laboratorio, la universidad local —es decir la *Universidad de la Paz* del Magdalena Medio— entró a receso por vacaciones colectivas. El laboratorio que abordó Lucumí fue uno de los más perjudicados en términos de participación de la comunidad local, sin embargo, desencadenó una serie de gestos, que fueron reveladores para aquellos pocos artistas y personas interesadas de la región que participaron. La tercera razón fue por la falta de difusión de las actividades que el 46 SNA estaba abordando en este lugar, al respecto él mismo nos contó:

La difusión de lo que estaba pasando en Barrancabermeja, que fue una cosa que me cuestionó bastante y que pocas veces falta; yo solamente vi un cartel a la vuelta *Pipatón* y de ahí para allá, no vi nada más.

No sé, faltó una valla o un pendón, algo que dijera qué estaba pasando en Barrancabermeja ...(*Ibid.*)

Casi un mes residió Lucumí en Barrancabermeja, en ese periodo trabajó con su par local, la artista Jenni Ospitia en la estructuración continua de la propuesta que él inicialmente planteó; así, se realizaron cerca de 17 sesiones entre el 5 y 29 de julio del 2022, en su mayoría caminatas a distintos lugares de la ciudad y sus bordes; dentro de las que se destacan, los recorridos en la Universidad de la paz, las vías férreas, la ciénaga de Miramar, la ciénaga Llanito, un recorrido en chalupa hasta el río Sogamoso, recorrido en la ciénaga de San Silvestre, una caminata por el Bosque primario ubicado en la Universidad de la Paz (UNIPAZ) y el muelle de Barrancabermeja.

⁸² El disgusto se dio en relación con la utilización de un antiguo teatro para el montaje de la exposición, asunto que fue desestimado sorpresivamente por parte de la producción del 46 SNA, acudiendo finalmente a la infraestructura del hotel Pipaton, sin argumento alguno. Los artistas no recibieron noticia de la decisión final, y esto produjo cierto malestar entre la organización del 46 SNA y la comunidad artística local.

Estos recorridos, están en conversación con las nociones de desplazamiento y migración que propuso Lucumí para su laboratorio; asunto que se condensó entre otras, a través de la metáfora *de la semilla* como un receptáculo de información viva que es capaz de migrar y movilizarse: “asumir el cuerpo como una semilla, pero es una semilla migrante que puede ir en el pico de un pájaro [...] o que va paseando en la cola de un jaguar que atraviesa por el bosque primario de la UNIPAZ” (*Ibid.*). De acuerdo con lo que él mencionó en la conversación, parte del laboratorio se concentró en darle sentido a las bitácoras hechas por los participantes:

[...]es como el lugar donde se va a depositar lo que se está pensando, así sea un dibujo, un rayón o un escrito en prosa poética de lo que sea que esté sucediendo, o lo que pasa durante el ejercicio, al intentar reflexionar durante cada caminata [...] (*Ibid.*).

Lucumí debió llegar a algunos consensos con los participantes, éstos emergieron de la misma vida y cotidianidad del laboratorio: desde la noción de semilla hasta el pensamiento alrededor del trozo de tierra o el territorio o la noción de simbiote:

[...] el señor que nos llevaba (en chalupa) nos contaba un poco que últimamente al lado de la ciénaga se estaba haciendo muy frecuente la siembra de Palma como para aprovechar mejor el espacio en los tramos o trozos de tierra de la ciénaga. Pero que esto, había desencadenado que la tierra se volviera un poco más frágil, y se desprendiera mucho más fácil... entonces como que ahí, fue otro segundo consenso, como decir: bueno tal vez todo lo que se considere aprovechable en términos de mi capacidad humana, me da para pensar que sí yo pongo esto aquí, sería lo mejor o lo más aprovechable para la tierra (*Ibid.*)

Estos consensos fueron pretextos sobre los cuales sustentar los ejercicios y gestos abordados posteriormente por los participantes. De este Laboratorio participaron solo 9 personas, quienes generaron una serie de gestos que se hicieron tangibles a través de su socialización durante la penúltima sesión del Laboratorio; cada gesto, que tenía que ver con el habitar un espacio del territorio, fue registrado en video y en fotografía. Para los laboratoristas no era tan importante que en efecto la pretensión de los 20 participantes -que la organización les pedía— se cumpliera, porque cómo el mismo Lucumí reconoció: “tal vez, si no es con esos 20 sino con esos 5, lo importante es que su práctica y vida comience a modificarse por lo que acontezca aquí” (*ibid.*)

De este laboratorio participaron: David Steven Vargas, Edward Jair Ardila Badillo, Haroldo Agames, Jairo Pedraza, José Luis Castro Martínez, Luz Elena Maken Gonzáles, Luz Marina Restrepo Vega, Sorangel Correa y Yovanny Ayala, de acuerdo con lo que menciona la página del 46SNA.

2.7.1.5. Los niños-peces, las madrinas y los padrinos: y de cómo se llevó a cabo el Laboratorio coordinado por Yenys Obando en Puerto Berrío.

Conozco a Yenys Obando desde el 2011, cuando estuvo a cargo del Laboratorio de Investigación Creación en Nariño, labor que continuó haciendo al lado de Miguel Kuan -otro artista de la región—hasta el 2013, luego como en el 2018 estuvo liderando junto con Adrián Montenegro, de la curaduría “Ver para Creer. Ilusión, sospecha y desencanto para la región sur durante los XVI Salones del programa SRA”, que incluía—también—al departamento del Tolima; algunos de los artistas aquí mencionados como mediadores o laboratoristas hicieron parte de ese proceso como artistas residentes, como entre ellos Laura González (mediadora del 46) o Jean Carlo Lucumi (artista del 46 SNA).

Obando, quien cuenta con una larga trayectoria en procesos educativos desde el arte, con intereses en relación con las labores y oficios —entre éstos el *Barniz* de Pasto (pues su familia es maestra artesana especializada en esta técnica)—, la cocina y la comida. Obando fue invitada por José Sanín a hacer un proceso de residencia para el 46 SNA; a partir de allí, inició una investigación sobre el Magdalena y se encontró con el libro de Wade Davis sobre este río *Magdalena, Historias de Colombia*; sumado a lo anterior, viajó a Puerto Berrío con la apertura y leyendo los contextos, intentando “no imponerse como artista a la comunidad” (2023), partiendo del dialogo y de entender los juegos de lenguaje de las comunidades, en especial el humor. Obando dice que “cuando se entiende el chiste y la broma se inicia a ser parte de la comunidad” (*ibid.*).

Estando allí, vio la necesidad de hacer un proceso de formación con niños y niñas; y leyendo el texto de Davis, encuentra dos cosas relevantes para pensar su trabajo: la primera es que el río Magdalena puede ser considerado una víctima más del conflicto y por otro lado la noción de “madrina y padrino”. Esta noción aparece porque este lugar, Puerto Berrío, era el lugar donde iban a parar los cuerpos sin vida de las víctimas del conflicto armado que en la época de los 90 eran tirados al Río Magdalena por grupos de guerrilla y paramilitares. Allí en este pueblo — como comentó Obando (2023)— “la población, comienza a adoptar a los muertos y a darles santa sepultura”. Así comenzó a construir su proyecto:

[...] pensando en una población que no es común incluir en estos procesos desde las artes, y que es la población de adultos mayores; planteo el proyecto que se llama *Madrinas y Padrinos y los peces en el río* que son dos proyectos separados y que luego se unen. Madrinas y Padrinos fue un proyecto que se hizo con la población de adultos mayores de los centros día [...] básicamente era reunirnos a conversar en torno a las recetas tradicionales que se hacían en Puerto Berrío, allí se encuentran y generan recetas producto de las migraciones de las diferentes regiones [...] si bien, yo quería

conversar alrededor de lo que es ser *Madrina* o *Padrino* para el contexto, empecé a entender que yo quería hacer *acción sin daño*, y que en el ambiente ser *madrina* o ser *padrino*, llevaba a unas situaciones sociales que no eran fáciles de conversar... ser *madrina* y *padrino* está en el acoger, y el acoger esta también en el cocinar; lo que comenzamos a hacer fueron amasijos y conversar [...], la comida nos permite establecer otras relaciones [...].

A la par íbamos haciendo el proyecto de *Los peces en el río*[...] comenzamos a conversar alrededor de los peces que están en el río, contamos con la gracia de tener entre los participantes a un líder de pesca artesanal que nos comentaba las problemáticas del río a partir de la llegada del búfalo a la región, cómo el búfalo ha generado la destrucción de lo que empiezan a ser los ecosistemas sensibles, que son los que permiten la vida del pez en el río Magdalena; las patas del búfalo entran a las ciénagas y destruyen estos ecosistemas [...], era recordarnos cuales eran los peces nativos que se debían proteger...que para los niños, niñas y niños de puerto Berrio podrían ser desconocidos. (Obando, en conversación, 2023)

El laboratorio con la población infantil implicó, de acuerdo con los archivos y a la narración hecha por Obando, la conversación con los pescadores artesanales de la región, el reconocimiento de las especies endémicas de peces que estaban desapareciendo en esta porción del río Magdalena, el trabajo con materiales que se encontraron en el río como también, el apoyo a las economías locales a través de la compra de materiales e insumos en la misma región. Con estos materiales se construyeron las representaciones de los peces, hechas por los niños; que vincularon, además, la técnica del papel maché que para Obando es muy importante, dado que en su tierra natal –Pasto Nariño— es uno de los materiales con los que se hacen las “carrozas” que se utilizan en los desfiles para el Carnaval de Blancos y Negros.

Figuras 65 y 66- Detalles, registro fotográfico del cierre del laboratorio; Fotografía: Jennys Obando



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/edicion/los-peces-en-el-rio-taller-de-indagacion-experimentacion-escultorica-expresion-corporal-y-oralidad-madrinas-y-padrinos-taller-de-indagacion-de-amasijos/>; último acceso 19/07/2024; referenciado gracias al derecho a cita.

El resultado fue justamente una suerte de carnaval, que incluyó un desfile de peces a gran escala, con este desfile los niños y las niñas fueron a visitar diversos lugares del municipio, incluyendo la plaza central dónde se hizo el evento final del encuentro:

[...] era la visibilización de la importancia de la subienda y la bajada [...], se hizo un recorrido de los peces grandes y venían acompañándonos los niños con sus peces pequeños y nos encontramos en la plaza de Puerto Berrio, en dónde los adultos mayores habían hecho 400 envueltos o amasijos y los repartimos a la comunidad, como una ocasión de acoger a la comunidad, a los peces a los niños, a los peces y al Río. (*Ibid.*)

De acuerdo con lo que se indica el catálogo del 46 SNA, de este laboratorio participaron 15 adultos en el *taller de Madrinas y Padrinos*, y en el *Laboratorio Peces en el río* 21 niños y niñas. Aun así, en otros documentos internos de la organización se habla de 38 participantes, asumimos que esta cifra emerge de la suma entre los participantes locales, la artista y su par local. En concordancia con lo que se difundió en el micrositio de este Laboratorio dentro de la página del 46 SNA, estos fueron las personas participantes de ambos procesos:

[...] *Madrinas y Padrinos*, Alba Rocío Rodríguez, Aura Gutiérrez de Merino Edith Marín Vélez, Irma Piedrahita, Luz Denia Ríos, Luz Edith Mesa Moreno, Luz Marina Aguilar, Luz Marina Moreno, Luz Marina Restrepo, María Eugenia Rodríguez, María Gilma Cortinez Londoño, María Piedad Moreno, María Soledad Montoya, Marleny Villa Garcia, Marta Cecilia Andrade Tuerquia, Ninfa María Sosa, Soledad Mejía Ochoa. Y, del taller *Los peces en el río*, Ashley Tatiana Giraldo, Danna Isabella Mesa González, Dulce María Marin Suarez, Elkin de Jesús Moreno, Gabriela Legarda, Isaac Mateo Barrata Estrada, Isabella Londoño, Juan Carlos Mora, Juan Pablo Mosquera, Julián Andrés Panesso Rodríguez, Karol Fernanda Arango Mosquera, Kimberly Goetz Lorenzana, Laura Juliana Mesa Mora, Maily Dahiana Garcia, María Camila Arango Mosquera, Mariana Oyola Diaz, Nicolas Escobar Estrada, Rodrigo Antonio Morales, Sara Catalina Parra Andrade, Scarlett Vargas Posada, Sofia Yarce Sanabria”.(46 Salón Nacional de Artistas, 2022)

2.7.1.6. Sobre cómo se produjo el ruido en el Río: Cavilaciones sobre el Río, un poco más lejos del Magdalena, pero cerca del Combeima.

Para tener un poco más de información, y la experiencia de lo que aconteció en el Laboratorio Borde, río, Mugre-Bio. Fragmentos de paisajes alterados del artista Miguel Kuan; conversé con una de las participantes, quien aún es estudiante del programa de Artes de la Universidad del Tolima y quien participó apoyando la edición del producto audiovisual resultante de este Laboratorio.

El Laboratorio *Borde, río, Mugre-Bio...*, se realizó entre el 30 de junio al 2 de agosto del 2022 en un espacio independiente de la ciudad de Ibagué (Tolima), llamado *Casa Dulima*, normalmente, allí se reúnen jóvenes, mujeres y niños a trabajar colectivamente en diversas iniciativas, que van desde la creación en danza y en música, hasta el abordaje de otras prácticas, la mayoría ligadas a las formas de representación de los colectivos sociales que en este espacio de reúnen, mujeres, *hip-hop'ers* o población LGBTIQ. El Laboratorio fue propuesto por Miguel

Kuan Bahamón y como par local se seleccionó a un joven director audiovisual de esta ciudad, con experiencia en producción: Jonathan Castro.

El objetivo del Laboratorio de acuerdo con lo que mencionó Paula Melo —una de las participantes—, consistía en la elaboración colectiva de un ejercicio que vinculara en cierta medida a las artes y a la tecnología con el pensamiento y reflexión alrededor del río.

Ibagué es la Capital del departamento del Tolima, no tiene salida al río Magdalena, pero esta cruzada por varios ríos y quebradas cuyo caudal en cierto punto va a parar al *Magdalena*; el desarrollo de esta ciudad se debe a este río y su historia esta atravesada en muchos aspectos por “la cultura del río”, cómo se le llama en Colombia a la serie de actividades, relaciones y vidas que tejemos como humanos con los cuerpos de agua dulce.

Por otro lado, si se revisa la historia cultural de esta ciudad que es conocida por ser la *Ciudad Musical de Colombia*, esta posee uno de los conservatorios más antiguos del país que en conjunto a sus tradiciones folclóricas y propensión de la población al conocimiento, goce y práctica de la danza o la música de la región andina, hace que este nombre de “lo musical” cobre sentido, por tanto se percibe también un gesto movilizador un laboratorio que pretende generar algo a partir del ruido y lo sonoro, en un lugar de trayectoria diversa sobre el fenómeno sonoro.

Melo, resaltó varios aspectos del Laboratorio, por un lado, la capacidad de los artistas a cargo, de quienes planteó reconocer sus aptitudes pedagógicas, creativas y de producción; así como la posibilidad de la interacción de los diversos saberes entre los artistas en formación y jóvenes participantes, quienes aportaron desde sus habilidades respectivas a generar un proceso artístico colectivo. Por ejemplo, mencionó como a partir del trabajo de Miguel Kuan —quien trabaja con sonido, basura y escultura con materiales recuperados— se suscitaron discusiones sobre la filosofía de la técnica y desde allí, en conjunto con el pretexto de las exposiciones abiertas durante el desarrollo del Laboratorio en Ibagué y las habilidades de varios de los integrantes en relación con el trabajo de utilería escénica, conocimiento sobre animación análoga, fotografía y dibujo; terminaron construyendo una pieza de videoarte que se grabó y produjo a partir de la interacción con el *Río Combeima* en el corregimiento de *Juntas* en *Ibagué* (Tolima). El argumento de la pieza en videoarte final tiene que ver con el río, un río limpio que baja del nevado del Tolima y que en la medida en que las personas se van interesando por sus aguas, se va contaminado, hasta configurarse en un ser entre animal —pez—, humano, agua y objeto perturbado, que se convierte en un nuevo “Mohan” o guardián del río como se muestra en la figura 67, dispuesto a poner nuevamente las relaciones entre la naturaleza y los humanos en

orden; la pieza audiovisual puede ser vista a través del siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=MP2NfUs9f2I>

Figura 67- Detalle fotograma de la pieza de video arte Afluentes que se derrumban; Fotografía: extraído del video realizado por los integrantes del *laboratorio Borde, río, Mugre-Bio. Fragmentos de paisajes alterados.*



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=MP2NfUs9f2I>

De este laboratorio participaron entre 11 y 12 personas en su mayoría artistas y artistas en formación, aunque en la página sólo aparecen referenciados aquellos que suponemos tuvieron una mayor continuidad en las acciones: Andrés Villamizar, Camilo Hermosa, Carlos Riaño, Jady Rodríguez, Juan Bedoya, Melissa Bello y Vivian García (46 SNA; 2021); el Laboratorio cerró con un toque de una banda de punk en un bar de la ciudad en dónde también se hizo la premier de la pieza de videoarte.

2.7.1.7. Sobre primitivismo, un laboratorio de creación en Pintura en Mariquita (Tolima)

En Mariquita (Tolima), epicentro de lo que se conoció como la *Real Expedición Botánica en el Nuevo Reino de Granada* dirigida por el religioso y científico español José Celestino Mutis, quien llegó a territorio americano en el siglo XVIII, fundando para sus propósitos lo que Martha Fajardo de Rueda (1993, p.115) denominó como “la primera escuela de dibujo y pintura”; fue el lugar dónde se desarrolló el laboratorio *Primitiva: Una exploración pictórica desde Los Primitivos Flamencos hasta el Primitivismo Colombiano*, coordinado por el pintor e investigador tolimense Javier Morales en conjunto con su par local Orlando Andrés Montenegro.

Javier Morales que además de pintor e investigador, es reciclador y cocinero, ha planteado su práctica artística desde la pintura, oficio que conoció desde que era niño; en conversación personal con la autora (2023), mencionó que durante su infancia y adolescencia fue motivo de burla en su colegio, por su cercanía, práctica y gusto por la pintura; recuerda haberse inscrito en el *Taller de Pintura y performance* de Olga Martínez –una artista local de larga trayectoria en Ibagué (Tolima)—, quien en su taller ha formado vocaciones artísticas desde edades tempranas. Morales, quien se formó profesionalmente en Bogotá, no ha dejado nunca de reconocerse como pintor de provincia; en efecto su relación con la tierra, con la casa de la abuela y la investigación sobre sus ancestras “mujeres”, ha atravesado en gran medida su trabajo pictórico y han sido asuntos recurrentes en su trayectoria.

Morales desde algunos años atrás, ha venido cruzando por una reflexión sobre los saberes y las historias ocultas de las mujeres del campo tolimense, a partir de la recuperación de las memorias de su abuela, que lo llevó a pensar y revisar la pintura primitivista de algunos artistas colombianos, así como la pintura ritual haitiana. Desde esa base, cuando lo invitaron a presentar una propuesta para un *Laboratorio* en Mariquita, se planteó la reflexión sobre la pintura primitiva en una pequeña ciudad que ha mantenido el respeto por la estructura del taller de arte –probablemente herencias y/o coincidencias con la *Expedición Botánica*—, y dónde a pesar de que el laboratorio esperó no más de 15 personas –como participantes— llegó a recibir de forma constante durante las tres semanas de desarrollo a casi 25 personas, en su mayoría mujeres.

Figura 68- Detalle de una de las participantes trabajando en su pintura; Fotografía: *Laboratorio primitiva*.



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/creacion/primitiva-una-exploracion-pictorica-desde-los-primitivos-flamencos-hasta-el-primitivismo-colombiano/>

De acuerdo con las palabras de Morales, “con la pintura primitiva se sacrifica la pretensión de la verosimilitud, pero se gana en aspectos narrativos”(2023), así el planteamiento que bajo el pretexto de esta referencia pictórica, los y las participantes además de acercarse desde una perspectiva teórica e histórica a este conjunto de prácticas “primitivistas”, que cruza la pintura flamenca -europea- e impregna algunas prácticas artísticas populares de América y el Caribe; exploraron conocimientos de fabricación de pigmentos y herramientas, recolección de maderas, restauración de soportes reciclados y preparación de superficies para pintar, y el abordaje de la práctica pictórica particular de cada uno de los participantes.

Figura 69- Detalle del registro de una de las sesiones del Laboratorio primitiva en Mariquita, Fotografía:
Laboratorio primitiva



Fuente: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/creacion/primitiva-una-exploracion-pictorica-desde-los-primitivos-flamencos-hasta-el-primitivismo-colombiano/>

Así, bajo la premisa de la pintura primitivista, cada uno de los participantes se acercó a narrativas propias del lugar y del río. De este laboratorio participaron: Alejandro de la Roche, Constanza Méndez Serrano, Gladis Helena Aguirre Hélène Duplessis, Ilsa Castañeda Sánchez, Luisa María Pinzón Zambrano, María Teresa Gómez, Martín Rodríguez Sánchez, Nubia Guevara Bocanegra, Rocío Rodríguez Linares, Rut Nelly Arias Sánchez, Sandra Liliana Navarro Pérez, Sandra Milena Sánchez Buenaventura, Silvana Betancur Marín, Clara Inés Bohórquez, Érica Cedeno Corredo, Lina Marcela Carmona, López, Luz Betty Cruz Reyes, María Eli Guerrero, Martha Inés Reyes Gutiérrez, Mónica Constanza Largo Londoño, Nancy

Ávila Tangarife, Ofelia Camacho Buitrago, Regina Varona López, Vivian Rocío Peña Cruz, de acuerdo a lo que menciona el sitio web del 46 SNA. Al igual que lo acontecido con los otros laboratorios la pregunta al final del Laboratorio fue: *Y ¿ahora que pasa?, ¿cómo continúa? ¿después van a volver?*

2.8. Noción de público y contrapúblicos⁸³

La reflexión sobre los públicos, los no públicos y lo público tiene una larga trayectoria en diferentes campos del saber desde la comunicación, la estética, la filosofía, las ciencias políticas o la museología.

¿Qué significa ser público, y qué relación tiene esta palabra con las nociones de “lo público” que se ha abordado desde otras perspectivas disciplinares?

Desde la jerga cotidiana de la museología e incluso desde el lenguaje utilizado en las políticas institucionales, se tienen diversas denominaciones para enunciar las agencias que las comunidades generan con y con relación a los programas y espacios expositivos o museales - en nuestro caso alrededor del Salón Nacional-. En ocasiones se refieren a estos actores de una manera muy distante, público es quien asiste a una exposición, público es aquel que participa de un taller o asiste a una conferencia, y termina siendo cuantificado como un indicador de gestión.

En efecto también cada área de un museo puede tener su propia definición del “público” o puede referirse a este de distinta manera, como espectador, visitante o audiencia, inclusive puede cambiar la manera de denominarlo, a través de las variaciones o cambios institucionales que en ella se pueden generar, como lo plantean Dewdney; Dibosa & Walsh con relación a lo acontecido en la *Tate Britain* (2013, p. 46)

Las personas que simplemente van al museo, al espacio cultural y hacen uso de sus instalaciones o de los distintos servicios son los *usuarios* o simplemente visitantes, por otro lado, las personas que hacen parte de la organización, del espacio cultural o museal, que desarrollan sus labores como personas de vigilancia o servicios, aparecen en ocasiones enunciados como “*no públicos*”. El *público cautivo*, especializado, del nicho, sería aquel que, en según Pierre Bourdieu (1979), contienen los “*códigos*” y el “*habitus*”, o en palabras de George Dickie, correspondería a “un

⁸³ Apartes de este fragmento hicieron parte de la comunicación que tuvo por título: El tiempo y las performatividades de los públicos: el caso del 46 Salón Nacional de Artistas en Colombia realizada en el marco del 3° Coloquio de Museología y Arte Contemporáneo realizado en el Museo Nacional de Brasilia entre el 13 y el 16 de junio del 2023.

conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado” (2005, p. 114-116), público general, público visitante y en los últimos años se ha comenzado a hablar de contrapúblicos.

No obstante, las definiciones que al respecto se han elaborado alrededor de este concepto, en dónde desde un ámbito semiótico se le denomina espectador, receptor, lector, -como lo enunciamos en un apartado anterior-, desde la perspectiva de las prácticas radicales se le ha denominado, como escucha, participante o comunidad – como se le designó desde la nueva museología-; lo cierto que este concepto al menos merece una reflexión que nos permita entender su vinculación a un programa institucional como el Salón Nacional, en dónde además de entenderse como un lugar de “conversación cultural” para el pueblo, de forma paralela y paradójica siempre tiende a volverse en apariencia más especializado; como indica Irene Amengual, citando también a Jana Graham “en este tipo de proyectos y aquellos que a veces se formulan desde la expectativa del giro educativo en la curaduría y que tienen la participación como ejes estructurantes, se idealiza al visitante o al ciudadano, sin prever que el tipo de planteamientos [...] puedan ser altamente intelectualizados y pueden causar desconcierto en personas ajenas al ámbito artístico” (Amengual, 2022, p.67; Amengual citando a Graham, 2010).

Para situar la reflexión de una manera más específica, he querido establecer algunos horizontes de sentido que puedan ubicar la agencia de los públicos desde el origen de la palabra, inicio este tejido, desde la reflexión de Hannah Arendt, específicamente en relación con el concepto de esfera pública y de acción, asunto que es concerniente a nuestro problema puesto que hablamos de una exposición que tiene sentido en cuanto se hace pública, pero que además hace parte de una política pública. Luego, Richard Sennett nos aporta desde la configuración del espacio urbano y el origen, fortalecimiento y definición de lo público y lo privado; llegando finalmente a incluir también las reflexiones de Michael Warner quien trabaja la noción de contrapúblico, que es, de alguna manera, desde dónde me interesa situar mis cavilaciones.

Hannah Arendt en un gran apartado de su libro *La Condición Humana*, nos presenta cómo — para el contexto occidental, a partir de la constitución de la organización de la sociedad griega—, se fue generando la distinción entre la idea inicial del espacio público, “la esfera pública”, y lo privado, “la casa o el hogar”. Los seres humanos desde ese entonces actuamos de forma aparentemente distinta de acuerdo con el lugar, espacio y contexto que ocupamos; en algunos casos para asumir o evidenciar nuestra singularidad y diferencia en el “espacio común”, o para actuar en una experiencia más vital, familiar, íntima, visceral y de conexión con la

supervivencia, que constituiría el entorno privado. Claramente esta dilución de esas fronteras entre lo privado y lo público se ha dado hace décadas por varias razones, en parte, por las luchas políticas desde una perspectiva feminista “donde lo personal y lo doméstico se convierte en político” el acceso y diversificación de los medios de comunicación que en conjunto con el uso de las redes sociales y popularización de los *lives* y los *realies Shows*, han generado una mixtura compleja entre ambas realidades.

El lugar del “espacio común” cuya representación física y conceptual fue la “polis” griega; tendría —entre otros aspectos—, relación con la noción de “público” en cuanto a su raíz lingüística; pero también de cara a hacer referencia al lugar donde se tramita la condición de lo político a través de la palabra y el discurso.

Por otro lado, Arendt, también nos permite acercarnos a la noción de agencia desde la reflexión tan relevante que hace sobre “la acción”, que constituye —según su visión—, una de las formas que, en conjunto con el discurso, compone los medios a través de los cuales los seres humanos se presentan ante los demás en su condición de singularidad y pluralidad, “de ser un hombre entre los hombres” (2021, p. 206). De la extensa y relevante reflexión de Arendt, nos permitimos considerar por un lado la noción de “esfera pública”, tanto por la atención hacia lo público, como en cuánto se constituye en el contexto dónde se manifiesta el discurso; y la noción de acción que la asumiremos desde el lugar “de agencia”, para referirnos a la energía movilizadora, vinculada no sólo a la aparición del discurso, sino a la posibilidad de los hombres “de nacer frente a los demás”(ibid.); aunque claramente el uso que establece Arendt, de la noción de agencia está centrada en una esfera únicamente humana y que puede no ser conciliable con la perspectiva de Bruno Latour, que se plantea como una pauta reflexiva que atraviesa la presente investigación, nos permitimos incluirla, en su relación con la construcción de la noción de esfera pública.

Seguida a la reflexión de Arendt, Richard Sennett en *El declive del hombre público*, pareciera darle continuidad a la preocupación sobre la creación y generación de los espacios físicos donde acontece lo público, ya en tiempos de la modernidad; desarrollando con atención hacia la configuración de los contextos, mediaciones y espacios urbanos que fueron constituyéndose como escenarios de la expresión pública específicamente en Francia e Inglaterra entre los siglos XVI y XIX. En medio de este recorte temporal aparecen roles que son de relevancia para nuestra reflexión como: la noción de espectador o público, “como el que observa y presencia la acción de un actor [...] el que tiene agencia” (Sennett. 2002).

Será Warner el que además de referirse a estos dos componentes de la escena: *público* y *actor*, propondrá una noción de público y contrapúblico (2012), que terminará confrontando las nociones habituales a las que nos hemos referido hasta aquí. Parte de su reflexión, también está dedicada a la problematización del “discurso público”, que sería como una suerte de alocución construida por el *Estado*, la *Institucionalidad*, o sus representantes, con la intención de llegarle a “todos”, pero también a “algunos” de forma particular y directa; esta condición que es común para el ejercicio del discurso político pero también del discurso religioso —según Warner—, para nuestra reflexión también aparece como una de las posibles condiciones donde podemos ubicar al evento del Salón Nacional. Recordemos en este sentido, que el Salón Nace en 1940 para el Estado Colombiano, con un Discurso público pronunciado por el entonces ministro de Educación, Jorge Eliecer Gaitán, que rezó así:

La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio [...] el juicio popular apreciará seguramente cada una de estas obras como el lanzamiento de algo personal, es decir que, para su instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común. (Ministerio de Educación Nacional, 1940, p.1-2)⁸⁴

Con la perspectiva de intención política también se prefiguró un tipo de público y una intención de agencia para este rol, asunto que me interesa poner en cuestión a lo largo del presente documento. Warner, quien define al *público* como “el grupo de personas que se autoorganizan [...] que actúan bajo voluntad propia y que son creados alrededor y entorno al discurso que los une y que los constituye como tal” (2012, p. 75); también propone la noción de *contrapúblico*. Desde su perspectiva, el *contrapúblico* se identifica por resguardar un rasgo de subalternidad ante los discursos dominantes y lo propone como un grupo compuesto por personas que tienen la capacidad de agenciar y expresar ante la esfera pública, algún conflicto o malestar en relación con un discurso legitimado por “un público ya establecido” (*Ibid.*), o por una institución, o una instancia de poder. El *contrapúblico* genera sus propias maneras de materialización de su contra discurso, -Según Warner- confrontando las formas, mecanismos y maneras de operar del discurso sobre el cuál toman posición. Warner recoge así, nociones de Arendt como la Esfera Pública y la acción, que serán necesarias para la problematización de la agencia de los públicos ante lo público.

Entonces, a partir de lo que nos indica este autor, podríamos llegar a considerar al Salón Nacional como un discurso que se consolidó a lo largo de la historia como *Discurso Público*

⁸⁴ Catalogo del 1° Salón Anual de Artistas Colombianos.

por los siguientes argumentos: El SNA, está planteando como un evento *Nacional*, es decir que además de contener una complejidad por la denominación de *Arte Nacional* o *arte propio* - asunto más que re-evaluado—, convoca a los sujetos constituyentes de una nación alrededor de una serie de discursos en dónde el Estado actúa como narrador y pre-dispone —como ya lo hemos planteado—, la existencia de un tipo de arte o de un arte oficial.

El discurso de inauguración del Salón Anual de Artistas Colombianos⁸⁵, habla para un colectivo, para toda una nación; pero indirectamente es percibido como si le hablara al oído al ciudadano de a pie, a cualquier individuo que lo hubiese escuchado. La enunciación de *pueblo* nos abarca en apariencia y retóricamente a todos, aunque posteriormente con el desarrollo y desenvolvimiento de las Artes y el SNA como dispositivo cultural, se haya contribuido a la prefiguración de un “tipo de participante” o de un *público*; en este predominarían ciertas características, vinculadas a un público objetivo, dejando de lado otras maneras de llegar a ser públicos, incluso *contrapúblicos*.

2.8.1. 46 SNA, entre públicos y contrapúblicos?⁸⁶

El Salón Nacional ha prefigurado una *especie de público* desde su origen, aunque a éste, inicialmente se le haya sido convocado como *pueblo*, gradualmente se fue conformando en un público especializado, formado por intelectuales, artistas, estudiantes de arte y relacionados: coleccionistas, museógrafos, museólogos, investigadores y académicos. De alguna manera lo que George Dickie (2005) se refiere como “mundo del arte” (p.19).

Este público está habituado y agencia en parte la misma escena del arte, aunque algunos de sus integrantes -en ocasiones- se declaren en contraposición y sugieran cuestionar al sistema, -del que también el SNA es parte-. El *colectivo*, al que hacemos referencia, enunciado como *público nicho* es compuesto por actores y agentes que hacen parte de las escenas más representativas del Arte en Colombia distribuida —principalmente— en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali.

⁸⁵ El Salón Anual de artistas colombianos, fue el primer nombre que recibió este programa de política pública - como se mencionará más adelante-, posteriormente tuvo distintos nombres más adelante

⁸⁶ Algunos apartes expuestos en este apartado conformaron parte de una comunicación que tuvo por título “El tiempo y las performatividades de los públicos: el caso del 46 Salón Nacional de Artistas en Colombia”, presentada en el marco del 3º Coloquio de Museología y Arte Contemporáneo, realizado en Brasilia entre el 14 y el 16 de junio del 2023.

Respecto al desarrollo de la versión 46, es justamente este público el primero en pronunciarse frente a posibles errores en la concepción, diseño, inversión, funcionamiento, tratamiento de las personas vinculadas y otro tipo de inconvenientes⁸⁷, asunto que es común en todas las versiones de este evento y que corresponden a las muchas demandas que consuetudinariamente se le ha hecho al Salón, versión tras versión y que lo han hecho transformarse, desplazarse y modificarse a lo largo de su historia, pero que también le plantea retos, frente a un seguimiento una real comprensión de las realidades locales, en sintonía con los actores e instituciones de los lugares. Justamente el 46 SNA, tuvo muchas fallas vinculadas a estos asuntos, que dieron pie a planteamientos como el efectuado por uno de los actores vinculados a los procesos de mediación del 46 “no se puede trabajar y entender la región desde el escritorio en Bogotá” (Mediador, en conversación con la autora, 2022)⁸⁸.

Dentro de los argumentos de una parte de estos actores, se halla -con sospecha- que el salón se hubiera realizado en ciudades donde no existe infraestructura cultural, dónde las instituciones del arte son débiles o a veces inexistentes y dónde los públicos son de otro tipo, o tal vez no existen. Claramente esta observación se efectúa y tiene pertinencia, sí se mira al SNA, como un ejercicio únicamente expositivo, asunto que justamente se pretendía alterar con la posición curatorial del 46 SNA. Con excepción de Bogotá, –como se plantea en otros apartados— Barranquilla, Ibagué y Neiva, los otros municipios carecen de infraestructura para las artes visuales y no tienen Museo de Arte; la relación con las prácticas del arte contemporáneo es muy incipiente –desde una perspectiva hegemónica de las artes—, pero rica desde otras prácticas y expresiones relacionadas con la *visualidad*, así como de las prácticas culturales que se dan alrededor del río. Por ejemplo, como lo veremos en la figura 70, los municipios en dónde se desarrollaron acciones del 46 SNA, son lugares con infraestructuras culturales, que, sin embargo, pueden ser estas no adecuadas para albergar objetos o elementos comprendidos como arte contemporáneo.

⁸⁷ Entre estos también asuntos específicos relacionados con la burocracia y tramitología que implica desarrollar esta exposición con recursos públicos y por ende siguiendo las dinámicas de la contratación estatal en Colombia. Asunto que, para esta versión, se acrecentó en su dificultad debido a las normas que en período electoral se hacen para prevenir la corrupción pre-electoral, que impiden cierto tipo de formas de contratación, así como acorta las posibilidades del ejercicio de contratación y ejecución de actividades realizadas con presupuesto estatal.

⁸⁸ Estos aspectos se percibieron por ejemplo, en cosas tan simples como en la escucha del contexto para determinar los horarios de apertura y cierre de los lugares de exposición; contrario a lo que se supone desde el centro, a veces los horarios laborales en días hábiles no son los más propicios para pensar en la participación de los públicos en algunos municipios de Colombia, al respecto uno de los mediadores de Barrancabermeja mencionaba que justamente el día que en el contrato se les decía que debían cerrar la sala –es decir el domingo--, ese día, era el que mayor cantidad de personas de la región llegaban al sector y por ende hubiese podido ser de interés para esas personas el ingreso al Salón. Algo similar ocurrió en Neiva, por sumar al ejemplo anterior.

Figura 70- Infraestructura cultural presente en algunos municipios en dónde hizo presencia el 46 SNA

 MINISTERIO DE CULTURA		INFRAESTRUCTURAS CULTURALES						
Departamento	Municipio	PDET	AMUNAFRO	Casas de Cultura	Bibliotecas	BICNal	otra infraestructura	TOTAL Infraestructuras
Antioquia	Puerto Berrío			1	1	11	2	15
Antioquia	Puerto Triunfo			1	2	4	1	8
Atlántico	Barranquilla		X	138	6	17	0	161
Bolívar	Mompós		X	1	1	10	1	13
Boyacá	Puerto Boyacá			1	1	0	0	2
Caldas	La Dorada			1	2	3	2	8
Cesar	Gamarra		X	1	1	3	2	7
Cundinamarca	Girardot			1	1	3	2	7
Huila	Neiva			1	2	4	2	9
Huila	Garzón			1	1	0	5	7
Magdalena	El Banco			1	1	0	1	3
Santander	Barrancabermeja			1	2	3	0	6
Santander	Puerto Wilches			1	1	5	1	8

Fuente: Archivo propio. (Comunicación personal, Ministerio de Cultura solicitada por la autora con fecha de junio 5 de 2023).

La infraestructura, es uno de los tantos aspectos, así como la existencia de institucionalidades más sólidas en las regiones o que al menos cumplan con los compromisos institucionales para proveer a tiempo los recursos para las acciones concertadas; adicional a aspectos como la profesionalización y “formación” del sector hacen parte de las condiciones que – cómo se observará en otros apartados del documento— en cierto momento se convirtieron en requisitos para su abordaje y que coinciden en cierta medida con parámetros requeridos para una “mayor calidad” en los procesos artísticos. Calidad, que coincide con la que dictamina el mercado del arte.

¿Para quién es entonces, este Salón Nacional?

2.8.1.1. Sobre públicos, contextos e indicadores

El 46 SNA, *Inaudito Magdalena* al estar distribuido en tantos espacios, con eventos y actividades de forma simultánea y con poca información disponible y actualizada con anticipación tanto en las redes sociales como en la página oficial del SNA como del Ministerio;

conllevó a que una gran porción de personas integrantes del *Mundo del Arte* —ubicadas en el centro—, es decir el *público nicho* del Salón, no lograra asistir a la mayoría de las exposiciones; así como tampoco se consiguió una participación masiva y contundente de estos públicos en el resto de la programación, conformada por los procesos de mediación y laboratorios, que fueron destinados sobre todo a la población y a los —no públicos— de las respectivas localidades. Desde la experiencia y lectura local hacia la organización del Salón Nacional, las personas percibieron un desconocimiento por parte de la organización del Salón de las dinámicas de gestión de cada uno de los lugares, así como una articulación poco clara y efectiva con las instituciones vinculadas al espacio del arte en cada municipio; encabezadas por las escuelas o programas de arte de las universidades estatales o sus áreas culturales, así como con las secretarías de cultura y otros espacios de circulación, como casas de la cultura, bibliotecas y/o teatros. Lo anterior, pudo aumentar la sensación generalizada de falta de planeación y organización; y a esta sensación se le pudo otorgar -en parte- la disminución de públicos que asistieron a esta versión en comparación con las versiones previas, aún se haya desarrollado un proyecto más ambicioso en extensión, como se evidencia al comparar en la tabla 2 otras versiones con la versión actual que se logró distribuir en más de 19 municipios.

Los recursos invertidos en total para el desarrollo del 46 SNA fueron de 3.718.572.975,00⁸⁹, de este valor, se invirtió un poco menos del diez por ciento (10%) en las actividades de formación y de incidencia directa o activación de los públicos es decir en el trabajo de mediación de las exposiciones y los laboratorios.

Tabla 2- de público participante en las versiones realizadas entre el 2008 y el 2022⁹⁰

Fecha	Versión	Público participante
2008-2009	41 SNA	90.140****
2011-2012	42 SNA	23926 ***

⁸⁹ Cifra tomada de respuesta dada por el Ministerio de Cultura a Guillermo Vanegas y publicada a través del portal reemplazo, consultado por última vez el 30 de septiembre de 2023 en el siguiente enlace: <https://reemplazo.org/rendicion-de-cuentas-46-sna-rta-a-derecho-de-peticion/>

⁹⁰ Tabla realizada a partir de las cifras expuestas en los informes de archivo y presentación de informes públicos a partir de fuentes del Ministerio de Cultura así: *Ministerio de Cultura, El 45 SNA en cifras; documento disponible en: <https://45sna.com/wp-content/uploads/2019/09/5.-EL-45-SNA-EN-CIFRAS.docx>, consultado el 13/06/2023 ** Ministerio de Cultura, Informe Final Dirección Ejecutiva del 45 SNA, Archivos Ministerio de Cultura. A esta cifra se le resto los visitantes de la página quienes también fueron contados como parte del público, en conjunto con las personas que ingresaron a salas y participaron de los talleres, actividades en sala, conversatorios y seminarios. ***Ministerio de Cultura, Informe Final *Independientemente*, fuente archivo digital. ****De acuerdo al informe presentado por el Comité Directivo del 41 SNA, la cifra surge de sumar las personas participantes del Encuentro de Prácticas Artísticas 700, los 1000 jóvenes participantes de la estación rodante, los 5640 personas participantes de las estaciones pedagógicas, sumado a las 82.800 personas, que aparecen como público visitante del 41 SNA, según este informe (fuente: Archivo digital Área de Artes Visuales).

2013-2014	43 SNA	621.944*
2016	44 SNA	42.480*
2019	45 SNA	50.196**
2021-2022	46 SNA	14.243

Fuente: Realización propia, a partir de las cifras encontradas en los archivos institucionales del Ministerio de Cultura (2023).

Sí establecemos una relación con los indicadores de participación en relación con la inversión efectuada, entiendo que el resto del recurso fue invertido en las demás funciones -la producción de las exposiciones, artistas, producción de obra, pago a servicios de montaje, conservación, curaduría, publicaciones y otra serie de necesidades para el ejercicio cabal del Salón-, y que esto también es una inversión en el público; tal vez se pueda contradecir la hipótesis de que este salón no fue tan efectivo y eficaz como otros, como por ejemplo el 44 o el 45 SNA; sin embargo, desde otro lugar, es posible comprender este fenómeno a la inversa, como la primera vez que el salón le dio lugar a una inversión en recursos y atención mayor, a cada una de las personas participantes.

Como se ha indicado hasta ahora en otros apartados, el 46 SNA privilegió la atención no sólo a las exposiciones, sino a través de la noción de “pirámide invertida” (Cerón 2021), agenció la posibilidad de repensarnos como públicos, no-públicos y contrapúblicos; o como actores entorno al Río.

Lo anterior, a través del ejercicio de la creación, la participación y encuentro a través de los Laboratorios y también con las acciones de mediación, construidas por los grupos de “mediadores” de cada una de las 7 ciudades. Los públicos tuvieron la oportunidad de enunciarse -a veces sin saberlo-a través de la construcción de objetos, registros y soportes con distintas materialidades, planteados en conjunto con los artistas encargados de los Laboratorios, producciones que posteriormente fueron trasladadas para su socialización a otros espacios, como a las exposiciones de *Memoria Social* que se abrieron en Honda y Bogotá o que se registraron a través de Fanzines.

Gran parte de los materiales resultantes de estos ejercicios, plantearon un reto a la organización del Salón que no supo de qué manera introducir estas realizaciones en el marco de las exposiciones ya abiertas y programadas, como tampoco, cómo trasladarlas, y brindarle los cuidados que tal vez se tienen con otros objetos que participaron de las exposiciones y que en efecto tenían el rango de obras de arte. ¿cómo leer y trabajar con estos elementos? ¿Como

trasladarlos, cuidarlos o preservarlos?, fueron algunas de las preguntas planteadas por uno de los actores que trabajó liderando el componente de *Memoria Social* del Salón.

2.8.1.2. Agencia de los públicos: la conformación del contrapúblico

La relación del salón con las localidades en este contexto de presunta descentralización no fue totalmente positiva, fue puesta en cuestión por colectivos de artistas, instituciones de educación superior y organizaciones culturales locales, quienes se observaron rezagados, no incluidos y poco informados sobre la manera como operó en los territorios la el SNA, tanto en su estructura curatorial, como en aspectos de gestión y de relación con los habitantes de las localidades. En otros momentos de este texto, se le ha adjudicado estas inconsistencias a la ausencia de pedagogías previas, y a una estrategia de comunicación paquidérmica que no permitió una planeación adecuada, informada y participativa en los territorios.

Representantes de estos colectivos artísticos comenzaron a agenciar otras maneras de proyectarse y liderar acciones en la esfera pública. Realizaron exposiciones alternas en casas culturales que fueron curadas por los mismos actores y con participación de los artistas de los respectivos municipios, como fue el caso de la exposición *Inaudito menosprecio* en Neiva (Huila) y el *Contra salón* en Barranquilla (Atlántico). Este último, incluyó un carro rodante de gráfica popular y una exposición que se hizo en un espacio festivo de la ciudad.

Dentro de estos gestos, también podemos hablar de la toma en forma de protesta de algunos estudiantes, que encapuchados hicieron presencia con arengas y una acción simbólica el día de la inauguración de una de las muestras del SNA en el Museo Nacional de Colombia o la que aconteció en la galería de la Universidad del Atlántico en Barranquilla; o la exposición autónoma gestada por artistas locales en la ciudad de Ibagué que abrió el mismo día de la inauguración del SNA en esta ciudad, acción que se realizó en los garajes de la Biblioteca Darío Echandía lugar dónde estaba expuesta la curaduría de Federico Daza: *Caravana Nacional: Cuando el Río suena, piedras lleva*.

Estos gestos, que se notaron como movimientos de confrontación de las escenas locales hacia el ejercicio institucional del SNA, y de paso a la escena artística “capitalina”, ya habían tenido en la historia de este evento, algunos antecedentes; por ejemplo, el caso del *Salón de los rechazados de 1952*, en dónde de acuerdo con Andrés Arias (2017) se organizó un salón alterno por insinuación de Walter Engel “que sugirió en un artículo de “El Tiempo” que se organizara una exhibición de las obras de los artistas rechazados, para conocerlas”(2017, p.40) de esta agencia existe una icónica fotografía de Leo Matiz dónde se ve a un grupo de artistas sacando

sus obras del *Salón Anual de Artistas Colombianos*, casualmente será en la galería de este fotógrafo donde se realizó la mencionada exposición.

Otro de los eventos mencionados en la historia como exposiciones paralelas al Salón Nacional, es aquella que se enunció *como el caso del doble Salón* de 1969, ocasionado por la ruptura de Marta Traba con la selección de piezas que participaron del Salón Nacional de aquel momento y la realización de una exposición paralela en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, asunto que ha sido ampliamente reflexionado. Al respecto, María Mercedes Herrera mencionó, “para Traba, el Salón Nacional 1969 promovido desde el Museo demostraría el valor artístico de los trabajos de quienes no habían sido seleccionados para el evento cuestionado, como Feliza Bursztyn, Beatriz González y Ana Mercedes Hoyos” (2011; p. 125).

En la historia reciente, podemos incluir dentro de estas iniciativas el gesto planteado por un profesor de la Universidad del Quindío, Oscar Salamanca que en conjunto con otros artistas locales gestionaron un gran evento expositivo que aconteció de forma paralela al Salón 44 *SNA Aún*, en Pereira y que se denominó *Curare*. De este evento se habla en otro apartado del presente documento, parece ser relevante mencionar, que los públicos nacionales viajaban a: “Pereira a ver *Curare* y de paso el 44 SNA”, como lo comento un artista local (en conversación, 2024).

Figura 71- Afiche de la exposición *Inaudito menosprecio* o contrasalón de Neiva (Huila)



Fuente: Archivo propio.

Inaudito menosprecio, fue una exposición organizada por artistas locales de Neiva (Huila) que se estableció, justamente cuando los artistas de la ciudad se enteraron de que se llevaría a cabo El Salón Nacional en esta ciudad y que el salón tomaría como problema reflexivo el río Magdalena. Uno de los aspectos que medió el ejercicio de esta exposición alternativa, fue que ninguno de los artistas del lugar –que de acuerdo con Mosquera (2022), han vivido toda su vida alrededor del río y en dónde aprendieron a nadar de niños y que consideran también un eje reflexivo de sus investigaciones plásticas- fueron convidados a participar del Salón Nacional⁹¹.

Figura 72 y Figura 73- Detalles, *Exposición Inaudito Menosprecio*; obra: *Proyecto Curibano*; Fotografía: Pablo Mosquera

⁹¹Durante la investigación, también se pudieron levantar algunas sospechas del porqué esto aconteció de esa manera, estas “justificaciones” están ligadas por un lado a la defensa de que la curaduría implica un proceso de selección en la que no pueden participar todos, de lo contrario no habría curaduría; por otro lado también, la metodología de investigación que orientó la curaduría del SNA, que los llevó a verificar en principio las bases de datos de los diversos procesos artísticos que en el marco de los últimos años participaron de becas o estímulos del Ministerio de Cultura y que estaban conducidos por una reflexión o pregunta por los cuerpos de agua; pero en cierto punto, también se dio una explicación, de que la ausencia se debió a que no existió una curaduría invitada de la zona sur dentro de la convocatoria de Arte y Naturaleza, en dónde potencialmente las obras de estos artistas hubiesen tenido cabida.



Fuente: Cortesía Pablo Mosquera

La exposición fue curada justamente por el artista local, Pablo Mosquera, quien se refirió a partir de este gesto, al río Magdalena y sus problemáticas desde una perspectiva de su posición como artista del lugar, que convive con el río. -casualmente es en esa Neiva donde inicia la contaminación más fuerte del río Magdalena y dónde a pesar de tener un malecón es corriente escuchar que la ciudad le da la espalda al río-.

La exposición logró reunir a 14 artistas y colectivas locales con trabajos plásticos realizados a partir de diversas prácticas artísticas, proyectos de arte comunitario con un enfoque medioambiental, video-performances, pintura y escultura, hasta expresiones menos “contemporáneas” y mixturadas con prácticas más representacionales o decorativas, pero todos los trabajos reunidos tuvieron como eje de reflexión los cuerpos de agua de la región, que como Mosquera indicó en conversación, “ya hacían parte de los procesos de investigación de los artistas de esta región, desde antes” (2022).

Al respecto Pablo recordó lo siguiente:

[...] hace como tres semanas que nos enteramos el grupo de artistas, ¿cómo así que un Salón Nacional que va a hablar de la Magdalena? [...] ¿cómo así que mi vecino va a hablar de mi mamá cuando mi madre es mía?, la manifestación que nos pareció ética fue hacerlo desde la creatividad [...] y fue este salón la oportunidad de..., desde luego, si tal vez, el 46 Salón no se hubiera pensado el Magdalena como una fuente de inspiración, talvez esa no hubiese sido nuestra reacción; hace tres semanas digo, yo tengo que reaccionar no , sólo como curador en este espacio del Salón Alternativo sino como artista,-yo soy un *performer*-... el *inaudito magdalena* ya me suscitaba muchas cosas, porque me parecía inaudito que ninguno de los artistas regionales hablando, que conocen el Magdalena, que lo vivimos y que transitamos, lo mejor es que yo como *performer* es que tenga allí un a acción, una acción en torno a esto de inaudito y como detonante la palabra inaudito me da para un montón de cosas alrededor, Inaudito desarraigo, inaudito centralismo, inaudito Quimbo, inaudita Betania [...]; lo que hice fue simplemente agarrar un trayecto del magdalena hasta el centro de convenciones, que queda a un kilómetro; agarro un cuenco con agua, lleno una botella, llego al centro de convenciones, hago la lectura de esa posición política y

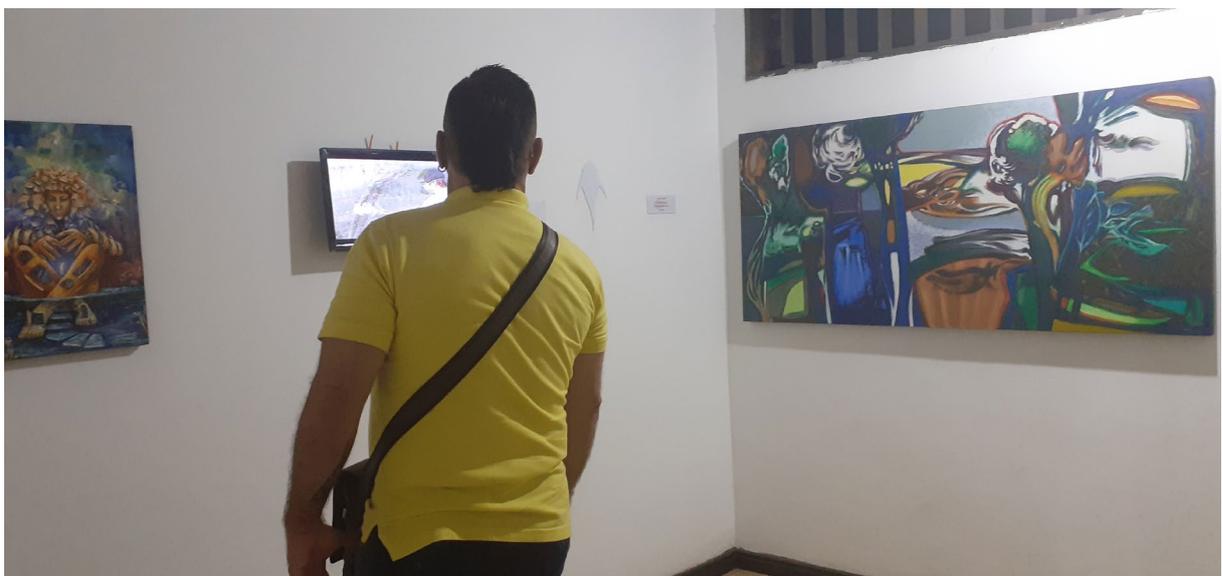
social –delante de todos los invitados que llegaban a la sala donde estaba la primera muestra—, y me lavo con agua del río Magdalena” (Mosquera, en conversación con la autora, 2022).

El día de la inauguración de la primera exposición del 46 SNA *Caudal adentro*, después de los eventos protocolarios que se hicieron en la plazoleta del *Centro de Convenciones José Eustasio Rivera*; una gran parte del equipo del Salón Nacional, así como algunos artistas participantes, decidieron acompañar la muestra de estos artistas locales, terminando la velada con música tradicional colombiana, junto con los cantantes y bailarines que hacen parte de la Corporación Rumichaca, quienes acogieron a los visitantes y apoyaron a los artistas de Neiva con el préstamo del espacio para realizar el contra salón.

En Barranquilla pasó algo similar, sólo que al final aconteció un hecho inesperado en la apertura de la exposición *Caminar Contracorriente* en la galería de arte de la *Universidad del Atlántico*.

Durante la apertura de la exposición *Epistemología Vibrátil* en el edificio antiguo de la Aduana, una sala pequeña que se percibió bien atiborrada y hasta causó un poco de confusión para el público que se acercaba a ver la exposición, se dio una secuencia de intervenciones y performances de artistas invitados por la curaduría provenientes de los departamentos del occidente de Colombia: Cauca, Nariño, Valle del Cauca y Choco.

Figura 74- Vista parcial de la exposición *Inaudito menosprecio de Neiva*



Fotografía: La autora; Fuente: Archivo propio.

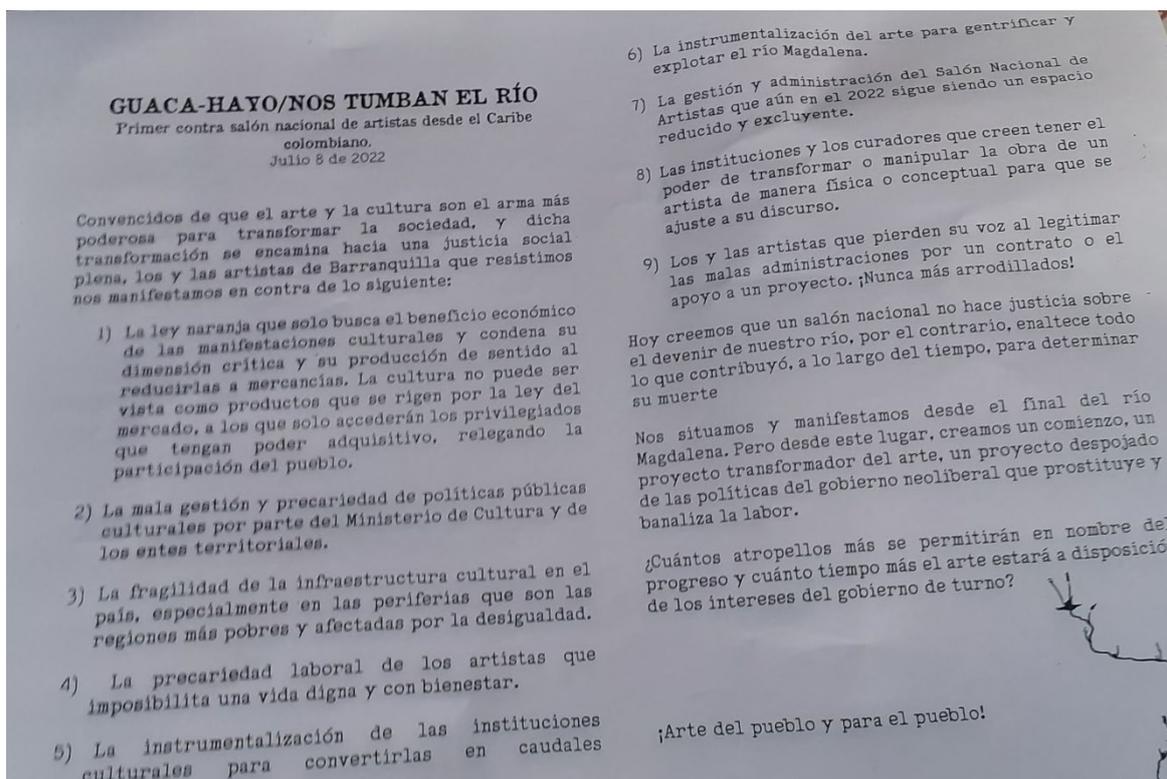
Figura 75- Difusión y acciones relacionada con el contra salón en Barranquilla.



Fotos: la autora. Fuente: Archivo propio.

En medio de esta secuencia, apareció un carro con un taller de gráfica (prensa, guillotinas, tintas, rodillos y papel) con algunas piezas expuestas en su exterior que proponía a quien se acercaba la posibilidad de adquisición de alguna copia a bajo costo. Junto con este carro algunos de los artistas repartieron entre los asistentes un panfleto, que circuló por algunos segundos, mientras que el carrito continuó parqueado a las afueras del recinto. Esa misma noche en un espacio cultural de un barrio popular de barranquilla en un espacio que se había recuperado para ejercicios expositivos, se realizó una exposición de estudiantes y profesores de la Universidad del Atlántico que se nombró de la misma manera que el panfleto, se trataba del Contra- salón desde el Caribe Colombiano, organizado por el colectivo GUACA-HAYO/Nos tumban el Río (figura 76).

Figura 76- Detalle del *Manifiesto Guaca-hayo/nos tumban El RIO*



Fuente: Archivo propio.

El hecho sorpresivo —que mencionamos un párrafo atrás—, aconteció durante la última inauguración del Salón fuera de Bogotá, dentro de la galería de la Universidad del Atlántico, en dónde algunos estudiantes encapuchados hicieron explotar algunas “papas bombas” en el patio dónde se estaba ejecutando el evento y realizaron algunos grafitis en los muros, donde denunciaban diversos sucesos acontecidos en el 46 SNA y que habían trascendido su difusión por las redes sociales; de éstos comentarios, el más relevante fue la denuncia planteada por la marginalización de los colectivos de artistas indígenas convocados por la curaduría de la región Orinoco amazónica: *De selvas, mitos y canoas: un viaje por el arte de la tierra*, de la investigadora Camila Montalvo, que presuntamente habían sido excluidos de poder ir a Bogotá a la inauguración de la respectiva muestra —asunto que se debió “aparentemente” a un malentendido y comunicaciones cruzadas entre la curaduría y la institución—.

Se entendió en el contexto, que las acciones acontecidas en la Universidad del Atlántico, fueron emprendidas por el mismo colectivo que organizó el contra salón, aunque no hay posibilidad de corroborarlo.

Después del momento de confusión en el recinto, todo siguió como de costumbre, la inauguración se llevó a cabo, no sin antes agregarle algo de nerviosismo a la experiencia de todos los asistentes.

Figura 77- Vista de la exposición ARTES_ANTES, realizada en los bajos de la Biblioteca Darío Echandía, paralela a la apertura del 46 SNA en Ibagué



Fuente: Archivo propio.

En Ibagué, el día de la apertura de todas las muestras de la “*Barca del 46*” en el Panóptico de Ibagué, *Tierra en Tránsito* en el Museo de Arte del Tolima y *Caravana Nacional: Cuando el Río suena, piedras lleva en* la sala de Exposiciones del Banco de la República y en la Biblioteca Darío Echandía; se hizo una exposición paralela, que en su momento fue difundida coloquialmente como “el *contra salón* de Ibagué”, aunque en realidad fue resultado de un *Laboratorio de Creación Artística* promovido por un colectivo de artistas locales, e incluyó como cierre una muestra dentro del sótano del edificio del Banco de la República, que pretendía convertirse en un espacio de circulación de proyectos artísticos.

Esta exposición tuvo el nombre de *ARTES_ANTES* y participaron cerca de 12 artistas emergentes de la ciudad, quienes al dar apertura al tiempo de la inauguración de la exposición del 46 SNA, lograron capitalizar parte de los públicos que se movilizaron por la inauguración de este evento masivo.

El disgusto sobrevino en experiencias que en apariencia, acudían a *agencias de contrapúblicos*, si seguimos la idea de Warner (2012); una confrontación a la idea de descentralización -más bien centralizada- que se percibió en el desenvolvimiento de todo el 46 SNA, que generó ejercicios de protestas, o incluso manifestaciones en algunas de las exposiciones como aconteció –con lo ya relatado— en la *galería de la Universidad del Atlántico en Barranquilla* o en la entrada del *Museo Nacional* durante la inauguración de la última exposición en Bogotá, donde también hubo presencia de jóvenes encapuchados, que presuntamente pudieron ser estudiantes de las universidades públicas que tienen programas de Artes Visuales en estas ciudades. Frente a lo anterior, nos resta sólo lanzar una suposición a través de una paradoja: ¿Será que el *contrapúblico* se tornó *un público para el arte* durante el 46 SNA, mientras que su *público nicho* se constituyó en *contrapúblico*?

Figura 78- Vista de la exposición ARTES ANTES, realizada en los bajos de la Biblioteca Darío Echandía, paralela a la apertura del 46 SNA en Ibagué



Foto: Sebastián Ocampo; Fuente: Archivo personal de Sebastián Ocampo.

Desde la organización del 46 SNA, por ejemplo, una de las personas que estuvo a cargo de *Memoria social* mencionó que estos ejercicios de protesta, resistencia y evidencia de la indignación de gran parte del sector, se debía a un desconocimiento del proceso del 46 SNA por parte de las diversas escenas locales:

[...] evidentemente para mí eso es muestra un desconocimiento de lo que se buscaba y no creo que sea culpa de los públicos, ni de estos colectivos, sino de que al salón le costó comunicar durante todo el proceso, le costó comunicar sus intenciones, le costó comunicar sus preocupaciones, le costó comunicar desde y a los lugares a los que quería llegar; le costó la comunicación precisamente porque fue un reto bastante difícil (uno de los actores, en conversación, 2023)

El 46 SNA, como ha acontecido en otras versiones previas, planteó una posibilidad de *público*, que ya no es el *pueblo* de forma nominal, como lo fue en su origen en los años 40; sino uno *público* que se corresponde con la noción de ciudadano que tiene agencia; que, en el ejercicio de la política cultural colombiana, no sólo tiene derecho a ser *público* sino a ejercerse como ser creativo. Las participaciones del *público* que se hicieron visibles en el contexto del 46 SNA, terminaron siendo asumidas como ejercicios de evidencia de participación democrática, con el rasgo de la enunciación cultural en cuánto a derecho, pero también discutibles desde un uso “asistencialista” de la cultura y las artes, propios de los gobiernos neoliberales, pero paradójicamente, también, de las acciones tildadas de “populistas” de algunos gobiernos de izquierda.

Se tendría que verificar si en realidad estas *mediaciones* fueron eficaces como posibilidad de indagación estética y problémica hacia el mundo. Por ejemplo, el proceso de *Memoria Social*, que tuvo como soportes tanto los fanzines, como los espacios museográficos aledaños a las muestras, y la *Barca del 46*, se percibió frente al ejercicio curatorial como accesorio, aunque “incluyente”, pero lejos de ser valorado en contundencia estética como parte de la práctica curatorial, inclusive, por los mismos actores del *Mundo del Arte* de Dickie (2005).

Lo mismo ocurrió con la participación comunitaria, o de los niños y jóvenes en el marco de los Laboratorios, que fueron leídos por parte de actores de la escena, como una acción asistencialista o populista –de acuerdo a la línea política de quien lo mire—, sin comprender a cabalidad el trasfondo ético y político que se estaba generando en estos ejercicios, dentro de sus comunidades y territorios, al articular los movimientos y metodologías creativas a la conversación con el territorio tocado por el RIO Magdalena.

¿A qué se le tiene o tuvo miedo?

Interludio2: Entre la Curaduría Educativa y la mediación en el marco del programa Salón Nacional de Artistas. Un intento de Estado del Arte.

El acercamiento a las categorías conceptuales y teóricas mediante las que se ha observado el objeto de estudio –es decir el SNA– partió justamente de la revisión del concepto de curaduría en especial con el concepto de *Curaduría Educativa*.

Para poder acercarnos a las fricciones y redimensionar también este concepto, se ha querido hacer un breve rastreo de algunas perspectivas reflexivas o teóricas empezando por la noción de “Curaduría” a través de las nociones elaboradas por comisarios o curadores, que se han adentrado un poco más en su práctica y han generado problematizaciones varias sobre el rol del curador de arte contemporáneo; así desde esa perspectiva son valiosas las reflexiones efectuadas por José Ignacio Roca (Colombia) en textos como *Notas sobre Curaduría Autoral (2012)*, *Curaduría Crítica (1999)*; Justo Pastor Mellado (Chile) en el texto *El curador como productor de infraestructura*; Nydia Gutiérrez (Venezuela-Colombia) con José Antonio Navarrete (Cuba-USA) en *Entrevista a José Antonio Navarrete (2008)*, Ivo Mesquita (Brasil) en su reflexión sobre el *Curador como Cartógrafo (1993)*. Ellos a la par de su oficio, se interesaron por reflexionar sobre su propia labor curatorial -también como objeto de estudio-coinciden en defender su lugar secundario frente a la existencia de la obra del arte y el artista (Roca, 1999; Navarrete en Gutiérrez,2008); afirman que su labor se sostiene por la existencia de las obras de arte, que su función es la de catalizadores, o quienes posibilitan la existencia de la obra de arte para el público (Roca,1999). Desde las definiciones aportadas por los anteriores curadores se origina una sospecha de la existencia de una relación no explícita entre la noción de curaduría y pedagogía. Aunque claramente no se establece con claridad una ruptura jerárquica entre una u otra labor o una actitud abiertamente vinculante entre ambas.

Uno de los trabajos más significativos en esta perspectiva es el de Hans Ulrich Obrist, en *Breve Historia del Comisariado (2010)* con el que intenta a través de distintas entrevistas realizadas a los curadores o comisarios de los principales museos de la escena de las artes en Norteamérica y Europa de mediados de siglo XX, y que son conocidos como fundadores del ejercicio curatorial, develar las tensiones, relaciones y crisis que en el desarrollo de su labor como curadores o comisarios debieron afrontar. En el marco de este documento son relevantes las reflexiones sobre el rol de la curaduría y su valor para las instituciones, pero sobre todo para la sociedad. Harald Szeemann, Pontus Hulten, Walter Zanini o Lucy Lippard entre otros comisarios, hacen parte de una gran lista de 11 entrevistados. Una de las posibles conclusiones que aparece después de revisar varias de estas entrevistas, es que la curaduría aparece como

oficio en el sistema del arte contemporáneo, cuando se estructuran las prácticas artísticas resonantes con el arte moderno y el arte conceptual. Así, a través de las entrevistas, Obrist, al tiempo que presenta los cimientos del oficio curatorial, nos da cuenta de la historia de este momento del arte, de las instituciones, los artistas y las preocupaciones de estos “curadores o comisarios” que en su mayoría tuvieron otros oficios antes de desempeñarse como curadores; museógrafos, arquitectos, artistas, teóricos o historiadores, una amalgama amplia de oficios o saberes, que encontraron en el desarrollo de la labor curatorial, la manera de responder al cuestionamiento constante de cuál es la relación entre la obra de arte y el público que ve arte.

De este texto, emergen muchas definiciones sobre el rol del curador, su práctica y relación con el contexto en el que se dieron; en su mayoría coinciden con una perspectiva de “mediación” de la obra de arte y, por tanto -también- del artista con el público. Ese rol de estar en el medio y de estructurar los sistemas de percepción o de discursividad, son aspectos que no son para nada desdeñables en el momento de preguntarse, si realmente hay implícito en el ejercicio curatorial alguna acción educativa o si se trata de la excepcionalidad de algunos contextos o procesos curatoriales.

De forma reciente (2023) la Universidad de los Andes (Bogotá-Colombia) tradujo al español *Lo Curatorial*, una compilación de textos sobre filosofía de la curaduría del que participan Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff -siendo ellos editores y compiladores del texto original publicado en inglés-, este documento reúne en seis grandes bloques: Envíos, praxeologías, movimientos, herejías, refiguraciones y escenarios, cerca de 27 artículos correspondientes a los planteamientos reflexivos efectuados en el Programa de postgrado en *Curatorial/Knowledge* del departamento de Culturas visuales del *Goldsmiths College* en el Reino Unido. Dentro de estos textos, en los apartados de Jean-Paul Martinon, más allá de forzar a plantear definiciones de lo que es la curaduría, habla de “Lo curatorial” como un ejercicio intelectual, científico y filosófico o “ontológico” que trasciende las prácticas específicas de la selección, exclusión, distribución, escenografía y montaje, y tiende a repensarse como un campo de construcción de conocimiento, como también se lo refiere Carolina Cerón (*Ibid.*p.1), en este mismo documento.

Comisariado ¿Pedagógico?, un texto editado por Irene Amengual del 2023, que compila acercamientos de investigadores de las artes visuales alrededor de la construcción de escenarios de fricción entre lo curatorial y lo educativo, con diversos enfoques, sobre todo bajo la premisa de que en el trabajo curatorial existe “heterogeneidad y riqueza” (Amengual,20230,p.8) y en donde éste se “despliega a través de herramientas y dispositivos tanto artísticos como educativos [...] formulados para activar el dialogo con los públicos en distintos momentos del

proceso expositivo (*Ibid.*); incluye textos de Irene Amengual, Luis Camnitzer, Mónica Hoff y Gabriel Pérez Barreiro, entre otros. A través de las lecturas, estos autores, nos instan a pensar el comisario pedagógico, como algo intrínseco a la práctica misma de “lo curatorial”, apoyando de alguna manera, lo que se había planteado como sospecha a raíz de las referencias a José Ignacio Roca y la compilación de Ulrich Obrist. Esto se respalda, sí además pensamos en que, en la labor de curatorial, así como en “la misma agencia pedagógica, se movilizan y construyen nuevas ideas y pensamientos”, que es en todo caso la defensa que algunas pedagogas feministas como Maria Acaso⁹² (2017, 2018) y Elizabeth Ellsworth (2011), han planteado de una agencia pedagógica comprometida.

Dentro de estos enfoques me interesa también llamar la atención sobre el texto de Nadia Moreno Moya, publicado en la revista *Errata* N° 16, en las que intenta trazar una línea histórica de los proyectos que en Colombia se han generado entre la fricción de lo pedagógico, lo artístico y lo curatorial; planteando que es posible que antes del uso mayoritario del *Educational Turn*, existían “curadurías/pedagogías – entendiendo aquí esta noción como un “modo de obrar en el que una y otra se conciben mutuamente” (Moreno, p. 122). La autora remite a experiencias expositivas que tuvieron agencia pedagógica de forma simultánea a un planteamiento artístico. En este recuento Moreno, repasa ejercicios como el del *Taller del Árbol* del Museo Nacional de Colombia, o el *Museo un Aula más en la vida de los Escolares*, del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, que fueron ejecutados antes del 2000, con el liderazgo de las Maestras Emma Araujo de Vallejo y Maria Elena Ronderos respectivamente -de ellas, se habla en otros apartados-.

Moreno propone revisar tres experiencias realizadas en Bogotá “antes de que cobrara nitidez el discurso curatorial contemporáneo en torno al potencial pedagógico del arte” (*Ibid.*, 124). Estas experiencias relatadas por esta investigadora fueron el proyecto del artista Paulo Licon, una instalación que implicaba la participación de los públicos; o el proyecto de

⁹² Maria Acaso en su texto *Pedagogías Invisibles* (2018), nos habla de todos los elementos que tienen significado en una acción educativa y que van más allá del currículo, el currículo oculto y el profesor. Desde su perspectiva de la Semiótica del acto educativo nos estimula a pensar que son muchos los factores que hablan transforman, median y resignifican la acción de construcción de conocimiento; éstos van desde la institución, las políticas institucionales y el contexto donde se desarrolla el acto educativo, y transita por aspectos como el espacio, el mobiliario, los materiales, la vestimenta del profesor, los aspectos subjetivos, históricos y culturales de aquel que participa de la acción pedagógica. Incluso incluye lo inconsciente y aquellos asuntos que se controlan y que acontecen después del acto de aprendizaje. Desde una perspectiva Semiótica de la acción de mediación, nos podríamos detener en las museografías, los textos, las cédulas, la relación de las obras con el espacio, de las obras entre ellas y de las obras con el espectador; en cómo es la recepción del espacio expositivo, cómo es su arquitectura, como están vestidas las personas entre otros múltiples aspectos. Revisando todo ello llegaríamos a un espacio tremendamente invisible pero absolutamente dicente en los procesos, la institucionalidad y las políticas.

investigación etnográfica en colectivo liderado por el artista-investigador Fernando Escobar denominado *Flora y fauna de Bogotá*; y el trabajo de acción creativa y pedagógica del artista Antonio Caro que fue conocido como los *Talleres de creatividad*. Estas experiencias de algún modo constituyen una relación recíproca entre lo pedagógico, lo curatorial y lo artístico, que la autora relaciona con las particularidades de los diversos proyectos que en su momento se entendieron como parte del *Educational Turn* y que se habían dado en Colombia, mucho antes de que este fenómeno fuera enunciado como un “giro”.

En términos de la reflexión localizada en Colombia, es de relevancia el trabajo de grado de la maestría en Estudios Artísticos de Camilo Ordoñez, *Relatos de poder: Curaduría, contexto y coyuntura de la Curaduría en Colombia* y que, desde la perspectiva de la apuesta de la crítica cultural, construye “un relato sobre la instauración de la curaduría en nuestro medio, desde unas perspectivas contextualizadas en su práctica localmente” (2015, p.52).

Ordoñez se preocupa por intentar dar cuenta de las prácticas de aquellos que según la definición genérica de “hacedores de exposiciones” (*Ibid.*, p.105) hicieron exposiciones en Colombia, el caso de Roberto Pizano en los años 20 y Marta Traba en la década de los años cincuenta a los setenta. En el caso específico de esta última Ordoñez admite referirse al trabajo con las exposiciones efectuado por Marta Traba, en relación con su trabajo como escritora (*Ibid.*, p.118). En su trabajo trae la referencia a Roberto Pizano, Marta Traba, Germán Rubiano y el trabajo de Eduardo Serrano, Carolina Ponce de León, Jaime Cerón, José Ignacio Roca, entre otros de los curadores que han hecho parte de la estructuración de este oficio de la curaduría en Colombia. Más adelante refiere específicamente a las tensiones entre la curaduría, el sistema del arte y el contexto político, y la posibilidad creativa, en tres exposiciones acontecidas en 1974, 1999 y 2007, a saber: *Arte y política*, *Arte y violencia en Colombia desde 1948* y *Displayed*, respectivamente; y aunque en ninguno de los casos enunciados en su documento da cuenta de ejercicios específicos que se identificaran con el terreno de lo pedagógico o de las curadurías educativas; sí en el contexto de lo que él denomina los “protocuradores”, mencionará el carácter educativo y didáctico que tendría para Roberto Pizano el ejercicio de construir exposiciones. Lo anterior, dado que estas exposiciones, tuvieron un propósito formativo para los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en ese sentido es desde dónde se asume ahí la relación con alguna situación pedagógica.

Volviendo a Ordoñez, él menciona cómo en los orígenes de la Escuela Nacional de Bellas Artes el maestro Roberto Pizano quien -además de desarrollar una labor artística visible como artista, gestor, escritor, entre otros oficios- fuese rector de esta institución entre 1928-1929, agenció

una reflexión de índole didáctica y educativa para los estudiantes de la escuela como para el público, en relación con la organización de exposiciones. Bajo esta particularidad, Ordoñez se centra en tres gestos de organización de exposiciones para determinar el rol de Pizano como curador: “La primera exposición oficial de pintura francesa en Colombia -1928- [...], el catálogo de artistas y obras participantes en la exposición Iberoamericana de Sevilla-1929- [...] y la colección de reproducciones para la conformación de la colección de reproducción (1928)” (*Ibid.*, p. 110); pero además en la convicción de que existía una construcción discursiva transmitible a partir de la relación entre objetos: “Pizano comprendía bien el rol que las exposiciones cobraban como vehículo para articular el poder de un discurso y «hacerlo público» (*Ibid.*, pp 116).

Dentro de los aspectos que rescata Ordoñez es que en el fondo existía una convicción – en cierta medida- en que estos gestos, eran en sí mismo parte de un proceso de educación de los públicos y claramente educativo para los mismos estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Así lo plantea Ordoñez citando a Malagón: “Pizano insiste en constantemente en cuatro [*sic*] aspectos fundamentales en el proceso de consolidación de un arte nacional: el reconocimiento de lo nacional, la educación del público, el apoyo a los artistas nacionales, la organización de la Escuela de Bellas artes y la creación del Museo de Bellas Artes”. (*Ibid*, p.116 citando a Malagón, 1999, pp. 30 y 31).

Ninguna de las exposiciones estudiadas en este caso por Ordoñez hace referencia directa a alguna curaduría realizada recientemente en el contexto del Salón Nacional, más sin embargo su análisis que hace en varios de los capítulos atraviesa un gran período de la historia del arte colombiano y, por ende, hay referencias concretas al desarrollo e historia de este evento.

Recientemente las curadoras e investigadoras colombianas Ximena Gama y Carolina Cerón (2023), presentaron una publicación correspondiente a una beca de investigación en Artes del Distrito del 2021, en la que recogen procesos y experiencias curatoriales de distintos países y contextos, hechas por mujeres curadoras en américa del sur y con una perspectiva “*desde el sur*”; dentro de la recopilación encontramos a curadoras colombianas como Carolina Chacón quien desarrollo una labor importante en el Museo de Antioquia; Ericka Flórez curadora independiente -a la que nos referiremos brevemente en capítulos posteriores- o Melissa Aguilar actual curadora del Museo de la Tertulia, quien además tuvo a su cargo una de las investigaciones curatoriales comisionadas del 46 SNA; como ellas el trabajo de Ana María Garzón de Ecuador, Maya Juracán de Guatemala, Marilia Loureiro y Mónica Hoff de Brasil, son algunos de los 19 relatos presentes en este libro. Nuevamente en este libro nos topamos con

definiciones, experiencias y revisiones de lo que implica el rol de *Lo curatorial* -manera como actualmente se refiere al ejercicio filosófico e intelectual presente en el oficio de *la curaduría* -que remite es a un ejercicio de pragmática, es decir al oficio mismo del hacer una exposición posible-. Dentro de las experiencias contenidas, llama la atención la configuración de otras posibilidades de ser curador -por fuera de lo que determina la escena del mercado internacional (Loureiro, en Cerón & Gama, 2023, p.155)- y el acento general de la publicación en visitar experiencias que estén por fuera del “poder patriarcal” (*Ibid.*, p.16) con el que habitualmente se relaciona la escena del arte contemporáneo desde el trabajo curatorial.

Contrario a la posición de las Cerón y de Gamma, de antemano en el 2018, Juan José Santos Mateo había organizado una compilación de entrevistas a “hombres curadores” del sur del continente que tuvo por título *Curaduría de Latinoamérica: 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, en la que se incluyen referencias a eventos curatoriales, realizados en instituciones, espacios independientes, galerías o museos, dónde el foco era que estuviesen atravesados por una lectura problémica de lo “Latinoamericano”. Las entrevistas que hacen parte de este libro están enmarcadas dentro de un proyecto, y se titulan de acuerdo con el nombre de la exposición o proyecto curatorial; la voz de los protagonistas emerge después de un contexto que elabora el autor. Así que encontramos referentes de la historia de la curaduría latinoamericana como es el caso de *Ante América*, curada por Gerardo Mosquera y Carolina Ponce de León, la 6° Bienal de Mercosur *A Terceira Margem do Rio* y la 24th Bienal de Sao Paulo curada por Paulo Herkenhoff *Um e/entre outros*.

Retomando un poco la pregunta por el término de Curaduría Educativa, se han construido diversas aproximaciones. La principal, en términos de la construcción del rol, para el contexto museológico brasilero es la ponencia de Luiz Guilherme Vergara: *Curadoria Educativa: percepção imaginativa/ consciência do olhar*, presentada en el encuentro de la ANPAP⁹³ de 1996. En ese texto además de contextualizar la aparición de la noción de “Curaduría Educativa” (p.4), alrededor del trabajo de instituciones museales neoyorquinas y las curadurías de arte en espacio público que efectuó Marie Jane Jacob, tras las cuales, según el autor, se tenía una perspectiva de “acción cultural” del arte contemporáneo, asunto que implicó “tornar el arte accesible a un público diversificado”, y paralelamente “volver al arte activo culturalmente” (*Ibid.*). Para Vergara, esto se genera desde la experiencia del objeto artístico con el espectador, proceso que se da 3 tiempos, a saber: el perceptivo, el crítico-consciente y el poético (*Ibid.*,

⁹³ Sigla correspondiente a la Asociación Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas en Brasil.

p.5). Propone así, el camino del “mirar consciente” que trae el arte mismo y porque no, cualquier hecho curatorial o como el mismo indica: “*Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural*” (1996).

Con relación a la vinculación de la Curaduría con el asunto pedagógico, dentro del marco de la acción cultural⁹⁴, Mónica Hoff reconoce en su artículo: *Curaduría Pedagógica, Metodologías Artísticas, formación y permanencia: El Giro Educativo en la Bienal de Mercosur*, la posición de fricción frente a la noción de “Curaduría Educativa” que ha planteado Ana Mae Barbosa⁹⁵, y la noción de Curaduría Educativa de movilizadora por Vergara, como referencias y posiciones contrarias frente al rol del curador educativo; así Hoff se encarga de hacer un análisis de la aparición de este rol en el contexto de la Bienal de Mercosur, estudiando la actuación del curador educativo en relación a tres versiones de la bienal intentando ubicar para cada una de las versiones cuál fue su función:

[...] en la sexta bienal, alguien que no influye en la selección de artistas [...] embajador del público [...]; en la séptima bienal (2009), no participa de la selección, pero propone la participación de artistas en el componente educativo [...] propone estrategias, acciones autónomas, no necesariamente volcadas al proyecto expositivo; en la octava bienal del 2011, alguien que participa de la selección de los artistas [...], en la definición de los componentes expositivos [...], es responsable conceptualmente de uno de los proyectos expositivos y de las acciones educativas (HOFF, 2011, p. 50).

Uno de los aspectos a los que remite Hoff en este artículo es a la transformación gradual del ejercicio de la *Bienal* a una acción cultural permanente, en donde el ejercicio educativo tuvo una vida propia, que paralelamente pudo tener algunas implicaciones con la curaduría al trabajar de la mano con el ejercicio expográfico. Menciona también contaba con libertad y autonomía para interactuar con las distintas comunidades y públicos, así mismo tenía su propio presupuesto, con un cronograma más prolongado que el fijado por la Bienal para el propósito específico de las exposiciones. Recalca también el aspecto de los indicadores, al referirse a la

⁹⁴ Este texto fue publicado en la revista Errata N°4, del año 2011; Este número, tenía la particularidad de dedicarse a la reflexión de los asuntos de “Pedagogía y educación artística”, en este dossier aparecen aportes de Victor Laignelet, Manuel Santana, Javier Gil, actores relevantes en la configuración de la reflexión de la educación artística, a nivel de política e implementación, sobre todo para el componente de formación del programa salones de artistas, los mencionados Laboratorios de Investigación Creación entre los años 2005 y 2011. Más adelante en el año 2016, la revista Errata, publicó un nuevo número reflexionando asuntos similares, pero enfocado aún más a las conversaciones entre educación, curaduría y espacios de exhibición. Este último número al que hago referencia estuvo editado por Carmen Mörsch y Jaime Cerón; en le también participan los dos autores con aportes relevantes para esta discusión.

⁹⁵ Con relación a este término, Ana Mae Barbosa en su texto: *Educação em Museus: termos que revelam preconceitos* (2008) plantea que es un término que se configura desde un prejuicio. En contraposición a la posición jerárquica a la que hace referencia: la curaduría; rol que, en la escala de configuración del poder en el sistema del arte, representa justamente la antípoda del lugar que ocupan normalmente los procesos educativos, de mediación o de relación con los públicos en las instituciones culturales. Así parece que buscando dar relevancia a lo “educativo”, se le otorga una ficticia jerarquía, que recalca el prejuicio sobre las áreas educativas, por tal razón, Barbosa reclama que los procesos educativos deben continuar llamándose por su nombre, “áreas educativas”.

formación de públicos; asunto que se debe tener en cuenta, porque justamente es la participación social, el ingreso de público o el número de visitantes, lo que evidencia para los entes financiadores la inversión social.

En contraposición a Mónica Hoff, Cayo Honorato en su texto *Ascensão e declínio da curadoria pedagógica* (2020), propone una reflexión crítica ante este rol, no sólo para el caso de la Bienal de Mercosur, sino en la proyección que el ejercicio del programa educativo continuo, generado a partir de la Sexta Bienal de Mercosur que impactó también el ejercicio de la Bienal de Sao Paulo desde el 2009 y las siguientes ediciones hasta el 2014. Genera una comparación entre ambas plataformas, y en el marco de ello, presenta supuestos de significación de este rol, anteponiendo lo acontecido en la 6ª Bienal de Mercosur con Camnitzer, a lo que propuso Luiz Guilherme Vergara en el origen de esta preocupación:

En observación que parece destinada a los curadores, Vergara (1996) defiende que “tornar el arte accesible a un público diversificado es convertirlo en acción cultural”. Trata con eso de expandir el concepto de curaduría, mediante la incorporación de preocupaciones educativas y no de proyectar la educación a la curaduría, como ocurrió entre el 2007 y el 2011. (HONORATO, 2020, p. 31).⁹⁶

Honorato, acepta la condición del contexto para pensar que las demandas que arrojó una y otra definición también fueron movilizadas por otros aspectos. Frente a lo anterior admite la configuración de dos concepciones distintas:

Si bien la primera idea buscaba convencer a la curaduría artística de la importancia de la educación de los públicos, la segunda estableció como premisa la existencia de las dos curadurías, lo que dio lugar a una relación más igualitaria, de colaboración entre lo educativo y la curaduría, además de una fractura de territorios, poderes y visibilidades (*Ibid*)⁹⁷.

Muy posiblemente la extinción de este rol, a partir de la experiencia de la última Bienal de Sao Paulo dónde se desarrolló una labor con este nombre, se debió a este conflicto entre poderes y visibilidades.

Esta reflexión nos devuelve al llamado de Barbosa, frente a lo pre-conceptuoso, que puede ser enunciar el trabajo educativo de una exposición o un museo con el nombre de curaduría, alertándonos así mismo de los posibles riesgos, que es un poco también lo que planteó Honorato

⁹⁶ La traducción de encima es mía y corresponde a la siguiente cita: Em observação que parece destinada aos curadores, Vergara (1996) defende que “tornar [sic] arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente”. Trata-se com isso de expandir o conceito de curadoria, mediante a incorporação de preocupações educativas, e não de promover a educação a curadoria, como ocorreu entre 2007 e 2011 (HONORATO, 2020, p. 31).

⁹⁷ La traducción encima es mía y corresponde a la siguiente cita: Porém, enquanto a primeira ocorrência buscava convencer a curadoria artística da importância da educação e dos públicos, a segunda estabeleceu como premissa a existência de duas curadorias – o que deu lugar tanto a uma relação mais igualitária, de colaboração entre educativo e curadoria, quanto a uma partilha conflitiva de territórios, poderes e visibilidades (*Ibid.*).

en su artículo. Nos devuelve a pensar la pretensión de la observación de este fenómeno de la “Curaduría Educativa”, a la observación del ejercicio “educativo” o simplemente de la “mediación cultural”.

Además de las reflexiones efectuadas en términos teóricos sobre el concepto específico de la Curaduría educativa o pedagógica ya planteados, existe un acervo de artículos académicos y tesis, tanto de pregrado como postgrado que se han detenido en este concepto, visto desde el ejercicio de la enseñanza de las artes en el contexto de la educación artistas en escuelas, como en el ejercicio específico en Museos y eventos de arte como los enunciados con anticipación.

Las trabajos finales o tesis por ejemplo, desde el área de las ciencias de la información y la museología, la tesis de Rafaela Gomes Gueiros (2017), *Curadoria e educação: A Ciência da informação como abordagem para construção de uma prática dialógica*⁹⁸, que se interesó por encontrar experiencias en dos museos de Brasil: el *Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães* e *Museu do Homem do Nordeste*, que problematizarán la relación Curaduría-Educación en un estudio de caso múltiple, dónde analiza el desarrollo de distintas exposiciones y las vinculaciones de los roles y agencias que se movilizaban desde la institución.

En Colombia relativo a la preocupación específica por la tensión entre curaduría y educación, es indispensable incluir dentro del presente ejercicio, las tesis de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, de Jeny Mirella Cañón(2010), *El valor de la educación, el significado del museo y las formas de comprensión del patrimonio en los museos de arte*, que reconstruye la historia de la escuela de guías del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en tensión con la configuración institucional del mismo y a la vez que desarrolla una propuesta educativa con pretensión a que fuese incluida por el museo entre el período 2010-2011.

También el ejercicio de Ana María Sánchez Lesmes en los museos de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y Arte Moderno de Bucaramanga, a través del estudio de casos puntuales de intersección entre el área de curaduría y educación de estas instituciones y el restablecimiento de relaciones con las comunidades aledañas a los dos museos en *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: una propuesta para las colecciones de arte* (2013) en este último caso, la comprensión sobre las prácticas colaborativas entre curaduría educación que se da en este trabajo, es planteada por la participación activa de los públicos y comunidades

⁹⁸ Curaduría y educación: La Ciencia de la Información como abordaje para la construcción de una práctica dialógica (La traducción es mía)

de interés durante el ejercicio de construcción de la muestra y no posteriormente cuándo se abre la exposición al público.

Desde el ámbito de la Historia del Arte, en la UNAM de México, también en el 2013, Nuna Cann Cagigas presentó su ensayo *La curaduría educativa: análisis, reflexiones y estudios de caso*, en este trabajo, al igual que en la mayoría de los enunciados anteriormente, se trata de estudios de caso, entre los que se encuentra el trabajo efectuado en la Sexta Bienal de Mercosur por Luis Camnitzer, el ejercicio implementado en el MUAC por Nicolás Paris -artista colombiano-, y la intervención de Irit Rogoff y *A.C.A.D.E.M.Y* en el *Van Abbemuseum* en el 2006. De estas tres experiencias vale la pena repensar lo siguiente: los tres ejemplos fueron ejecutados por investigadores de las artes, vinculados a prácticas educativas. El objetivo era justamente una apuesta a la confrontación entre el ejercicio del arte, lo curatorial y lo educativo. Para el primer caso referente a lo acontecido en la 6ª Bienal de Mercosur -como se indicó con anterioridad- implicó la ubicación de la curaduría educativa a un nivel de paridad con la curaduría artística sin intervención en “la selección de artistas y actuando como embajadores del público” (Hoff, 2011).

Cann, indica que la transformación planteada por este evento se debió a una reconsideración de las posibilidades de acción de los públicos: “Camnitzer propone la activación del público a través de la transformación de la bienal en institución pedagógica. Para Camnitzer el espectador debe ser visto como un ser creativo y no sólo como un receptor pasivo de información”. Desde la descripción efectuada, también cita al mismo Camnitzer quien en el MDE 2011, describió esa acción de esta manera: “Aquí el criterio no fue el tradicional de los museos con su misión de lograr la ‘apreciación’ de las obras, sino el lograr un desencadenamiento de procesos creativos en el espectador” (Camnitzer, citado por Cann, 2013, p.44).

El segundo caso citado por Cann, es sobre el ejercicio efectuado por Nicolás Paris en el MUAC de la UNAM que se llamó “*Ejercicio de Resistencia*” y se realizó en el marco de la plataforma *Espacio Experimental Pedagógico* entre los meses de junio del 2012 a enero de 2013, bajo la curaduría de María Inés Rodríguez. El *Espacio Experimental Pedagógico* “permite ampliar el campo de reflexión, estudio y acción sobre las relaciones entre museo, comunidad, experiencia y conocimiento” (MUAC, 2012) y es un área institucional de este museo para estas tareas, que corresponderían, de alguna forma a un ejercicio efectivo de curadurías pedagógicas o acciones

de mediación. El proyecto de Paris⁹⁹, incluía varias etapas y acciones: una escuela de profesores, Laboratorios y para- exposiciones.

En el tercer caso, la investigadora y profesora Rogoff, quien además compartió el liderazgo de diversas acciones con otros artistas y educadores, el fundamento era cuestionar la institución museo, su rol social y su imaginario como entidad que aporta a la educación de la población. Las acciones que integraron *A.C.A.D.E.M.Y* como indica Cann, fueron desarrolladas con relación a dos instituciones: “*Museo van Hedendaagse Kunst Antwerpen* en Bélgica y el *Van Abbemuseum* en Eindhoven, Holanda” (2013. p. 56).

En los tres casos, se cuestionó en parte los fundamentos de la enseñanza o las maneras de transmitir el arte, desde la invitación hecha a artistas que comparten además una reflexión continúa entre la relación de las artes y la educación. En los tres casos se sobreentiende una actividad crítica frente a la institución, al sistema del arte y de la enseñanza en artes; en los tres casos la función de la acción educativa fue de intermediación entre la institución y los públicos, a los que se le asignaba la responsabilidad de actuar “activamente”, como la misma Cann, afirma al final del ensayo:

Cuando se abre a los públicos la posibilidad de crear narrativas propias, de aprender y experimentar directamente con los artistas y de abrir verdaderos canales de discusión con los curadores, es cuando estos son involucrados como público activo y no pasivo, y se comportan de manera más comprometida y consciente. Esto es lo que busca un curador educativo que suceda (Cann, 2013, p. 63).

Otro trabajo relevante en esta vía de la relación entre educación y espacios expositivos, es la tesis doctoral de José Minerini Neto (2014), presentada en el programa de Doctorado en Artes Visuales de la Universidad de Sao Paulo, que tiene por título *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente*, trabajo que revisa la historia del área educativa de la Bienal de Sao Paulo desde su primera versión en 1951, hasta la versión del 2011, cuándo se oficializa para la Bienal un proyecto educacional permanente. En ese trabajo el autor analiza las propuestas educativas, los materiales y las relaciones del ejercicio educativo con otras áreas de la bienal.

En el ámbito de la educación museística en Colombia¹⁰⁰ ha sido clave la producción intelectual de algunos museólogos a los que antes nos hemos referido -Cañon y Lesmes-, que han

⁹⁹ Nicolás Paris es un artista colombiano que ha trabajado en su propia práctica como dibujante y profesor de artes, el cuestionamiento sobre la educación en Arte, para el Arte y desde el Arte, ha producido gran cantidad de cartillas y publicaciones con intenciones reflexivas, pero también didácticas acerca del dibujo

¹⁰⁰ Frente a la educación museal, se hace menester mencionar, los textos clásicos vinculados a este ejercicio en la Museología Contemporánea, tales como *Los Museos y sus visitantes* (1998) de Eileen Hooper-Greenhill, documento que hace énfasis en la función social y comunicativa del museo contemporáneo, haciendo referencia a

contribuido a la construcción de la genealogía del campo de la museología, pero así mismo de la reflexión sobre la mediación o el ejercicio educativo. William Alfonso López Rosas, en su texto *El museo y la formación de públicos: apuntes sobre la dimensión política de la invención de la memoria y sobre la historia de la socialización del patrimonio en Colombia* (2006), ponencia presentada en el marco de la conferencia mundial de Educación Artística del 2006 en Lisboa Portugal, dónde a la vez de potenciar una reflexión crítica sobre los modelos de educación museística y patrimonial del país, recoge apartes de los ejercicios educativos realizados por las áreas educativas entre éstos: el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, el Museo del Siglo XIX y el Museo de Arte del Banco de la República, el Museo Nacional de Colombia, el Museo de Antioquia, entre algunos de los casos abordados. Gran parte de su reflexión ha estado atada al Museo Nacional y al Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. A su relación con este último, se debe en parte la configuración del programa de postgrado (maestría) en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia. Gran parte de la producción de López ha estado enfocada a la revisión de la génesis del trabajo museológico y educativo en contextos museológicos de Bogotá; es de considerar dentro de este trabajo, la reconstrucción de la historia del área educativa y los lineamientos de este proceso para el Museo Nacional de Colombia, ejercicio institucional realizado en compañía de Amada Carolina Pérez en el texto: *¿Qué hace el área educativa de un museo?* (2002). Más adelante el libro sobre *Emma Araujo de Vallejo, su trabajo por el arte, la memoria, la educación y los museos*, recoge además de una reconstrucción de tipo biográfica del trabajo de esta profesional de la museología y en especial de su rol como directora entre 1975 y 1982 del Museo Nacional de Colombia. Reconstruye su rol como transformadora de esta entidad de la memoria nacional colombiana a partir de la noción de “didacticidad” y “erudición” del museo, que le dio apertura y la posibilidad de inclusión a comunidades antes no convocadas.

la relevancia del conocimiento de los públicos para proceder a generar productos culturales de acuerdo a las necesidades, este enfoque un tanto desde los estudios de públicos y el marketing del Museo, contrasta por ejemplo, con el enfoque que María Inmaculada Pastor Homs pudo desarrollar sobre la relación Museo -Visitante, en su texto *Pedagogía Museística* (2004), dónde realiza una revisión de las principales líneas educativas y pedagógicas que el Museo -como institución- a lo largo de su historia acogió, planteando estrategias y herramientas para diseño, ejecución y evaluación de componentes educativos en entidades museales. Además, en este trabajo resalta los enfoques pedagógicos y posiciones, con las cuales se ha desenvuelto el trabajo educativo en los museos a lo largo de la historia de este tipo de instituciones. La perspectiva constructorista aparece como una de las corrientes pedagógicas en las que sitúa el trabajo educativo de la mayoría de los museos en la década de los setenta y ochenta. Dentro de esta misma línea de textos icónicos de los procesos de educación en Museos, es relevante mencionar el libro de George Hein: *Learning in the Museum* (1998).

También en esta misma tónica biográfica es de relevancia el ejercicio intelectual efectuado por Sneider Moreno Marín con la investigación sobre el área Educativa del Museo de Arte Moderno de Bogotá y el ejercicio que desempeñó en el liderazgo de este proceso durante la década de los setenta y un pedazo de los años ochenta, Beatriz González. Este contundente y sencillo trabajo de Moreno, tiene el título de *No sé a qué horas pinté del 2020*.

Dentro del marco de estas publicaciones que registran los ejercicios educativos en los Museos y que ayudan a esa construcción de la origen de los espacios de construcción de una relación entre lo curatorial y lo educativo, es sugerente mencionar el trabajo de Julia Rodríguez y Helena Saavedra que se llamó *Reflexiones sobre Animación(1988)*, que reflexiona sobre el rol del animador sociocultural, denominación con la que en la mayoría de las instituciones durante los años ochenta y noventa se refirieron a la persona que integraba el área de educación de un Museo o Casa de la Cultura y que corresponde a la génesis de la noción de mediación cultural en espacios expositivos—como se verá en otro apartado del este documento—

Daniel Castro, también desarrolló un bello acercamiento a la historia del área educativa del Museo Nacional en el artículo *La educación en el Museo Nacional, apuntes para una historia más extensa*, presentada en el marco del *Coloquio Nacional la Educación en el Museo* en 1999. Entre otros documentos sobre el tema que pueden ser relevantes, conviene incluir la revisión y sistematización efectuada por Maria Elena Ronderos para la Alcaldía de Bogotá, con el título *Museos Abiertos: Bogotá para los estudiantes* (2000), que reconstruye la historia de los servicios pedagógicos y educativos en museos, y se detiene sobre todo en la historia del ejercicio educativo generado en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en la década de los 80', que contribuyó a una apertura de los acervos de varios museos en Bogotá para el ejercicio de estimulación creativa, estética y complemento las aulas escolares con el programa “El Museo un aula más en la vida de los Escolares”, que generó además, una generación de artistas-educadores vinculados al Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia.

La producción alrededor de la historia de las prácticas Educativas en los Museos del país, algunos de los cuales se han citado hasta aquí, nos permiten establecer algunas uniones, relaciones, similitudes o coincidencias entre las preguntas generadas desde el ámbito de la museología y otro tipo de organizaciones culturales, con las búsquedas que durante este mismo período comenzaban a manifestarse al interior de la organización del SNA en relación a la apertura de las exposiciones a un público más diverso, y en ese mismo orden de ideas, la necesidad de construir maneras de formar el público, pero también de establecer mecanismos

de lectura o de vínculo, entre las obras de arte presentadas en el Salón y los públicos asistentes. Si bien, no existe entre las experiencias antes enunciadas una mención directa a una práctica de “curaduría educativa”, si plantean negociaciones o diálogos entre las prácticas educativas, los planteamientos curatoriales e institucionales. Estos pudieron incidir en la generación de prácticas de mediación en contextos o espacios de arte contemporáneo, o institucionales o generar algunos referentes que pudieron ser en su momento relevantes en el contexto del evento objeto de esta investigación, es decir el Salón Nacional de Artistas de Colombia.

El Salón Nacional de Artistas, como evento público y programa estatal de fomento a las artes visuales, tiene una bibliografía muy extensa. Una parte de ella corresponde a los Catálogos de cada una de las versiones, algunos de ellos de difícil consecución; otra fuente documental son las notas de prensa y críticas, efectuada por críticos y periodistas culturales en distintos momentos de la historia del evento, que se han publicado en revistas y periódicos, adicionalmente a los ejercicios de registro y memoria teóricos que han quedado posterior a los diversos programas académicos que han acompañado gran parte del desarrollo de estas muestras desde finales de los años noventa hasta las versiones más recientes. Dentro de la bibliografía tal vez de las construcciones más significativas sea el ejercicio efectuado en conmemoración de los 50 años del Salón Nacional, coordinado por Camilo Calderón Schrader. *50 años Salón Nacional de Artistas*, fue un ejercicio académico de memoria y sistematización de las distintas versiones del Salón Nacional, desde su institucionalización hasta la versión número 32 que se llevó a cabo en 1989. Este texto además de poder acercarnos a una revisión de cada una de las muestras, nos permite ver a través de la transcripción de varios de los artículos en prensa, las tensiones, conflictos y reflexiones que se presentan en la escena de las artes visuales durante el desarrollo de cada versión; es también dentro de los pocos libros sobre historia de la curaduría en Colombia, aquel que nos acerca de manera sistemática – y orden cronológico- a esa actividad de “hacer exposiciones”, en el marco de este evento. Otra fuente relevante, para incluir dentro de este ejercicio de revisión del Salón, fue un *DVD*, multimedia que también tenía el título de *50 años del salón Nacional*. Este *DVD*, realizaba un recorrido por los premios, artistas participantes y principales hechos políticos y culturales que acompañaron el ejercicio de cada una de las versiones desde la institucionalización de este programa en los años 40.

Dentro de este ejercicio genealógico del salón Nacional de Artistas, han sido relevantes los aportes de sobre la historia de “las artes” en el marco de las *Exposiciones Agrícolas e Industriales en Colombia*, como los efectuados por Juan Ricardo Rey en: *Las Exposiciones*

Artísticas e Industriales y en *Las Exposiciones Nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas* (2006, p 67-87); o lo planteado por Alejandro Garay en *La Celebración del Centenario: Supuestos sociales y organización* (2010), en estos trabajos se ha esbozado cómo en estas exposiciones periódicas, financiadas por el estado, temporales y de gran representatividad política en términos de la construcción de una identidad nacional “civilizada” y progresista, se constituyeron en los orígenes de lo que posteriormente se denominó Salón de Artistas Colombianos.

La mayoría de los acercamientos teóricos al salón, se han dado dentro de una perspectiva de carácter historiográfico. El Catálogo de la Exposición *Marca Registrada: tradición y vanguardia en el arte colombiano*, realizada en el Museo Nacional en octubre del 2006, del que hacen parte importantes contribuciones que nos acercan a la génesis de este programa en relación a las políticas culturales de principio de siglo XX, como son los textos de Juan Ricardo Rey, a saber: *Antecedentes del Salón Nacional de Artistas*, y el de Cristina Lleras: *Salón Nacional de Artistas, un proyecto para democratizar la cultura*, y *Arte si evolución 1940-1952* y como su trabajo final de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, titulado *Politización de la Mirada estética, Colombia, 1940-1952*; acompañan a estos textos algunas revisiones de lo acontecido en el salón en diferentes recortes cronológicos; los aportes que efectuó Beatriz González que se refieren a momentos críticos de la historia del Salón en dos artículos: *Espectador de un Funeral 1970-1981* y *Se reanudan los Salones Nacionales 185-1989*.

Refiriéndose a Beatriz González se puede afirmar que, por su actividad en relación con el campo del Arte y su ejercicio como educadora, artista e historiadora, le ha permitido actuar en relación con el Salón Nacional desde distintos frentes. Es tal vez de las teóricas que más han escrito sobre el Salón Nacional y sus críticas y ejercicios historiográficos alrededor de este evento han acompañado el desarrollo del salón desde 1986. Algunos de ellos por ejemplo son los siguientes: *El XXIX Salón Nacional un lustro es mucho tiempo*, en *Arte en Colombia, XXX Salón de Artistas Colombianos un Salón de Buena Voluntad*, en el espectador de 1986, *El XXXII Salón Nacional de Artistas Tomando el pulso del arte en el país*, sumado a varios de los textos publicados en catálogos y en las publicaciones emanadas de los ejercicios académicos, así por ejemplo el texto sobre *La descentralización de los Salones Nacionales*, referente a la constitución de las itinerancias a partir de la formación de la idea de los Salones Regionales, intervención teórica que realizó González para el componente académico del 38 SNA. En esa misma vía, el texto *Los Salones Regionales: Proyección y análisis*, que hace parte del Catálogo

del 39 SNA y de los X Salones Regionales; las intervenciones de González nos acercan a una posición de una de las mayores críticas, pero defensora del Salón al mismo tiempo, pues será ella quien nombre trayendo también la expresión de Marta Traba, que el “Salón es un termómetro- infalible del arte colombiano”. De manera reciente además de la producción teórica que ha comenzado a acompañar los catálogos salones en los últimos años, casi en ninguno se habla de manera específica del ejercicio educativo. Como se explicará más adelante, sólo aparecen enunciados en las páginas legales de algunas de estas publicaciones quienes agenciaron la coordinación de los guías, monitores o mediadores en el marco de esa versión, en algunos casos se evidenciará la participación de las personas encargadas de esta labor; pero será solamente hasta la versión 39 cuando se comenzará a hablar de asuntos pedagógicos vinculados al desarrollo del Salón Nacional.

Es necesario también desde la perspectiva de la revisión de la documentación que bordea los procesos del SNA, hablar del *Proyecto Pentágono* que además de concretarse como una iniciativa de implementación de prácticas curatoriales que entrecruzaron problemas sobre las prácticas artísticas (prácticas del cuerpo y performance, dibujo y pintura, escultura y objeto; fotografía y video; Arte y Moda), en relación a las prácticas presentes en el territorio nacional que se le encargaron a cinco colectivos o investigadores distintos. El catálogo resultante, fue un ejercicio de registro, documentación y problematización sobre las prácticas curatoriales que emergieron desde el cuestionamiento del modelo implementado hasta ese momento en el SNA y en relación con los Salones Regionales; que a la par planteó un ejercicio de reflexión sobre el ejercicio de la curaduría como práctica investigativa y creativa. Desde la implementación de este proyecto, las curadurías regionales comenzaron a desarrollarse desde la figura de “convocatorias a investigaciones” localizadas o situadas. Suponemos que esto habrá impactado también el ejercicio del SNA, ya que desde el 39 SNA ya se comenzó a perfilar un interés por la conformación de una curaduría o la construcción de un discurso de relación para las obras y alrededor de asuntos coyunturales en el marco de las muestras del SNA. Junto con este documento, es relevante mencionar otro texto que emergió también de la crisis del modelo del SNA, *Post, reflexiones sobre el último Salón Nacional*, que reunió ensayos sobre las reflexiones emanadas de la puesta en crisis del Salón después del 37 SNA, que se materializaron en el marco del simposio teórico *Memoria e Identidad: Lugares para el arte del fin de siglo*.

Dentro de la producción de la crítica el espacio de *Esfera Pública* ha sido esencial para generar toda suerte de posturas con relación al Salón Nacional de Artistas, algunas de ellas han sido recopiladas en el texto *Pensar la escena: Debates del Campo del Arte en Esfera Pública*,

compilado y editado por Jaime Iregui. En este texto se incluyó un dossier denominado *El Arte de debatir sobre el Salón Nacional*, que apunta a debatir sobre las versiones 41, 42 y 43; junta a partir de un texto crítico efectuado por Nicolás Gómez Echeverri sobre las versiones 41 y 42, -que para nuestro propósito son fundamentales-, las respuestas y reflexiones de varios actores, entre ellos, Lucas Ospina, el mismo Jaime Iregui, Víctor Albarracín, Jaime Cerón, Alejandro Martín, entre otros actores de la escena que acostumbran a pronunciarse durante el ejercicio de las últimas versiones del Salón Nacional, indistintamente del rol que lleguen a ocupar en la versión siguiente. -Da la casualidad de que varios de los artistas y teóricos que se pronunciaron con relación a la discusión, que quedó recogida en este *Dossier*, posteriormente ocuparon cargos de curadores o directores artísticos en las versiones siguientes del Salón-.

Prácticamente son escasos los trabajos de investigación académica, por fuera de la producción de catálogos y artículos en prensa, o como pautas de información realizados desde la misma entidad que lidera los SNA – el Ministerio de Cultura-; y que han asumido al Salón Nacional como objeto de estudio con una lectura distinta al estudio de los cambios en su organización y estructura. De éstos es de resaltar dos que en especial apuntan a una reflexión sobre las condiciones políticas que han desencadenado este ejercicio en el país desde la constitución del 91 y las repercusiones que las decisiones de política desencadenaron en la transformación del programa, pero sobre todo en la apertura a la diversidad de nociones de lo artístico, y como esto tuvo repercusiones en otros aspectos del sistema cultural y del arte. Uno de ellos es el texto de Miguel Rojas Sotelo, *Compresiones: política cultural, economía y mercado (2015)*; y el otro” es el trabajo de Ana María Espejo Celi, monografía de pregrado en Historia del Arte de la Universidad de los Andes (2013), que tiene por título *Frente a una redefinición de la democracia en el arte colombiano: Inserción de la diversidad en el Salón Nacional de Artistas (2004-2010)*. En este trabajo, la autora revisa las versiones que coinciden con una parte del período que se ha propuesto la presente investigación, analizando sus cambios en la configuración, democratización e intención de participación, desde la perspectiva de los cambios políticos generados desde la constitución del 91, pero encaminados por la ley general de cultura de 1997 y las reglamentaciones posteriores, entre éstas el *Plan Decenal de Cultura* y el *Plan Nacional para las Artes*.

Dentro del marco específico de la labor educativa dentro de los salones, además de las menciones en las páginas legales de los catálogos de las siguientes versiones: número XXIII realizada en 1972, número XXVII efectuada entre 1978 y 1979, la versión número XXX de 1987, la versión XXXVI de 1996, en la 37 y en la versión 38 del 2002; a las que nos referiremos

más adelante, es de resaltar la mención a los talleres de curaduría que se desarrollaron paralelamente al ejercicio de los X Salones Regionales y que fueron revisados teóricamente por algunos de los talleristas. Estas reflexiones quedaron consignadas en el Catálogo de los 39 Salones regionales. Más adelante en el Catálogo de los 40 SNA, se incluirá dos textos de Víctor Laignelet, Manuel Santana y Graciela Duarte, que darán cuenta de las experiencias emprendidas en las regiones con el proyecto de los *Laboratorios de Investigación Creación*. Es de reconocer que en este último como en el anterior Catálogo, ya se daba cuenta de que personas conformaron los equipos de mediación, que para el 40 fueron enunciados como Grupo de Guías.

El caso del 41 SNA *Urgente*, que se realizó en Cali (Valle del Cauca), es una situación poco convencional, pues se logró la generación de un texto que recogió la experiencia del componente educativo, *41 Salón Nacional de Artistas, Proyecto pedagógico*. Esto, adicional a algunas piezas en video realizadas por algunos de los mediadores y un blog de experiencias que existió durante el ejercicio del Salón. Para el caso del 42 SNA, en el catálogo final se incluyó un fragmento del proyecto pedagógico que también tuvo un blog de difusión de actividades, además de la producción de algunos números de un boletín periódico denominado *42 SNA Independientemente*, donde también se registraban parte de las acciones de mediación del Salón, entre estos el número 2 dedicado exclusivamente al proyecto pedagógico que para el particular se llamó *Archipelia*¹⁰¹. En el 43 SNA, se le otorgó un breve espacio en el catálogo en el que se le asignaron sesenta y cuatro páginas, en las que quedaron registradas las reflexiones de once de los mediadores y la introducción de Víctor Muñoz, quien ejerció la coordinación de mediación en esta versión del SNA. Para el caso del 44 el ejercicio de la mediación quedó reducido a cuatro páginas -también del catálogo-, donde se dio cuenta de forma muy reducida de la serie de eventos y acciones que comprendieron todo el ejercicio de la mediación que incluso inició desde el año anterior a la producción del salón, sólo que en el contexto del catálogo se menciona uno de los procesos que directamente impactó el desarrollo de la escuela de mediadores, fue el ejercicio implementado por el maestro Edwin Jimeno. Sin embargo como entraremos a verificar más adelante, el registro que aparece en el catálogo no hace justicia a lo acontecido alrededor de la concepción de la mediación de este salón 44, pues además del trabajo de mediación, de formación y conformación del equipo de mediadores, se realizaron varias acciones de participación y también de manera previa, se ejecutaron laboratorios en diversos

¹⁰¹ Esta colección tuvo 6 entregas distribuidas así: 1. Salón Nacional de Artistas: *Independientemente*, 2. *Archipelia* (agosto de 2010). 3. *Laboratorios y Geo-estéticas* (septiembre de 2010); 4. *Entrevistas* (octubre de 2010), 5. *Desarrollo y Noticias* (noviembre de 2010), 6. *Encuentro de lugares* (diciembre de 2010).

temas relacionados con museografía y producción, que alimentaron el trabajo de los mediadores como de otros actores del campo en los departamentos del eje cafetero¹⁰².

En el caso del 45 SNA, “*El revés de la trama*”, el catálogo cuenta con varios apartados relacionados con el *asunto mediacional*, por un lado, sobre el trabajo realizado por los “Guías del espacio” casi cincuenta y seis páginas, además de incluir en las páginas legales, los nombres de los veinticinco mediadores. Además de este apartado se incluyeron dos -que hacen parte del asunto mediacional- las curadurías *Lenguajes de la injuria* de Luisa Ungar y *Antes del amanecer* de María Buenaventura. Sumado todo ello es el ejercicio más generoso dentro de los catálogos de las últimas seis versiones de los Salones Nacionales para darle relevancia al ejercicio de activación -con los públicos- o como lo hemos denominado acá el “asunto mediacional”, además de que esta misma información se encuentra aún disponible en el *site* del respectivo salón: <https://45sna.com/>.

Respecto al 46 SNA “Inaudito Magdalena”, la información relativa a los procesos de mediación quedo parcialmente registrada en los fanzines vinculados al ejercicio de *Memoria social* – del que se habló con antelación-, lo que se consignó en el *site*: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/> corresponde a los procesos de formación denominados Laboratorios, que tuvieron distintos énfasis: Curaduría, Edición, Creación y Espacio de Residencia – estos, también hacen parte de las prácticas rastreadas a través de la presente investigación y constituyen un gran porcentaje del Catálogo que fue publicado casi un año después de la conclusión de este salón, como ya lo indicamos anteriormente.

La mediación antes de llamarse “mediación” en el marco del SNA

Determinar que el recorte temporal de la presente investigación entre el año 2008 y 2022, aparentemente es caprichoso, pero obedece a dos razones prácticas: (1) el desarrollo del 41 Salón Nacional de Cali y la relevancia de su proyecto pedagógico, en relación a los procesos de vinculación de públicos efectuados anteriormente, (2) el desarrollo del 46 Salón Nacional de Artistas, entre octubre del 2021 y noviembre del 2022 en municipios ribereños al Rio

¹⁰² En Colombia los departamentos comprendidos dentro del “eje cafetero” son Risaralda, Caldas y Quindío. Que históricamente ha sido un polo de desarrollo económico del país a través de la siembra, procesamiento, importación de café, como por la preservación de lo que se denomina como “cultura cafetera”, que lo llevó a tener una denominación patrimonial como “Paisaje Cultural Cafetero”. Sin embargo, es de tener en cuenta que la región cafetera se extiende por la cordillera a los departamentos del Tolima y Huila.

Magdalena, prometió poner a consideración la relevancia de los ejercicios formativos, pedagógicos, y sociales *o de mediación* en relación a las exposiciones mismas.

Eso no quita que, antes, en las versiones anteriores del Salón Nacional de Artistas, no se hayan conformado equipos de jóvenes artistas que tendrían la función de proponer pautas de lectura, o procurar una relación más activa de los visitantes en correspondencia con las obras de arte expuestas, bajo denominaciones de guías, animadores, integrantes de la escuela de guías, monitores, talleristas entre otras posibilidades.

Algunos indicios de estas actividades se encuentran en apartes de catálogos del Salón Nacional de Artistas, dónde se ve la posible existencia de ejercicios de formación sobre todo desde la década de 1970 y que se asumen con mayor fuerza a finales de los 90 y principios del presente siglo.

Estos ejercicios de gradual inserción de formatos pedagógicos o educativos en el marco de las exposiciones de arte, coincide en Colombia con varias situaciones que emergieron en este período y que están vinculados, por un lado, con la aparición de *Escuelas de Guías* en los principales museos de arte, sobre todo en Bogotá y con un espíritu también didáctico y social que los museos retomaron con entusiasmo durante estas décadas¹⁰³.

Así, es de recordar que en durante este período -entre las décadas del setenta y ochenta-, la organización del SNA llevó a cabo en el Museo Nacional de Colombia desde la versión XXI en 1970 hasta su versión XXX en 1983¹⁰⁴. Más allá de las lecturas sobre la noción de Arte Nacional, o lo “Nacional” en el arte hecho por los artistas participantes, que es una relación que podríamos llegar a sospechar de forma inmediata; me interesa señalar esta eventualidad, porque es en el espacio del Museo Nacional dónde nacería justamente una preocupación por la “didacticidad”¹⁰⁵ de lo expositivo. Es difícil trazar una línea directa, que nos permita verificar

¹⁰³ Sobre el particular, es relevante recordar que, durante gran parte de la historia del Salón Nacional de Artistas, éste, se ubicó en las principales instituciones vinculadas a la memoria y a la museología en el país, a saber: la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Colombia, como también la Biblioteca Luis Ángel Arango. Por tanto, es posible tejer una correlación de las reflexiones internas que se desarrollaban en la museología y lo que podría acontecer como ejercicio expositivo en el marco del Salón.

¹⁰⁴ Es de recordar, de acuerdo con la sistematización efectuada por Camilo Calderón, en el libro *Los 50 años de los Salones Nacionales*, que el Museo Nacional ha sido sede de este evento en los siguientes momentos: Durante la versión VIII en 1950, y más adelante desde la versión X en 1957 hasta la versión XII de 1959; luego durante el desarrollo de la versión XIV de 1964 y hasta la versión XVII en 1965. Con las siguientes excepciones: la versión I a la versión VII, se realizó en la Biblioteca Nacional; la versión IX nuevamente en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional. La versión XIII se realizó en el Recinto de la feria de exposición internacional de Bogotá y la versión XVIII en 1966 hasta la XX en 1969 – Biblioteca Luis Ángel Arango.

¹⁰⁵ A continuación y respecto a la “Didacticidad del Museo”, podemos manifestar que esto hizo parte de los objetivos del Museo Nacional desde su nacimiento; según como plantea Marta Segura en Itinerario del Museo

con claridad si existió una injerencia específica del área educativa del Museo Nacional, en relación con el desarrollo de lo “educativo” de las versiones de este evento que se realizaron en sus instalaciones.

Sin embargo, sí es de considerar, al menos que en términos de las políticas estatales vinculadas al arte y la cultura de este tiempo; durante estas dos décadas se abrió nuevamente la pregunta por la descentralización y la democratización de este evento, asuntos que aún hoy en día en la década de los veinte del siglo XXI, sigue siendo un tema obligatorio en las discusiones que se generan en torno al *Salón Nacional de Artistas*.

Durante la década de los setentas y bajo la dirección de Emma Araujo de Vallejo, se da un cambio en el Museo Nacional de Colombia, que tal como lo describe William López Rosas, pasa “del museo letrado al museo erudito”(López,2015); lo letrado, tal vez se puede entender porque dejó de pensarse para un público especializado, alfabetizado -o a alfabetizar-, por un museo más abierto a los públicos no necesariamente expertos y en correspondencia con otras lecturas sobre los acervos, dónde podían intervenir otros mecanismos más allá de lo escrito, como la lectura de las imágenes y la relación sensible con los objetos. De alguna manera aparece por el reconocimiento de su quehacer misional como “museo”, más allá de la cultura de información que le permite identificar un nuevo horizonte de “su papel pedagógico frente a la formación de un público que hasta el momento había estado excluido de las políticas culturales” (López, 2015, p. 33-34). Se puede inferir que en la anterior frase López, hacía referencia al público no experto, no alfabetizado y al público infantil y a la reflexión sobre el rol de los niños en las políticas culturales y en los espacios museísticos. En términos concretos, ese cambio se debió a una consciencia sobre el rol de lo museográfico, lo curatorial y lo visual, como pautas de experiencia para que las exposiciones tuviesen una mayor contundencia para una porción más amplia de la población colombiana, que sobrepasara al público cautivo “el hombre blanco, católico, letrado e hispanohablante” (*Ibid.*, p. 29).

Ema Araujo ha sido reconocida como un referente de la museología en Colombia y de acuerdo a la biografía hecha por López Rosas (2015) con su trabajo generó cambios representativos en el Museo Nacional de Colombia durante los años que estuvo a cargo de su dirección (1975-1982); éstos ejercicios tuvieron que ver con una atención a la reorganización de los acervos, la

Nacional (1995) a través de la transcripción del Decreto 668 del 3 de agosto de 1919, Decreto Reglamentario del Museo Nacional, en su artículo 6 de los Deberes del Director del Museo, en el numeral I dice “Dar a los visitantes los informes que deseen acerca de los objetos del Museo y facilitarles el modo de tomar copias o fotografías de ellos”.)

inserción de la “noción contemporánea de curaduría” (*ibid.*, p.37); además de mantener una lectura crítica del campo de los museos a nivel nacional y de participar en la conformación de nuevos museos como el Museo Siderúrgico de Belencito, entre otras acciones. Pero una de las facetas más interesantes de su trabajo, y en relación con el Museo Nacional de Colombia, fue justamente la organización de un espacio experimental para los niños denominado *Exposición-Taller el Árbol*, un espacio que se consolidó con el objetivo de tener una mirada “disruptiva”¹⁰⁶ sobre la cuál generar visitas guiadas experimentales a las colecciones del museo enfocadas en el público infantil; esto además de la generación de salas, material, museografía y exposiciones didácticas¹⁰⁷.

De forma paralela, es de reconocer en esta misma época, el trabajo que iniciaba la Maestra Beatriz González en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, tal como lo indicó López:

El papel educativo del Museo en Colombia [...], no se lleva a cabo institucionalmente sino hasta finales de los años setenta del siglo XX, cuando Beatriz González en el Museo de Arte Moderno y Emma Araujo de Vallejo en el Museo Nacional de Colombia, van a empezar a construir espacios particulares de reflexión y acción educativa dentro de la precaria institucionalidad de estas dos organizaciones (López, 2015, p. 41).

Beatriz González es considerada como la pionera en el desarrollo de lo que se conoce como las “Escuelas de Guías” en Colombia (Cañón, 2010; Moreno, 2020) labor que desarrolló en principio, ella misma como guía del área educativa del Museo de Arte Moderno de Bogotá desde 1971 y posteriormente de manera formal como coordinadora de este ejercicio, labor que se tuvo su lugar entre 1979 y 1983. Moreno, relata la forma como se consolidó este espacio en el MAM, hasta el ejercicio de voluntariado que fue conformado con estudiantes de desempeño significativo de las principales facultades de artes de la ciudad de Bogotá: “González , solicitó el envío de cartas a diferentes universidades de Bogotá convocando a estudiantes de las facultades de Artes y Filosofía para que participaran de la nueva Escuela de Guías” y más adelante “Poco a poco fueron ingresando estudiantes universitarios como Luis Luna, José

¹⁰⁶ El uso de este término, claramente no se mencionaba en ese momento, ni tampoco en la investigación de López Rosas, o en la forma como la misma Emma Araujo, enuncia su acción; sin embargo, para ese momento, el ejercicio de una visita al Museo Nacional que inicie por la preocupación de los materiales que en mayor medida son utilizados en el entorno y que desde allí, se plantee una observación atenta hasta llegar a los objetos, puede asumirse como una posición disruptiva. Como lo describe ella misma: “estaba estructurada a partir de un principio muy sencillo: la madera es un elemento “natural” dentro del medio ambiente de cualquier niño y a través de esta podíamos leer las colecciones del museo, articular una visita. A partir de ese criterio temático podíamos recorrer la exposición permanente, realizando vinculaciones creativas y eventualmente, construyendo una aproximación al pasado histórico de una forma imaginativa” (Araújo, en, López, 2015, p. 131).

¹⁰⁷ Estas exposiciones didácticas a las que hace referencia fueron: “*Gonzalo Jiménez de Quesada, Tomás Cipriano de Mosquera y la Expedición Botánica*” (en López Rosas p. 122)

Alejandro Restrepo, Marta Calderón, María Fernanda Cardozo, Carolina Franco[...]” (Moreno, 2020).

Es de considerar, que lejos de lo que actualmente se define como visita guiada, a la que se asocian recorridos agotadores en las que se transmite información entorno o sobre los objetos expuestos; a González le interesaba otro tipo de conversación con los visitantes como lo señala Moreno:

[...]reconoció que el espacio educativo que genera el museo no se produce replicando datos previos y anecdóticos, como las biografías [...], sino generando otro tipo de interacciones que pasan por lo perceptual [...] desatar la mirada atenta se convirtió en el interés de González” (Moreno, p. 30-31)

Frente a la conformación de este espacio, se narra que aparece como iniciativa de González, que en 1971 fue una de las artistas invitadas a la Bienal de Sao Paulo; González, tuvo la oportunidad de participar de una visita con el grupo de guías de la Bienal, planteándose para sí misma la idea de replicar en Colombia una estructura similar (Cañón, 2010, P. 42; Moreno, 2020, p.5)

Tanto la acción de Araujo y González, no puede leerse por fuera de otros ejercicios que también emergieron en las décadas del 70 y 80 y que repercutieron en la comprensión de las perspectivas educativas o pedagógicas agenciadas desde la actividad en los Museos; es el caso de la *Mesa de Santiago de Chile* de 1972, la aparición de la “*Nueva Museología*”, la celebración del año internacional del Niño en 1979, la *Conformación de la Asociación Colombiana de Museos* (ACOM) y del ejercicio de reflexión e investigación pedagógica que se originó en el Museo del Siglo XIX y que se basó en las teorías de animación sociocultural, implementadas durante estas décadas en Europa, en especial en España y Francia; que propuso un rol diferente desde dónde enunciarse en el ejercicio de las escuelas de guías, en Colombia: el animador sociocultural.

La nueva museología, proceso que lideraron Hugues de Varine-Bohan y George Henri Riviére que como teoría fue recopilada, editada y traducida al español por los discípulos de este Riviére, en 1985 bajo el título “*La Museología*”, también tuvo una repercusión previa en el desarrollo y el pensamiento museológico en Latinoamérica. Podría plantearse que la triada que es el objeto de la apuesta de este ejercicio de cambiar la noción de edificio-objetos-público, por territorio-patrimonio-comunidad, se introdujo en varios países europeos, tras la conformación de una noción ampliada de patrimonio, permitiéndose una mirada transversal entre los patrimonios culturales y naturales, que impulsó la creación de ecomuseos y museos de sitio en una relación integrada entre el espacio-ambiente, la cultura y el ejercicio comunitario.

Como una acción dialógica con esta forma de comprender el patrimonio, en 1972 se realizó la Mesa de Santiago de Chile, convocada por miembros del ICOM y otros profesionales de la museología latinoamericana, de la que participaron representantes de varios países que se reunieron a repensar el rol de los museos en y para Latinoamérica, y en relación con las problemáticas propias de nuestros países. *La Mesa de Santiago de Chile*, generó una suerte de líneas de política museológica, como derroteros sobre los cuales, las entidades museales debían encausar sus acciones. Dentro de estas ideas aparece la noción de *Museo Integral*, que reverbera en la conformación de los primeros museos comunitarios en suramérica en principio en México y décadas después en Brasil; pero sobre todo, esta idea del Museo Integral generó una reflexión sobre la pertinencia del museo latinoamericano para sus contextos, comunidades y en diálogo con las necesidades de sus territorios.

Otro “evento” internacional que impactó en cierta medida al ámbito museológico internacional y nacional fue el del “año internacional del niño en 1979”. Daniel Castro sitúa a este evento como el que provocó reflexiones en distintos museos en Norteamérica en especial en la Galería Nacional y en el Instituto *Smithsonian* “entre las cuales se consideró de vital importancia incluir cada vez más la presencia de este tipo de público en los espacios museísticos” (2001, p. 37). La repercusión, se pudo observar en la primera intervención efectuada por Araujo en términos del desarrollo de una museografía didáctica para la colección del Museo Nacional que coincide con las acciones emprendidas en el recién creado Museo del siglo XIX, en dónde se originaba un ejercicio de formación y dialogo, para la constitución de una escuela de investigación y experimentación pedagógica a partir de las teorías de la *animación sociocultural*.

El ejercicio de *Animación Sociocultural*, aplicada a los museos de Bogotá y las casas de la cultura del país, quedo recopilado en un texto de vital importancia *Reflexiones sobre la animación Cultural* (1988), de Julia Rodríguez y Helena Saavedra. En este texto, se habla también de la participación de la maestra Beatriz González -que a la vez fue un referente pedagógico para esta experiencia-. Sin embargo, la apuesta tenía un acento un tanto distinto, en cuánto este programa se convirtió en un hecho significativo que generaría una experiencia expansiva a otros museos de Bogotá y casas de la cultura, alrededor de formación de animadores socioculturales.

La figura del *Animador Sociocultural* que fue relevante en estos primeros años de la década de los 80', tal como lo describen Saavedra y Rodríguez, “surge históricamente cuando el concepto de educación cambia, con la aparición de la escuela activa, donde el maestro deja de ser un transmisor de conocimiento y se convierte en un orientador” (1988, p. 14). También dentro del

mencionado texto construyen diversas aproximaciones de ese rol del animador cultural, por ejemplo: “Es quien se pone al servicio de una comunidad para estimular una problemática interna, despertando la creatividad de cada individuo” (*Ibid*; citando a Passatore; Destefanis & Fontana; p. 14).

Además de la experiencia antes enunciada otro ejercicio relevante de la configuración de “Áreas educativas” en museos de arte, fue el que se ejecutó durante éste periodo, con un equipo de estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, que con el liderazgo de la maestra Maria Elena Ronderos, desarrollaron un proceso de cualificación y formación de docentes de artes para el distrito a partir de la interlocución con la educación artística y los acervos museológicos de distintos museos de la ciudad, proyecto que se denominó “*El Museo un aula más en la vida de los escolares*”:

Ronderos, es conocida en el ámbito de la Museología por haber emprendido entre 1986 y 1990 en su labor como coordinadora del área educativa del Museo de Arte de la Universidad Nacional uno de los proyectos de formación de públicos que vinculó a varios Museos Bogotanos, así como a una gran de instituciones educativas y otro tipo de instancias como el ACOM y la Secretaría de Educación Distrital. El propósito de este proyecto se constituyó en la posibilidad de impulsar el reconocimiento de las colecciones de los diferentes Museos de la ciudad permitiendo nuevas lecturas sobre los objetos, que complementarán los contenidos de los proyectos de aula de las instituciones educativas; este proyecto fue el punto de partida para la configuración de políticas educativas y culturales dentro de los Planes de Desarrollo de Antioquía y de Bogotá, así como uno de los orígenes de la Escuela de Guías del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y la base para futuros programas institucionales (Bernal & Rodríguez, 2013)¹⁰⁸

Este espíritu que impregnó las instituciones museales durante las décadas del 70 y 80, debieron haber impactado también la resolución de incluir actores que generaran acciones educativas en relación con las distintas versiones del SNA. Dentro de los textos de prensa y catálogos, se han encontrado referencias que dan cuenta de la existencia de la preocupación por la formación de públicos y el rol social de esta iniciativa cultural estatal.

Para la versión número XXIII realizada en 1972, la sección de Artes Plásticas de Colcultura encargada de la dirección y ejecución del evento envía un comunicado público, en dónde planteó que, además, de que el salón impulsase el desarrollo de las artes visuales a través de la presentación de las obras de arte de artistas nacionales y residentes,

[...] conviene hacer énfasis sobre el carácter de divulgación didáctica que también debe tener. [...] El salón deberá tener una misión didáctica muy clara. Así a su

¹⁰⁸108 Fragmento del *paper*: *Mirar y Mirar, y Volver a Mirar; Entre el Museo y la Educación Artística*. trabajo biográfico sobre la trayectoria museológica de la Maestra Maria Elena Ronderos. realizado entre el año 2012 y 2013 por Fabio Rodríguez y Ana María Bernal para hacer parte del proyecto *Pioneros de la Museología en Colombia*. Integra un capítulo del trabajo final de la maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de Ana María Bernal, Al Margen del Museo Universitario, presentado en el 2013—Texto sin publicar—.

alrededor, y en las ciudades dónde será exhibido se organizarán conferencias, cursillos de divulgación y mesas redondas, como complemento del mismo (Sección de Artes Plásticas, 1972)

Es llamativo que el comunicado anterior, se hizo público justamente el mismo año dónde de forma simultánea al *Salón oficial*, se generó un salón independiente gestado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, del que participaron “obras de 136 artistas unos consagrados, que ya sus nombres figuran en catálogos internacionales y otros jóvenes, tan jóvenes que hasta el óleo les hace malas jugadas” (Parneso, 1972, apud Calderón, 1990). Al respecto, se podría plantear que esta acción se generó como una suerte de protesta, que quería develar lo poco representativo que podría ser el Salón Nacional en términos de un ejercicio de país, pero también lo anquilosado que hasta el momento había estado en relación con cierto tipo de prácticas, formas de arte, y el sesgo hacia artistas más jóvenes.

Maria Elvira Iriarte, dos años más tarde, comenta sobre la existencia de un ejercicio en cierto punto “*educativo*” del *Salón*, con relación al 24 Salón Nacional: “mil personas por ciudad sin contar el público en Bogotá. A estos salones itinerantes se ha sumado, para cada lugar de exposición, un programa cultural de divulgación con visitas guiadas, mesas redondas, conferencias, exposiciones paralelas” (1973); el contexto desde dónde se parte es simple, aparentemente el ejercicio de la “descentralización” que comenzaba a resonar entre las políticas culturales del momento, había promovido que se efectuaran finalmente algunas itinerancias del Salón a ciudades distintas a Bogotá, ejercicio que se repitió en la versión inmediatamente posterior, es decir la 25 en 1974 y que originó el programa de *salones zonales* o *Salones Regionales* como aún hoy se le conoce, exposiciones que se organizaron inicialmente en las ciudades de Bogotá, Cali, Medellín, y Barranquilla durante 1972, y que llegaría en 1976 a Medellín, Ibagué, Tunja, Cali, Barranquilla y Bucaramanga.

Son contados los casos en las décadas del setenta a los ochenta, dónde en efecto se puede constatar desde el registro existente en catálogos del Salón Nacional, la existencia de un área encargada de la formación, grupo de guías o el apoyo a las exposiciones, a través del ejercicio de visitas comentadas o “guías” como se le denominó.

Al respecto es clave no perder de vista la labor que desarrollaría continuamente la crítica de Arte, que tuvo una gran producción en esas décadas y que además impactó indirectamente, también la educación y la formación de los públicos con relación a los eventos y exposiciones de arte de este momento.

En el catálogo de la versión número XXVII efectuada entre 1978 y 1979, se evidencia la existencia de un equipo de estudiantes universitarios encargado del desarrollo de visitas; y además permite entrever que ya existía una preocupación por la revisión de los públicos, cómo se indica a continuación:

El programa ha captado el interés de estudiantes universitarios, que han divulgado el contenido de los salones entre colegios, instituciones y público en general a través de visitas guiadas y debates públicos [...] la divulgación del certamen ha despertado el interés del público colombiano. El Instituto Colombiano de Cultura ha realizado una evaluación estricta del número de visitantes del salón que para el XXVII arroja una cifra sin precedentes para una realización de esta índole de 43.000 visitantes para Bogotá y 82.000 para el Salón itinerante. A estas cifras se necesita añadir las de cada regional estimadas en 94.000 (Instituto Colombiano De Cultura, 1979, p.8)

En la versión número XXXI que se realizó en Medellín en 1987, el catálogo dio cuenta de la conformación del grupo de guías así: “coord. Luis Fernando Valencia, guías: Eugenia Valencia, Ana María Mejía, Myriam Álvarez, Javier Cruz Góngora, Gloria Isabel Arango, Hugo Ceballos, Luis Fernando Escobar, Martha Ramírez, John Jairo Correa, Carlos A Hoyos, Luis Carlos Mejía, Alfredo Gómez -GUIAS-”. (Instituto Colombiano de Cultura, p.5)

Para el salón número 36 que se llevó a cabo en 1996, en las instalaciones de Corferias, también se generó un ejercicio de visitas guiadas y educativo; el componente de visitas guiadas fue liderado por Hilda Piedrahita y la coordinación pedagógica fue realizada por Javier Gil Marín. Según se puede entrever a través de la lectura del propio catálogo, es que en efecto el ejercicio de los guías no sólo consistía en la comunicación pública o en disponibilizar estrategias de lectura para que los visitantes se encontrasen con la muestra, también intervinieron en algunas prácticas vinculadas al montaje y a la conservación preventiva de las obras, tal como lo describe Maria Elvira Ardila¹⁰⁹:

Los nuevos guías profesionales del arte y la arquitectura asumieron riesgos y se apropiaron del evento. Nunca, se había logrado un grupo tan entusiasta; con el Centro Nacional de Restauración de Colcultura, el director de montaje y los guías, logramos formar un equipo de prevención y manipulación de obras. Se manejaron en este salón conceptos como depósito, conservación preventiva, y otros que elevaron el nivel museográfico. Los soportes pedagógicos, como textos en los niveles, la guía del visitante, los planos y los recorridos permanentes, reforzaron la comprensión espacial y teórica del Salón por parte del público (p. XV).

De este equipo de guías participaron 19 artistas en el rol de guías de sala, según el catálogo.

A través de la memoria que quedó en el catálogo del 37 SNA de 1998, también se permite entrever que se desarrollaron actividades vinculadas al ejercicio de formación. Andrés Gaitán

¹⁰⁹ Maria Elvira Ardila, quien estuvo a cargo del desarrollo del proyecto y dimitió cuando el jurado otorgó los premios, p. XV , Instituto Colombiano De Cultura (COLCULTURA), 1996.

tuvo el rol de coordinador pedagógico, coordinó un seminario y al grupo de guías. Al respecto, en conversación personal, Gaitán recuerda lo siguiente:

Estaba recién creado el Ministerio de Cultura y el área de Artes Visuales, y ya venía en marcha el desarrollo del 37 SNA. Me contrataron en Artes Visuales y me apropié del tema de la formación y dije voy a organizar un seminario, y organicé el seminario sobre el tema de Memoria en Colombia y coordiné el grupo de guías. Había un tema, el tema era la memoria, entonces invité a Arturo Alape, Gloria Gaitán, Antonio Caro, Beatriz González, Jesús Martín Barbero... Todos me dijeron que sí, el seminario se hizo y fue un buen seminario. (Gaitán, 2022)

Así en este catálogo, se mencionan algunos ejercicios que los podríamos -desde una concepción ampliada¹¹⁰- incluir, dentro del ejercicio “formativo del Salón”; en el capítulo de eventos paralelos se describe en menos de 13 páginas: “Ex – tensiones; Primer encuentro nacional de artistas; Memoria e identidad: Lugares para el arte de fin de siglo, y el homenaje a Manuel Hernández” (Ministerio de Cultura, 1998, p. 273- 286). Además de las enunciadas durante el desarrollo de los Salones Regionales, se implementó un programa denominado: *Talleres de los regionales*, coordinado en su momento por Andrés Corredor y David Lozano, que podrían pensarse como los antecesores de los Laboratorios de Investigación Creación. Nuevamente, al menos desde lo que se describe en el catálogo, no se entiende mucho sobre el proceso de conformación del componente pedagógico específicamente en lo que aconteció en la sala de exposición, ni cuantas personas hicieron parte de él, ni tampoco cómo desarrollaron sus actividades durante el transcurso del salón, excepcionalmente lo que algunos de los actores pueden mencionar en este sentido. Así por ejemplo Andrés Gaitán recordó cómo había acontecido el ejercicio de preparación de los guías y las particularidades de la formación de públicos en ese momento histórico del Salón:

[...] además, estábamos en la época de que “la Obra de Arte habla por sí misma”, era muy difícil que un artista contará y describiera sus decisiones. Entonces eso repercutió en la escuela de guías. No teníamos textos de artistas... entonces la formación de los guías, que en ese momento se impartió, era una formación con base en algunos textos sobre memoria y violencia en Colombia, pero no sobre las obras. Además, cada obra era muy distinta a la otra que estaba al lado, no había un dialogo entre una u otra.

Comencé a pensar que este evento no tenía sentido. Construir un museo en Corferias de 9 pisos de arte contemporáneo para que los visitantes sólo recordaran (abre un paréntesis) (Recuerdo que para ese salón un artista llevó unos penes mecánicos, (tipo los animales que están en las puertas de las droguerías que son atracciones mecánicas), para que las personas se montaran encima; Así que, a los niños de los colegios públicos que ingresaron, lo que les quedó fue eso...unos penes. (cierra paréntesis).

¹¹⁰ Concepción ampliada del ejercicio de formación, puede entender como una idea de gran programa educativo, que no sólo incluye aquello que hace referencia a la exposición como podría entenderse a las actividades de visitas comentadas; sino a otro tipo de formatos como seminarios, procesos de formación, conversatorios; entre otros ejercicios.

Yo invité a todos los colegios públicos de Bogotá, que era en sí la mayor cantidad de público, así como las personas que iban a ver las obras ganadoras del Salón, y las personas que eran del medio [...].

No había un vínculo entre una obra y otra, a nivel de formación de públicos, lo que se estaba haciendo era deformando los públicos[...] un montón de personas que se sentían estafadas [...]. (Conversación personal, 2022)

En el Catálogo del 38 Salón Nacional que se llevó a cabo en Cartagena en el 2002, se mencionó la conformación de un grupo de guías con los estudiantes de Bellas Artes de Cartagena, y la coordinación del maestro Edwin Jimeno, artista y educador proveniente de Santa Marta. De acuerdo con el maestro Jimeno¹¹¹, él acababa de vincularse como profesor de la escuela de Bellas Artes en las materias de escultura e investigación, recuerda así este episodio:

Yo estaba viviendo en Cartagena, como ya habían arrancado – se refiere a la organización del Salón-, y no tenían tiempo, entonces me propusieron por mi experiencia capacitar a los guías. Entonces yo les colaboré [...] en ese momento era mucho más fácil, tenía el tiempo, era profesor; y muchos de los guías eran estudiantes, pudimos encontrarnos en este ejercicio con la experiencia pedagógica. Sin embargo, la actividad que se hizo en los espacios fue más como una acción de un guía de sala ... el espectador más pasivo que activo a la hora de recorrer el salón (Jimeno, 2022)

A continuación, se presenta el cuadro 4 que recoge la manera cómo se presentó a los coordinadores e integrantes de acciones educativas en cada una de las versiones del SNA a las que nos referimos con anticipación. Es de resaltar en este ejercicio la manera como se enunciaba este rol, a partir de como se hacía referencia a la coordinación, coordinación de guías, coordinación académica, coordinación pedagógica, por ejemplo.

Cuadro 4- Coordinación y conformación de equipos educativos en el SNA entre 1996 y el 2006

Versión del SNA	Año	Coordinador pedagógico o de la Escuela de guías	Conformación de los equipos de guías
36 SNA	1996	Hilda Piedrahíta (Coordinadora de guías) Javier Gil (Coordinador pedagógico)	Roberto Marmour, Darío Ramírez, Martín Roa, Gustavo Muñoz, Liliana Ortega, Juan Carlos Herrera, Jaime Betancourt, Martha Velázquez, Héctor Azaciga, Bibiana Lynn, Pablo Ruiz, Paola González, Clara Jimena Maldonado, Andrés Fresneda, María del Pilar Silva, Angela Gómez, Felipe Arango, Ricardo Cabrera, Carlos Ruiz.
37 SNA	1998	Andrés Gaitán (Coordinador Pedagógico)	N/S
38 SNA	2002	Edwin Jimeno (Coordinador de guías)	Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena
39 SNA	2004	N/S Javier Gil En el Museo de Arte de la Universidad	N/S Guías del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Museo de Arte Moderno de Bogotá y guías de la Galería Santa Fe.

¹¹¹ Lo siguiente de acuerdo con entrevista efectuada el 6 de junio del 2022.

		Nacional MAUN: Camilo Calderón	
40 SNA	2006	Camilo Calderón (jefe de guías y asistente de producción)	Andrea Aguía, Juan Carlos Arroyo, Javier Gamboa, Vicenta Gómez, Inti Guerrero, Andrea Gutiérrez, Luisa Naranjo, Iveth Piñeros, Adriana Rojas, Mauricio Sánchez, María Clara Silva y Miguel Torres.

Fuente: Elaboración propia (2022) a partir de los catálogos y otra información consultada.

Como se ha indicado en apartes anteriores, las menciones y lo que se describe de estos procesos en las diferentes publicaciones que resultan de la experiencia de un salón - exceptuando el caso del 41, 42 y 44 SNA, de los que se hablará más adelante-, en casi todos los casos se enuncia tan sólo en la página legal del catálogo el nombre de quien asumió la coordinación, y en muy pocos casos se nombran a los integrantes del grupo o del equipo de los profesionales encargados del ejercicio educativo, sin poder concretar en efecto algún ejercicio al menos simple de registro, problematización o sistematización de la acción mediadora.

Esta particularidad puede explicarse con relación a los tiempos en los que sale al público el catálogo correspondiente a cada exposición, por tanto, es conveniente también reconocer que la ausencia de esta información puede deberse a esto. Lo mismo a que no se incluyan elementos relacionados con la reflexión de los procesos dentro de estas publicaciones; de hecho, no será sino hasta la versión 40, en la que se va a incluir apartes de algunos procesos formativos que en ese momento hicieron parte del Programa Salones Nacionales, que fueron los primeros *Laboratorios de Investigación Creación* implementados en los departamentos de la Guajira y Meta¹¹². De igual manera como se intentará dar cuenta más adelante, este ejercicio no es gratuito, ya que para este momento aparecerá más clara la pregunta para la *educación artística* y el “asunto” de la participación ciudadana. Como observó Ivonne Pini, la versión donde se fue incorporando con mayor fuerza un ejercicio de atención a los públicos aconteció es la versión 40 realizada en el 2006, “desde el 40 Salón el componente pedagógico se vio como primordial para activar la comunicación con lo artístico, estimulándose la formación de mediadores” (p. 54, 2011)

La preocupación por observar las tensiones entre los procesos pedagógicos o educativos, la aparición de la idea de mediación en el contexto del SNA, en relación con la organización de esta muestra, indiscutiblemente debe tener en cuenta la experiencia del 2004 y 2006 en las

¹¹² Esta particularidad de los catálogos es algo que se debe tener en cuenta, ya que, en algunos de los casos estudiados, el catálogo se hizo público al momento de apertura de la muestra y no al cierre, como ha acontecido en las últimas 6 versiones de los SNA; exceptuando, la versión del 43, de la que se publicaron tres catálogos en tiempos distintos del proceso, y en la versión 45, en la que también el catálogo se hizo público en el tiempo en el que el lapso en el que el salón estuvo abierto.

versiones 39 y 40 respectivamente. Ambas versiones se ejecutaron en el marco de implementación del Plan Nacional Decenal de Cultura 2000-2010, y en pleno desarrollo de política pública específica para las artes en Colombia: el *Plan Nacional para las Artes*¹¹³, que fue la política rectora que se mantuvo para las artes visuales, las artes escénicas y la literatura entre los años 2006 y 2010, y que coincidió con una intención de fortalecimiento de los procesos de Educación Artística en el país, para los distintos niveles y modalidades. Esta política se construyó casi paralelamente al ejercicio del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, que de manera independiente tejió las líneas de política para la formación, circulación y creación en música, ejercicio que se implementó alrededor de las redes de escuelas de formación en todo el país. Las transformaciones que se tejieron en el SNA entre estos años daban cuenta de solicitudes del sector, que se pusieron de manifiesto en el ejercicio de participación y concertación del *Plan Decenal de Cultura*, como una serie de instancias que comenzaron a funcionar posteriormente como parte del Sistema Nacional de Cultura, entre estos, por ejemplo, los comités regionales de Artes Visuales. Javier Gil (2021) –exasesor del área de artes visuales del Ministerio de Cultura y quien lideró el desarrollo del 40, 41 y en parte el 42 SNA— al respecto planteó que el Salón había dejado de convertirse en un evento bianual y únicamente expositivo para pensarse como un programa. Esa idea de programa -de acuerdo con las palabras de Gil, ya la venían tejiendo en conversaciones previas el investigador Víctor Manuel Rodríguez y María Belén Sáez de Ibarra -quien tuvo el rol de coordinar el área de artes visuales de forma previa a Gil y quien además estuvo al tanto de la organización de la versión 38 y en parte de la 39 SNA—

Como mencionó Javier Gil (2021; en conversación), “El plan decenal de cultura tuvo tres ejes que se articulaban entre sí, participación, memoria y creación y creo que uno adicional de gestión” (2021). Así la conversión de este evento a programa debía empatar con esos tres ejes que enunciaba el mencionado “Plan”.

Paralelamente al ejercicio de construcción de estas políticas culturales que impactaron la estructura, organización, pero así mismo la asimilación del Salón Nacional como evento de mayor incidencia en la población general y no tan centrado en el “circuitito del arte”; pudo surgir en parte, por los mecanismos que desde la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se implementaron para prestarle una atención muy especial a las acciones que en torno a la Educación Artística y su fortalecimiento en

¹¹³ El Plan Nacional Para las Artes 2006 -2010, como ejercicio de política pública se conformó de forma paralela

distintos niveles. De acuerdo con Mónica Romero (2023) este llamado llegó posiblemente al Ministerio de Cultura “a partir de unos cuestionarios” y desde allí se implementaron acciones intersectoriales para conocer el estado de la educación artística en el país y al tiempo estimular la construcción de políticas, programas y acciones para su fortalecimiento. Esas coincidencias y simultaneidades se presentarán en el cuadro 5.¹¹⁴ Se considera relevante considerar que esas vinculaciones entre el programa Salones y las acciones pedagógicas, casualmente aparecen casi simultáneamente a una reflexión rigurosa sobre la educación artística en la política pública colombiana, por esta época entre el 2006 y 2008 —por poner algunos ejemplos— se configura el área de *Educación Artística* dentro de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura (2008), se hace la construcción del *Plan Nacional para las Artes* y el desarrollo del *Plan Nacional de Música para la Convivencia* (2005-2006) con capítulos específicos sobre formación artística - respectivamente— y se concibe el *Congreso Regional de Educación Artística y Cultural en Medellín* (2006).

¹¹⁴ En este cuadro se presentan varios eventos que corresponden a distintas fuentes consultadas, entre éstas el texto: *¿cómo dar vida a un aula como si fuera una obra de arte?* de Claire Bishop, que hace parte del libro *Artificial Hells: Participatory Art and the politics of spectatorships*.

Cuadro 5- Agencias políticas y del campo de las artes y de la educación artística 1997-2022

Cuadro de agencias políticas y del campo 1997-2022 (Cuadro en Desarrollo)								
Año	Política C. Colombiana	Hechos de política Cultural Internacional	Eventos Artes Visuales Internacionales	Salón Nacional	Salones Regionales	Laboratorios	Eventos Colombia	Artes
1997	-Ley General de Cultura, ley 397, de 1997. -Lineamientos curriculares para la Educación Artística. -Desarrollo del Programa CREA para promover la creación y difusión de artistas empíricos.				VIII Salones regionales de Artistas (SRA)	Talleres de los regionales		
1998	Creación del Ministerio de Cultura	Firma del Acuerdo de Bolonia ¹¹⁵ ,		-37 SNA -Evento y publicación de "POST", Reflexiones en torno al último Salón Nacional"				
1999				Proyecto Pentágono				
2000	Plan Nacional Decenal de Cultura -Colombia-			Proyecto Pentágono				
2001								
2002				38 SNA (8 dic-15 enero 2003)				
2003					10 SRA			
2004	Inicio de trabajo del Plan Nacional para las Artes			39 SNA		Inicio del programa Laboratorios de Investigación-Creación (Componente	Creación de ARTBO-Arte cámara	

¹¹⁵ Este acuerdo modificó la estructuración de los programas de Educación Superior en el Marco Común Europeo; impactó notablemente la estructuración de los programas de educación superior en otros países, incluyendo Colombia. La relación educación- trabajo y producción que planteaban las discusiones aledañas a este ejercicio también tendrían incidencia en la forma como se entiende la educación, la cultura y las políticas que las median.

						de formación Programa Salones de Artistas)	
2005	Plan Nacional de música Para la convivencia. Convenio Intersectorial entre el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura, en relación con la Educación Artística. (para construir indicadores de calidad)		“Rethinking Arts Education for the 21st Century- Tate Modern, London”		11 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación- Creación	
2006	-Plan Nacional para las Artes, con un componente fuerte en formación.	-Foro Mundial de Educación Artística Unesco -Lisboa - - Hoja de Ruta de la Educación Artística	Academy: Learning from Art in Museum Van Abbe in Eindhoven// <i>Manifesta 6. Notes for an Art School.</i> -Publicación de <i>Wow Factor Global Compendium on the impact of the arts in education</i> , de Anne Bamford.	40 SNA		Continuidad Laboratorios de Investigación- Creación	
2007		Inauguración del espacio El matadero en Madrid.	6° Bienal de Mercosur (Camnitzer) Documenta 12 (Carmen Morsch)		12 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación- Creación	Encuentro Internacional de Medellín (MDE - 2007) -Congreso Regional de Formación Artística y Cultural para la región de América Latina y el Caribe. Medellín, 9 de agosto de 2007.

2008	-Relaciones intersectoriales entre el Ministerio de Cultura, Ministerio de Educación, SENA, OEI. -Profesionalización Flexible de Artes.		28° Bienal de Sao Paulo	41 SNA (Cali)		Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	
2009	-Concurso y Reconocimiento de Experiencias significativas OEI, Min Educación y Min. Cultural. -Programa de Formación para Latinoamérica en Educación artística.		Séptima Bienal de Mercosur Transpedagogy: Contemporary Art and the Vehicles of Education Transpedagogía, Arte contemporáneo y los vehículos de la educación, MoMA, Nueva York.		13 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	
2010		II Conferencia Mundial Educación Artística en 2010 en Seúl.	29° Bienal de Sao Paulo Beyond the Academy: Research as Exhibition// Tate Britain.		13 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	Congreso Internacional sobre Arte Caribeño e Identidades. Organizado por la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (UNIBAC), en alianza con la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. (Participación de Nicolás Bourriaud, Kevin Power, entre otros)
2011				42 SNA (Caribe)		Continuidad Laboratorios de	Encuentro Internacional de

						Investigación-Creación	Medellín (MDE - 2011) -Errata N°4, del año 2011. Participación de Luis Camnitzer y Carmen Mörsch.
2012					14 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	
2013	Publicación del Libro "Economía Naranja una oportunidad infinita" BID.			43 S(i)NA, <i>Saber-Desconocer</i> (Medellín)		Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	
2014	Segunda Versión de Plan Nacional para las Artes				15 SRA	Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	
2015		Escuela another roadmap / The Another Roadmap School Meeting/ Encuentro internacional, en el Matadero, Madrid.	Encuentro del giro educativo en las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia en el Marco de la feria ARCO Madrid. (Espacio telefónica)		15 SRA Laboratorios de formación para el 44SNA. (eje cafetero)	Continuidad Laboratorios de Investigación-Creación	MDE 2015: Historias Locales/Prácticas Globales
2016				44 SNA Aún (Eje Cafetero)		Final de los Laboratorios de Investigación Creación como programa institucional del área de Artes Visuales	Publicación Revista Errata N°16 "Saber y poder en los espacios del arte: Pedagogías y curadurías Críticas"

2017					16 SRA		
2018			33° Bienal de Sao Paulo		16 SRA		
2019	Implementación CONPES de Economía Naranja			25 SNA, <i>El revés de la trama</i> , SNA (Bogotá)			
2020					17 SRA		
2021					17 SRA		
2022	Plan Decenal de Cultura			46 SNA, Inaudito Magdalena		Restablecimiento de los Laboratorios en el marco del 46 SNA	

Fuente: Elaboración propia a partir de distintas fuentes consultadas.

Escenario en disputa: El salón Nacional de Artistas y sus cambios.

El Programa Salones Nacionales de Artistas en su historia nunca ha escapado a la controversia y a las crisis, ejercicio que ha sido fundamental para establecer cambios y virajes en su modelo y manera de operar. Beatriz González (1990) en un conocido artículo que se publica en el ya mencionado libro de “Los 50 años del Salón Nacional de Artistas” de Camilo Calderón, establece cuatro momentos esenciales entre la década del 40’ y los años 90’ (Cuadro 6) momentos que de acuerdo a la revisión efectuada por González, no presenta alguna situación relativa a eventos pedagógicos o relacionados con la mediación; pero sí permite pensar en los cambios significativos del Salón Nacional en su forma de operar, la incidencia gradual de políticas de “descentralización” o democracia cultural, así como la ampliación de las concepciones sobre las artes y la relación de los actores o agentes que tuvieron incidencia directa en su configuración (gobierno, artistas, jurados y crítica). Asuntos que incidieron en la inserción del “asunto pedagógico” en su organización, y de manera más clara desde las últimas décadas del siglo XX.

Cuadro 6- Principales Cambios del programa Salones de Artistas décadas 40-90

Etapas del Salón de acuerdo con Beatriz González	Características
Primera Etapa: 1940-1952	<ul style="list-style-type: none"> -1° Intento de descentralización en 1944, Salón IV, que se intentó hacer en Medellín. - “Enfrentamiento entre una concepción crítica clásica (preponderancia de lo bello como valor) enfrentada al nacionalismo” (p. XVII). -Jurados no pertenecientes al campo de las artes “algunas veces con predominio de poetas y otras de diplomáticos” (p. XXVIII)
Segunda Etapa 1957- 1968	<ul style="list-style-type: none"> -Receso del Salón debido a la dictadura de Rojas Pinilla. - “En esta etapa el análisis de las obras de los participantes llegó a manos de especialistas”, es decir los jurados pertenecían a la escena de las artes plásticas, eran críticos, gestores o historiadores de las artes. - Apertura a las tendencias internacionales (p. XXIX). El salón daba cuenta de la forma como los artistas colombianos asimilaban las tendencias del arte internacional. -Cambio de nombre de Salón Anual de Artistas Colombianos (hasta el XVIII -1966) por Salón de Artistas Nacionales (XIX-1967)¹¹⁶
Tercera Etapa 1969-1980	<ul style="list-style-type: none"> -Descentralización a través de la creación de los Salones Regionales en 1976¹¹⁷, aunque vale la pena

¹¹⁶ Beatriz González en su artículo “El termómetro infalible” (1990), menciona que el cambio de nombre se da en la tercera etapa del salón, sin embargo, se hizo una rectificación de acuerdo con las actas de premiación transcritas en el texto de Camilo Calderón, del que el artículo de Beatriz González hace parte, por esta razón se ubica esta característica aquí, aunque se repetirá más adelante, de acuerdo con lo que indica González.

¹¹⁷ En un apartado anterior del presente documento, se plantea que, para algunos investigadores, el primer intento de “Descentralización” (...), fue justamente esta versión del SNA.

	aclarar que entre las versiones efectuadas en 1972 y 1974 se hicieron itinerancias del Salón Nacional a otras ciudades del país. - “Se le cambio el nombre original de Salón Anual de Artistas Colombianos ¹¹⁸ por el de Salón de Artes Visuales” ¹¹⁹ .
Cuarta Etapa 1985-1990 (Salones XXIX-XXXIII)	“Existían dentro de su nueva organización varios propósitos [...] retomar la intención inicial del que el salón fuera realmente un estímulo para las artes plásticas colombianas” p. XXXI.

Fuente: Elaboración propia a partir del artículo [...] de Beatriz González, publicado en el libro “50 años del salón Nacional de Artistas” de Camilo Calderón.

En la década de los 70' momento en el que nacen los Salones Regionales y en el que se hicieron algunas itinerancias, el Salón se torna bienal y de acuerdo con Beatriz González, este cambio se originó así: “como era imposible organizar estos tres eventos en un año, el Salón Nacional se convirtió automáticamente en Bienal” (2004). Actualmente la estructura del SNA es trianual, esta mudanza aconteció para la versión 43 (2013-2014) y fue mediada por múltiples justificaciones, entre éstas, razones vinculadas a los tiempos necesarios para su organización, los recursos para su financiación y asuntos de índole política.

Algunas crisis han contribuido a versiones vagas o con interrupciones en la continuidad del desarrollo de las exposiciones, por ejemplo, el caso del IV salón –que aparentemente no se llevó a cabo por la poca participación–, “ya que terminó siendo una reducida representación de artistas y vinculándose a la Exposición Nacional de Medellín en 1984” (Medina, 1987, p. 10-13). La suspensión durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y otra interrupción entre 1980 y 1985 de la que se dice, fue causada por una de las crisis del Salón.¹²⁰ (Ministerio de Cultura, 2000)

A las etapas expuestas por Beatriz González (1990), falta incluir un último momento relacionado con lo que ha acontecido durante las décadas del 90', 2000' y 2010', cuyos cambios más relevantes podrían resumirse de manera muy sucinta así: Para la década de los 90', la preocupación por una aparente *descentralización* más *efectiva*, el desarrollo del Salón en espacios neutrales y masivos como Corferias¹²¹ -fuera del espacio del Museo Nacional, la

¹¹⁸ La orientación inicial de esta exposición era que se realizara anualmente, por ello, el nombre de Salón Anual de Artistas Colombianos. Suponemos que el desarrollo de este evento consuetudinariamente debió exceder la capacidad presupuestal del área encargada, principal motivo que pudo incidir en su gradual modificación de su periodicidad.

¹¹⁹ Ver nota anterior. En este período se volvió a cambiar el nombre de Salón de artistas Nacionales por Salón Nacional de Artes Visuales para 1974 -Salón XXV-, tal como lo enuncia Beatriz González en su artículo.

¹²⁰ Ministerio de Cultura, Página web, 40 SNA: <https://sna40.com/datos-historicos-salon-nacional-de-artistas/>, consultada el 17/12/2023 a las 17:17.

¹²¹ No es en esta década dónde se inicia el ejercicio de acercar el arte a las masas de forma contundente a través de la generación de una muestra en un espacio de acceso masivo ligado al comercio, en el XIII Salón Anual, se había

Biblioteca Nacional-, o la Biblioteca Luis Ángel Arango dónde se había realizado en las versiones de 1966-1969; sumado a la gradual participación de artistas emergentes, que confrontaban sus prácticas con las de otros artistas *ya* consagrados; se da uno de los primeros intentos de inserción de dinámicas curatoriales, que mediaron el desarrollo del salón, por ejemplo el salón XXXVI de 1996, que se organizó en ejes conceptuales como derroteros para poner en relación las obras propuestas, la vinculación democrática y friccional con los salones regionales; el desarrollo del programa CREA dentro del cual se configuró un salón itinerante y específico para las expresiones de *Arte Popular* que se ejecutó entre 1992 y 1998.

Por otro lado, se percibió desde el Salón XXXIV de 1992 un protagonismo de la empresa privada quien se asoció como patrocinador del evento¹²² -El caso del *Banco Granahorrar* quien mantuvo el patrocinio en la versión XXXIV, XXXV y XXXVI- aliviando en cierta medida el peso de la financiación del Salón por parte del estado-.

Durante este período, se promovieron eventos para revisar y reformular el modelo del Salón Nacional. Entre ellos se encuentra "Post: Reflexiones en torno al último Salón Nacional", organizado por la División de Artes Visuales a mediados de 1998, con una publicación homónima (Min Cultura, 1999). Este encuentro buscó fomentar una reflexión crítica sobre la versión 37 del SNA, celebrada en 1998. Por otro lado, el proyecto Pentágono, considerado por algunos como un antecedente relevante, propuso exposiciones que incluyeran artistas de todo el país mediante investigaciones curatoriales realizadas por cinco investigadores o colectivos. Estos recorrieron diversas regiones para conectar con el trabajo de artistas alineados con ciertos principios temáticos¹²³. Sin embargo, de las cinco investigaciones realizadas, solo se financiaron tres exposiciones, motivo por el cual José Roca denominó al proyecto "triángulo"¹²⁴ (Roca, 2000). De estas experiencias surgieron dos publicaciones: *Post* (1999) y *Proyecto Pentágono* (2000).

hecho una primera exposición en este recinto que originó críticas, por la disposición, la asistencia masiva pero desorientada de los visitantes: "Aún los críticos más benignos se mostraron desconcertados ante la incomodidad e improvisación de la instalación y ante las dificultades de un público desorientado"(Calderón, Camilo;P. 99)

¹²² El caso del banco Granahorrar quien mantuvo el patrocinio en la versión XXXIV, XXXV y XXXVI- aliviando en cierta medida el peso de la financiación del Salón por parte del estado.

¹²³ Las cinco investigaciones del proyecto pentágono funcionaron así: Materialismos: Imágenes 3D, proceso que se encomendó al equipo conformado por Jaime Cerón y Humberto Junca; Actos de Fabulación investigación relacionada con prácticas de performance la asumió la investigadora Consuelo Pabón; Espacios entretejidos, comisionada a Javier Gil y Maria Claudia Parias; Historias, escenas e intervalos, investigación sobre el desarrollo de la fotografía y el video en Colombia efectuada por Juan Fernando Herrán; Después del Límite: Dibujo y Pintura de Maria Iovino.

¹²⁴ <http://universes-in-universe.de/columna/col29/col29.htm>, consultado el 27/12/2023 a las 24:15

En el 2000 se dieron algunos virajes significativos: se eliminaron los premios y las menciones para obras significativas según jurado; los premios se transforman en bolsas de trabajo para todos los artistas participantes. Además, se establecieron becas de investigación curatorial para el desarrollo de los Salones Regionales y de igual manera se inició la implementación de una dimensión curatorial para el salón, que en principio se estableció desde la relectura de los Salones Regionales (39 SNA y 40 SNA), para luego incluir -además de una selección de los artistas provenientes de los regionales- a artistas invitados nacionales e internacionales -de acuerdo al criterio e independencia de los curadores- como aconteció en las versiones 41 SNA *Urgente* realizada en Cali y 42 SNA *Independientemente* del Caribe.

En este período también aparece un cambio fundamental que nos lo recuerda Martha Rodríguez, quien plantea que a partir del Salón 40, los regionales fueron convocados no a través de convocatorias abiertas para los artistas, sino tras la selección de *investigaciones curatoriales*, “a cambio, se lanzó una convocatoria abierta para inscribir proyectos curatoriales regionales, que serían los encargados de elegir a los participantes” (2006, p.187).

En el 2004 se integra al programa Salones un subprograma: los *Laboratorios de Investigación Creación*, procesos que se desarrollaron desde el 2004 hasta el 2016, casi de manera continua y atravesando el ejercicio de los SNA como de los SRA.

Posteriormente a partir de la versión 43, los Salones Nacionales asumieron su autonomía con respecto a los Salones Regionales, que lo convirtió en un programa independiente; por tanto, la selección de artistas podía contener artistas provenientes de los regionales -o no necesariamente-, y los curadores asumieron con libertad la selección de acuerdo con las pautas de la investigación curatorial propuestas para cada versión.

Vale la pena resaltar que una de las mudanzas más significativas y que a futuro desencadenó controversias, fue la inclusión de artistas internacionales desde la versión 41, que conllevó la equiparación del SNA con la noción de “bienal” – ya establecida en la estructura del salón, desde la periodicidad del evento-.

Otra situación, la podemos denominar el “*espejismo de la descentralización*”, que, para el caso de las últimas 6 versiones, la 41 SNA (2008-2009), 42 SNA (2010-2011), 43 SNA (2013), 44 SNA (2016), 45 (2019) y 46 (2022) significó el desarrollo del evento, en contextos o ciudades distintas a Bogotá. Claramente como se ha mencionado anteriormente, no era la primera vez que se efectuaba una itinerancia ya que les precedieron la de 1944 (4° Salón), la del salón XXXI que se realizó en Medellín en el aeropuerto Enrique Olaya Herrera; o la del Salón 38 de

Cartagena que se organizó para el año 2000. Uno de los aspectos relevantes, que cómo se quiso presentar en un apartado anterior, es la presencia gradual y más contundente de un componente educativo para el Salón, asunto que ya era de preocupación para los responsables desde las versiones realizadas en la década del 70', pero que cobraría mayor relevancia en las versiones acontecidas en la década del 2000.

Los desvíos antes mencionados han sido respuestas institucionales y también políticas originadas en parte, gracias a las apuestas críticas y confrontaciones de las que el salón ha sido objeto a lo largo de su historia.

Se podrían rastrear dos tipos de crítica que lo han acompañado desde su nacimiento, una relativa a las obras de arte ganadoras o participantes, que ha girado en torno a la premiación o exclusión de las obras de arte, reflexión que se ha dado en relación a los valores visuales, estéticos y de recepción de los trabajos participantes; así como en la profundización en los trabajos o artistas relevantes. Según lo que se acabó de describir: una crítica centrada en las imágenes; otra posición de crítica que se ha enfocado en observar la manera de operar del SNA como evento e institucionalidad, que ha recaído en las relaciones que este puede tejer inicialmente con el resto de la institucionalidad cultural del país, con los actores, agentes, el mercado y las agendas políticas. Es decir, una “crítica institucional”.

Desde hace un poco más de 20 años hacia acá, la observación sobre el SNA se ha centrado en este enfoque “institucional”, sin abandonar la referencia a los discursos curatoriales, en cuánto a las decisiones organizativas, conceptuales o de selección. Asunto que ha desembocado en la pérdida de la referencia a las imágenes, o a las “obras de arte”, que para algunos actores había resistido hasta el “cambio del modelo de Salón”¹²⁵, como lo mencionó Nicolás Gómez en conversación personal. La concentración de los discursos de flexibilidad del Salón en otra vía no significa que se haya abandonado del todo la crítica específica hacia la obra del arte o “centrada en la imagen”, pero si se ha generado una predilección por un discurso más contextual, que aún así no se ha dedicado lo suficiente en abordar problemas vinculados directamente a la “mediación”.

¹²⁵Cuando hablamos de “*Cambio de modelo*”, nos estamos refiriendo a la mudanza que se gesta en el SNA a partir del 40 SNA, y que es consecuencia como lo veremos más adelante, de la crisis de finales de los 90' que generó el proyecto pentágono y por ende del viraje también del modelo de los regionales que comenzaron a desarrollarse alrededor de la idea de *Investigación curatorial* y ya no más bajo el paradigma de la entrega de premios y la selección de las obras por parte de jurados.

Esta prevalencia de la crítica en torno al “marco institucional” de lo artístico, suscita una paradoja: aunque es desde allí dónde se ha abordado al SNA en los últimos años, en cierta medida puede ser vista como un ejercicio liminar dentro del campo “restringido” de la teoría y la crítica de arte, con relación a otras posiciones. Continuando con la paradoja, al revisar la historia del Salón, aparece como aquella que ha seguido la secuencia de sus diversas versiones y se puede llegar a decir que es el enfoque persistente en las reflexiones que se hacen aún hoy en día del salón.

Para Sixto Castro (2013), Artur Danto y George Dickie son dos de los autores que se han preocupado por pensar el valor de lo artístico por fuera de las características estéticas intrínsecas de las obras o aquellas que corresponden a su lectura y percepción; estos autores asumieron una posición “antiesencialista” sobre la obra de arte.

Dickie, quien además estableció posturas frente a la perspectiva “Kantiana” de la experiencia estética, se dispuso a pensar, en que el valor de la enunciación y denominación de lo artístico es dado por aquello que el nombro como *Circulo del arte*, que además es la base de su planteamiento sobre la teoría institucional del Arte:

Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte [...] una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte [...] Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado [...] El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte [...] Un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte”. (Dickie, 2005, P. 114-117)

Lo que interesa de George Dickie y de su concepto sobre el mundo del arte, es justamente la defensa que hace sobre el marco o el contexto como aquello que instituye lo *artístico*, o lo que indicaría Castro como “la cultura humana y en su historia” (2013, p.9), o lo que en términos de Bruno Latour podríamos como denominar al conjunto de agregados sociales que intervienen en la agencia (2005, p.9); en este caso, para que algo sea enunciado como artístico.

Si respecto al Salón Nacional se ha hablado en otros momentos de las obras y los artistas participantes, porque no ocuparse del dispositivo, las políticas que median su agencia y los actores involucrados, que es de algún modo el lugar desde donde se sostiene la crítica institucional y desde dónde comenzará a actuar en mayor medida la crítica hacia el salón en los últimos decenios del siglo XXI.

Regresando al asunto del SNA, este tipo de lectura crítica ha tenido su discusión y problematización en los últimos años; asunto ya mencionado por Nicolás Gómez (2012), en el

texto que circuló como ensayo crítico a las versiones 41 y 42 del SNA a través del foro de opinión de *Esfera Pública*. Para Gómez, la crítica que se le ha hecho al salón en los últimos años demuestra una gran debilidad de la misma apuesta crítica. En conversación personal, Gómez (2023) mencionó que el problema de las críticas en relación al 41 o al 42 SNA, - podríamos decir, que de ahí en adelante- es que están basadas en preguntas retóricas que pueden carecer de fundamentos, “señalo el vacío en la crítica institucional que se propone desde un ‘chorrero’ de preguntas, en el formato de la pregunta puede no haber una posición clara, la pregunta genera suspensión...”, adicional a lo anterior, “se cuestionan las decisiones ejecutivas que se deben tomar” –refiriéndose a los procesos internos de la organización que ya pueden estar mediados por normas de gestión pública o contratación estatal, al ser un evento que es en sí la ejecución de una política pública—.

Al respecto, también indica que puede ser que esta debilidad se deba a que se perdió una relación específica con el arte: “Perdimos al arte, tengo la hipótesis de que se perdió cuando dejaron de pensar en premiar obras... Acepto que el modelo de premio puede ser anticuado, pero curiosamente, las imágenes asociadas a ellos, las tenemos en el imaginario” (Gómez, 2023).

La reflexión de Gómez se hace interesante, en cuánto plantea tácitamente que, aunque la crítica institucional ha acompañado al salón desde siempre, ha coexistido con una reflexión dónde las obras, su pertinencia o lo que estas le pueden decir al público, ha sido parte fundamental de la reflexión crítica, asunto que se ha camuflado o borrado, tras un enfoque de cuestionamiento recurrente hacia lo institucional.

Desde otro lugar muy distinto podríamos llegar a pensar que el ejercicio de la crítica de arte no se ha debilitado, al contrario, se ha fortalecido, y ha llegado a abordar asuntos que directamente no inciden en la producción del arte, pero si en la forma como este se hace público, se divulga y hace sentido a un contexto, a una comunidad y a un país, que en palabras de Dickie sería “*mundo del arte*”, que le otorga significación y valoración.

Volviendo a esas imágenes paradigmáticas del Salón a las que se refería Gómez, claramente uno de los últimos párrafos de su crítica en *Esfera Pública* reza lo siguiente:

Pero, así queramos dar fin al Salón Nacional porque nos concierne la inversión de los dineros públicos, este aún puede dejarnos imágenes. Me animo a preguntar: ¿Recuerdan la postura inquieta del Santo Job en el video de José Alejandro Restrepo (41 SNA), los montículos de yeso de Rosario López (41 SNA) [...] La circunvalación del carrusel de Leidy Chávez y Fernando Pareja (42 SNA) [...] Las marañas de Kindy LLajtú (42 SNA)? (Gómez, en Iregui; 2019, p.)

Esta particularidad del debate público alrededor del Salón, puede tener varias razones; una de estas, puede ser que el Salón, al eliminar los premios direccionados a los artistas y sus obras, desencadenó la ausencia de un eje sobre el cual leer los valores estéticos y discutir problemas relativos netamente a las imágenes y así darle continuidad al desarrollo de este tipo de crítica; otra posibilidad, es que esta etapa del “debilitamiento de la crítica” y la emergencia de otras formas de construcción de los discursos del arte en Colombia, plantearon nuevos focos de atención sobre el cuál reposar su atención.

Otra de las posibles razones, puede ser que el modelo curatorial, desterró la discusión de obras paradigmáticas, para centrarse en la eficacia de la curaduría – aunque a veces centrándose en el ámbito de la gestión, producción y ejecución de los recursos, más no en la construcción discursiva dónde *la imagen* debería ser preponderante- desplazando la conversación entre el público y las imágenes, y trasladar su dinámica a los procesos de financiación, gestión, organización, museográficos -entre otros.

Nos guste o no aceptar que una de las modalidades que la crítica ha optado en los últimos años en relación con el salón, se sustenta en esta reflexión sobre los modelos de Salón, formas de organización, relación entre los actores, entre otros aspectos de índole de su gestión y desarrollo; centrarnos en su “comportamiento” –cómo se le puede también denominar— nos permite pensar en esas relaciones porosas que sostiene el evento con los desarrollos políticos, con las intenciones del sector cultural y de las artes, con el mercado e internamente con las curadurías, la producción artística, los artistas, actores y comunidades, que podemos asumir desde la perspectiva de esta investigación, que también hablan de “otras mediaciones”.

La reflexión sobre el “modelo del salón”, ha sido en gran medida fundamental en las últimas dos décadas para el ejercicio que se dispara cada dos o tres años en plataformas de opinión, escritura y crítica en Colombia como puede ser el caso de la no activa “*Columna de Arena*”, que fue administrada por José Ignacio Roca, “*Esfera Pública*” coordinado por el Jaime Iregui, y de manera reciente en otros portales como “*RemplazO.org*” liderado por el investigador Guillermo Vanegas; o desde la versión editorial impresa, la revista *Arteria* que lideró Nelly Peñaranda, e incluso la revista *Arcadia* del grupo *Semana*; ocasionalmente se encuentran críticas o menciones de este evento en sus últimas versiones en revistas como *Semana* o *Cambio*; circunscribiendo el debate alrededor del SNA, prácticamente al portal de *Esfera Pública*. Lo anterior, teniendo en cuenta que las publicaciones en periódicos como *el Tiempo*, *el Espectador*, *Semana*, *Cromos*, *Cambio* y los periódicos regionales como *La Vanguardia*

(Santander), por poner ejemplos, se han enfocado en una perspectiva netamente informativa de las actividades de cada versión del SNA.

Lo planteado anteriormente pudo dar pie a que, en distintas publicaciones del propio Salón, cómo fue el caso del *Proyecto Pentágono, Post*; así como en capítulos de algunos de los catálogos recientes del SNA, como los correspondientes a las versiones 39, 40, 41 y del 43 SNA o 46, se le dé lugar a la publicación de textos críticos o con posiciones que cuestionan la misma versión tratada.

Miguel Rojas Sotelo (2017),¹²⁶ en uno de sus últimos trabajos, se dedica a la observación de las incidencias de la política -y presuntamente la política económica- en el funcionamiento del campo de las artes visuales en Colombia; revisa -entre otros aspectos- de manera muy minuciosa los virajes en los modelos de Salón y cómo en los últimos años, como consecuencia de la inserción de Colombia en el “mercado energético global” de materias primas y recursos provenientes de la explotación de la naturaleza, emergió una atención especial desde las esferas y eventos de *Arte Internacional* por el *arte Colombiano*, y por ende una intención institucional por fomentar la cualificación del “capital humano” vinculado a las artes y de esta manera también paulatinamente hacer más competitivo al país, en la producción artística, y en los respectivos subsectores de las artes y consideraría también en la “formación de público”.

Todo lo anterior hace sentido sí se tiene en cuenta que la mayoría de estos cambios se han dado bajo el liderazgo de gobiernos de tintes neoliberales como el de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), Juan Manuel Santos (2010-2018) y de manera reciente Iván Duque (2018-2022); lo interesante del planteamiento de Rojas, es que sitúa el origen, no de forma reciente, sino en la primera mitad del siglo XX, y en especial en el ejercicio que realizó el gobierno de Alfonso López Pumarejo gobierno que hizo parte de la mencionada “República Liberal” contexto dónde también emergió -entre otros programas- el Salón Nacional de Artistas, denominado en su momento como Salón Anual de Artistas Colombianos.

Los aspectos de política pública que repercutieron según la perspectiva de Rojas Sotelo¹²⁷ (2015; 2017) en las decisiones, virajes y cambios de modelo que se tomaron en el Programa

¹²⁶ Me refiero a su trabajo: *Irrupciones, comprensiones y contravenciones: arte contemporáneo y política Cultural en Colombia*, en especial el tercer capítulo “compresiones: política cultural, economía y mercado.

¹²⁷ Conviene también reconocer que parte de esta reflexión había sido planteada por Beatriz González en un ensayo que se publicó como parte del catálogo del 39 SNA, texto titulado de la siguiente manera: Los salones Regionales: Proyección y análisis (PP. 24-39, 2004)

Salones Nacionales de Artistas subyacen en algunos eventos vinculados a la institucionalidad, que él enlista en el siguiente orden:

la revolución en Marcha del liberal Alfonso López Pumarejo (1934-1938) [...], en la década de los 70' los procesos de descentralización, la creación en 1968 durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo, del Instituto Colombiano de Cultura [...], la conformación de los Salones Regionales de Artistas en 1976 [...]La constitución de 1991 [...], la conformación de los Fondos Mixtos a través del Plan Nacional de Cultura 1992-1994 [...], la Ley General de Cultura del 7 de agosto de 1997, la creación del Ministerio de Cultura ” (Rojas, 2017, p.68)

Rojas Sotelo agrega a aspectos anteriores, algunos eventos organizados desde el sector privado que incidieron en la dinámica de conexión con la escena del arte internacional, así hace referencia a las tres versiones de la *Bienal de Coltejer de Medellín* realizadas entre los años de 1968 y 1972, así como la *Bienal de Artes Gráficas* que organizó por varios años el Museo de la Tertulia y la empresa *Cartón de Colombia* entre 1970 y 1976 posterior a la *Exposición Panamericana de Artes Gráficas* de los años 70'.

En los últimos 20 años podemos agregar a la lista de Sotelo, otras normas, más específicas, como *el Plan Decenal de Cultura del 2001- 2010*, y de forma reciente el que corresponde a la vigencia 2022- 2032, y *el Plan Nacional para las Artes* en sus dos versiones 2006-2010 y 2015 -2019 y la nueva versión del *Plan Decenal de Cultura* que comenzó su proceso de revisión por los diversos actores entre los años 2021 y 2022.

Un aspecto crucial, son los cambios producidos en Colombia a raíz de la implementación del *Acuerdo de paz final* con la guerrilla de las FARC y el compromiso del *Estado* en la restitución simbólica de las víctimas, la verdad, la restauración de los derechos y el compromiso de no repetición, entre los actores del conflicto¹²⁸.

Lo anterior, aunque parezca liminar, generaría también en el “sector cultura”, una amplia implementación de acciones, entre estas, la vinculación de artistas en distintas iniciativas de reparación simbólica dentro de contextos y comunidades víctimas de la violencia, así como responsabilidades respecto a garantías de los derechos culturales de la población cubierta por el acuerdo que ha conducido entre otros aspectos a la visibilización de su producción artística y cultural. A raíz de la investigación se deduce que este proceso, repercutió y ha tejido fricciones con las decisiones de selección de procesos, contenidos y discursos dentro de las curadurías de las últimas versiones del SNA.

¹²⁸ En Colombia para la implementación del Acuerdo de Paz -en el 2016- , se crearon las siguientes instancias: Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición integrado por tres instancias: “la Jurisdicción Especial para la Paz -JEP. La Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición y la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas” (Colombia, 2023).

Lo descrito hasta acá, se puede rectificar repasando de manera rápida algunos puntos de política pública en relación con las versiones del SNA contenidas en nuestro recorte temporal, que se presenta en el cuadro 7. Aunque, con el paso del tiempo, nos hemos dado cuenta de que esos cambios siguen recalando y poniendo en evidencia las controversias que se han discutido desde su origen, como las siguientes:

1) La relación con los premios o los premiados; sí es mejor para los artistas obtener un premio o una bolsa de trabajo. 2) La valoración de las artes en relación con otro tipo de producciones culturales, como pueden ser las artes populares, la artesanía o el arte ritual. 3) El lugar que ocupan los artistas respecto a los organizadores o la institucionalidad del SNA y desde hace 20 años hacia acá, de los artistas en relación con los curadores. 4) La apuesta por una dinámica de descentralización en el discurso, pero a través de prácticas centralistas – por un lado- y exotistas –por otro—que siguen resaltando la estabilización de los centros como poseedores de una noción de “Calidad” y la reafirmación de las periferias como carentes de estos “requisitos de calidad”. 5) Los tiempos del Salón con relación a los tiempos de los gobiernos 6), Por último, algo central, la relación del arte del momento -o del arte contemporáneo- con las personas o públicos.

Indica Rojas Sotelo (2017), que los cambios en el ejercicio del “Salón Nacional de Artistas”, al ser esencialmente estatal, también obedecieron a la relevancia que “Colombia comenzó a tener en el escenario del mercado internacional de bienes y servicios” -ya mencionado párrafos atrás-, asunto que implicó cambios en las políticas nacionales -incluyendo a la cultural- “la cual ha centrado su acción en la gerencia y creación de agentes que funcionen en las llamadas industrias culturales, y en la homogenización y estandarización de sus productos” (*Ibid.*, p. 67).

Retomando la perspectiva de Rojas Sotelo, valdría la pena afirmar que la intención del modelo curatorial en las dinámicas del Salón Nacional, se da por la necesidad de asimilar, comparar y poner en tensión el evento del SNA, con las dinámicas de la producción y circulación de arte contemporáneo internacional – entre estas dinámicas las bienales- ; así también, parece que obedeciera a un fenómeno de preparación de del *círculo del arte* (Dickie, 2005) colombiano, a las maneras ya existentes en las escenas internacionales; en efecto se podría llegar a considerar que la atención hacia la *educación* y a la *formación artística*, así como a la *formación de públicos*, concierne a esta misma intención; ya que, al formar ciudadanos en el ejercicio de las prácticas artísticas, también se forman futuros públicos y consumidores, así como al engranaje de producción de las artes; teniendo en cuenta que el arte – en este caso- es concebido también como “forma de producción” (Camnitzer, 2012).

Cuadro 7

- Cuadro de políticas e incidencias: Salón Nacional de Artistas

Año	Presidente	Política Nacional, Plan Nacional de Desarrollo	Elementos de la política	Política Nacional Cultura	Elementos de la política	Política específica	Elementos de la política	Versión y título del SNA
2004	Álvaro Uribe Vélez	Plan de Desarrollo "Hacia un estado Comunitario"	a. Creación del sistema de información cultural de Colombia (SINIC.). b. Descentralización de la Cultura. C. La cultura orientada al afianzamiento de la democracia, el sentido de pertenencia y la cohesión social****. (Plan Nacional de lectura y bibliotecas; Plan Nacional de música para la convivencia)	Plan decenal de Cultura 2001-2010	a. Campos de la política: Campo de participación, Campo de creación y memoria, campo de diálogo cultural. B. principios de la política: La construcción de una ciudadanía de democracia cultural y plural con base en el reconocimiento de la dimensión cultural de los distintos agentes sociales. 2. La configuración de un proyecto colectivo de Nación como construcción permanente desde lo cultural. 3. El Estado como garante del reconocimiento y respeto por la diversidad cultural de los distintos actores, sectores y pueblos en la creación de lo público. 4. La conjunción de la creación y las memorias en la gestación de proyectos individuales y colectivos de presente y futuro. 5. La creación cultural individual y colectiva en condiciones de equidad, libertad y dignidad en la configuración del			39 salón Nacional de Artistas
2006	Álvaro Uribe Vélez	Plan de Desarrollo "Estado Comunitario: desarrollo para todos"	a. Conformación del Sistema Nacional de Formación artística y cultural SINFAC. b. Cultura para la convivencia (Plan Nacional de música para la convivencia. c. Consolidación del programa de estímulos y concertación cultural. d. Plan Nacional para las artes****: instrumento para la defensa del acceso y la práctica de las artes como derecho cultural para la población/ fortalecimiento de las artes desde la noción de campo.	Plan decenal de Cultura 2001-2010		Plan Nacional para las Artes 2006-2010	"1. Consolidar Información y producir investigación socioeconómica sobre el sector artístico. 2.Fomento a la formación y profesionalización en artes. 3.Fomento a la creación y producción.4. Fomento a la circulación y apropiación de procesos artísticos 5. Fomento a la organización del sector"	40 salón Nacional de Artistas ""
2008	Álvaro Uribe Vélez	Plan de Desarrollo "Estado Comunitario: desarrollo para todos"		Plan decenal de Cultura 2001-2010		Plan Nacional para las Artes 2006-2010		41 salón Nacional de Artistas <i>Urgente</i>

2011	Juan Manuel Santos	Plan de Desarrollo "Prosperidad para todos"	<p>a. Promover el desarrollo de las industrias culturales, creativas y del conocimiento.</p> <p>b. promover el emprendimiento cultural.</p> <p>desarrollo de programas culturales para la primera infancia.</p> <p>d. fomento a los procesos de formación artística y de creación cultural.</p> <p>e. fortalecimiento del sistema nacional de cultura. ***</p> <p>(descentralización en la gobernanza cultural)</p>	Plan decenal de Cultura 2001-2010	<p>proyecto democrático de Nación.</p> <p>6. La democratización de la creación cultural y de su circulación, goce y disfrute en los ámbitos locales, regionales, nacionales e internacionales.</p> <p>7. El reconocimiento de los procesos socioculturales como punto de partida para el apoyo y estímulo a la producción y el consumo cultural que elimine discriminaciones y exclusiones.</p> <p>8. La valoración de la naturaleza desde lo cultural para garantizar prácticas sostenibles en la relación con el medio ambiente.</p> <p>9. La apreciación creativa de las memorias y proyección del patrimonio en la construcción plural de la Nación.</p> <p>10. La interrelación y articulación de las políticas culturales en el orden local, regional, nacional y global, para garantizar coherencia en el fortalecimiento de lo público.</p> <p>11. Lo cultural como base para la construcción del desarrollo social, político y económico.</p>	Plan Nacional para las Artes 2006-2010		42 salón Nacional de Artistas "Independientemente"
------	--------------------	---	---	-----------------------------------	--	--	--	--

2013	Juan Manuel Santos	Plan de Desarrollo "Prosperidad para todos"						43 salón Inter/Nacional de Artistas
2016	Juan Manuel Santos	Plan de Desarrollo 2014-2018. Todos por un nuevo país es construir una Colombia en paz, equitativa y educada.	a. Impulso a la economía naranja. b. implementación del plan nacional para las artes. c. Enfoque diferencial y acción sin daño en la ejecución de proyectos culturales. D. fortalecimiento de la relación nación territorio**. (Descentralización)			Plan Nacional para las artes 2015-2019	a. Principios: 1. Derechos Culturales y derecho a las prácticas artísticas. 2. Articulación y dialogo entre las artes. 3. Capacidad de las artes para fortalecer el tejido social.	44 salón Nacional de Artistas, Aún
2019	Iván Duque Márquez	Pacto por Colombia, pacto por la equidad. 2018-2022	a. Desarrollo de la economía Naranja. b. Transformación social a través de la Cultura*.			Plan Nacional para las artes 2015-2019	4. Enfoque diferencial desde las artes hacia contextos poblacionales, territoriales y sectoriales.	45 salón Nacional de Artistas “Al revés de la trama.”
2022	Iván Duque-Gustavo Petro	Pacto por Colombia, pacto por la equidad. 2018-2022	a. Desarrollo de la economía Naranja. b. Transformación social a través de la Cultura*.	Plan decenal de Cultura 2022-2032				46 salón Nacional de Artistas “Inaudito Magdalena”

Fuente: Elaboración propia a partir de elementos incluidos en los respectivos documentos de política Pública mencionados; 2023.

Si bien el recorte temporal de Rojas Sotelo (hasta el 2011) para su estudio, es más reducido que el que se presenta en esta investigación, al revisar las herramientas de política pública que pueden incidir en la ejecución de las versiones recientes del Salón Nacional de Artistas, nuevamente se encuentra el énfasis de comprender a las prácticas artísticas y culturales como forma de producción a través de la implementación de políticas para el fortalecimiento de las *Industrias Culturales* o la *Economía Naranja*; la insistencia de respuesta de las acciones a una descentralización más demandante en cuanto a gobernanza autónoma de los territorios mediante los mecanismos de participación del *Sistema Nacional de Cultura*; pero también en lo micro, desde el reconocimiento de la *diversidad* y la implementación de acciones con *enfoque diferencial* en relación a los contextos culturales y territoriales.

Por otro lado, la continuidad en el fortalecimiento de los *Procesos de formación y educativos* vinculados a las artes y una noción de la cultura dónde ésta además de aportar a procesos de convivencia -como ocurrió con el gobierno de Álvaro Uribe Vélez- aún contribuye a la *transformación social* y al *fortalecimiento del tejido social*, entre otros posibles fines.

Así los cambios que se generan previo a la gradual visibilización de los procesos de formación en artes y aquellos que bajo la nomenclatura de “mediación” adoptaría el salón, estarían en una fricción continua, entre lo que los intereses que las *políticas para su fortalecimiento* traían tras de sí, que, siguiendo la lógica de la perspectiva de Rojas Sotelo, estarían camuflando tras la noción de *Derecho cultural* a la formación de públicos y consecuentemente la *formación de capital humano* apto para el mercado trasnacional dentro de la dinámica de las Industrias Creativas y la Economía Naranja; tal como también lo menciona Ana Laura López, citando a Yudice: “Bajo el paraguas de los derechos culturales, estas políticas instrumentalizan el arte como un recurso para la legitimación de procesos de desarrollo urbano, económico, tecnológico, social y comunitario” (López, 2023, citando a Yudice,2002).

3. ¿De dónde surge la palabra mediación en los eventos de arte contemporáneo en Colombia?: El Proyecto Pedagógico del 41 SNA de Cali, *Urgente*.

Figura 79- Afiche del 41 SNA “*Urgente*” de Cali. Realización imagen: Lucas Ospina; Realización del Cartel: ¿La silueta?, 2008.



Fuente: Archivo de la investigación. Registro Fotográfico: Leandro Muñoz Romero

Urgente, fue el nombre de la versión 41 del Salón que se llevó a cabo en la ciudad de Cali (Valle del Cauca) en el 2008. La relación que para ese entonces yo tenía con este espacio era institucional, laboral y artística. Hice parte del grupo de Artes Visuales del Ministerio de Cultura como profesional vinculada al Observatorio de los Laboratorios de Investigación Creación, que, en ese período se consideraba “el proyecto de formación” del programa Salones de Artistas, era transversal a su desarrollo; es decir atravesaba el ejercicio de los SRA, como el del SNA y sus intervalos, aunque con independencia de las decisiones y del actuar en cada escenario, por lo que no había una relación directa por ejemplo, entre los artistas participantes de los laboratorios con los seleccionadas a través de las curadurías o viceversa; aunque, lo anterior, podía ocurrir en casos muy específicos. Una segunda condición me interpelaba, hice parte del grupo de artistas invitados a través de convocatoria pública para participar en el 7º Festival Internacional de Performance de Cali junto con mi compañera de colectivo, Lucía Quijano; adicional a ello y no menos relevante, también hice parte del público. Aún conservo algunos **flash backs** del salón: ir caminando del colegio de la sagrada Familia a pie hasta el Museo de la Tertulia, de la Tertulia subir por encima del barrio y caminar hasta el centro, hasta llegar a la sala de exposiciones del Banco de la República, y cruzar parte de la ciudad para poder ver un trocito del Salón

en los espacios de exhibición del Instituto Departamental de Bellas Artes (IDBA). Ayudar -a pocas horas de abrir la inauguración del Salón- a pegar algunas de las fichas técnicas faltantes en las salas del primer piso del Colegio de la Sagrada Familia. Recuerdo el carro Renault 4 en un tercer piso -sobre el que no entendía operativamente como lo subieron-, la arena que caía del techo sobre una mesa, en la obra de María Elvira Escallón; las fotografías de mujeres de Fernell Franco; las obras de arte público en la calle, como la aspersión de perfume de Martha Minujín, y aquellas que empezaban a llamarse relacionales y colaborativas, como el taller de dibujo que estaba desarrollando Nicolás Paris en el edificio de Bellas Artes; recuerdo sobre todo el imponente y conmovedor trabajo de Danilo Dueñas en el último piso del colegio de la Sagrada Familia, una gran instalación -intervención abstracta hecha con fragmentos de elementos arquitectónicos y mobiliarios sin uso que pertenecieron al colegio que antes funcionó en ese claustro.

3.1. Sobre el 41 SNA

“UGENTE: La necesidad de revisar el propio Salón Nacional y los salones regionales

UGENTE: La necesidad de estudiar el estado de la producción del arte y la educación artística en Colombia.

UGENTE: La necesidad de actuar en el mundo y de producir arte en diálogo con la propia historia (local, nacional y el arte más provocativo del arte internacional”.
(Ministerio de Cultura; Comité Organizador 41 SNA, 2008)

El título de la versión 41 del Salón Nacional de Artistas nos puede dar la idea de que existía una emergencia, alguna necesidad puntual que requería del Salón para ser resuelta o al menos señalada. Sería pretencioso asignarle esta labor al arte, a una exposición o al mismo programa salones¹²⁹; sin embargo, no hay que desestimar que sí existían posibles entuertos en la tradición e historia del evento, en la relación del arte con los diversos públicos y de la historia política reciente con el lugar donde se desarrolló la exposición, es decir: Cali; asuntos que el evento expositivo tendría al menos la posibilidad de dejar visibles, revisitarlos u observarlos.

Uno de estos aspectos “urgentes” a repensar, corresponde a la estructura de esta versión del Salón, con relación a las otras que le precedieron¹³⁰.

El otro aspecto para tener en cuenta es la relación entre las prácticas culturales, el arte contemporáneo y la ciudad, que el SNA tendría la responsabilidad de acoger como una instancia

¹²⁹ En este momento el programa salones, estaba constituido por los Salones Nacionales –en adelante SNA–, los salones regionales –en adelante (SRA)–, y los Laboratorios de Investigación Creación; estos últimos atravesaban las vigencias del desarrollo puntual de los otros dos eventos entre el año 2004 y 2016..

¹³⁰ Con estructura nos referimos al entramado de relaciones entre la política cultural, la organización, la manera de operar del salón, la conformación de los equipos de trabajo, la producción y la correspondencia entre estos elementos, que al menos en parte, era novedosa para la secuencia de versiones recientes que hasta ese momento se habían realizado.

de reflexión, pero también de reinención; de alguna manera como indicó Cristina Escobar, una de las artistas mediadoras: “no se saca nada en cambiar de ciudad el salón, sino se hace nada con lo que deja el salón en la ciudad donde se hace” (comunicación, 2023). Por último y no menos importante, las realidades sociales, históricas, políticas y culturales del contexto en donde se establece la itinerancia del Salón —en este caso Cali—, que el Salón a través de las experiencias del arte tendría la labor de señalar y utópicamente reparar.

En el catálogo¹³¹ de esta exposición, Clarisa Ruiz quien se desempeñaba como directora de Artes del Ministerio de Cultura en ese momento, hace referencia a esta “Urgencia” de Salón, vinculando en parte las razones de su desarrollo, con la noción de *Estéticas de la Emergencia* que de forma reciente el teórico argentino Reinaldo Laddaga, había revisado en el texto que lleva este nombre. Este autor se refiere bajo la denominación de “estéticas de la emergencia” (2006) a cierto tipo de prácticas artísticas o proyectos, que aparecen en un estado “*emergencial*” del pensamiento, situadas en un momento donde el paradigma de la modernidad no alcanzaba a dar respuesta a las demandas sociales y colectivas. Así, Laddaga¹³² se encarga de analizar algunos procesos o proyectos artísticos que se desarrollan colaborativamente con comunidades o grupos sociales específicos conformados por artistas y no artistas, que además de generar una reflexión estética a través de imágenes, la literatura o el sonido, conducen a un ejercicio de democracia, participación y agencia política que repercuten en la comprensión o revisión de la noción de comunidad que la sostiene. Bajo el nombre de “ecologías culturales” (*ibid.*, p.9), este autor nos invita a pensar el arte y la experiencia estética más allá de los límites impuestos por

¹³¹ Vale la pena aclarar que, a diferencia de los catálogos de grandes eventos del arte contemporáneo como algunas bienales o ferias de arte, actualmente para el caso del SNA, el catálogo se publica posteriormente a su realización, casi un año después del evento y no al inicio -como acontece aún en algunas bienales, como la de Sao Paulo-. Así, para el caso de las últimas versiones del SNA funciona como memoria y registro de lo acontecido. Esto aplica en la mayoría de los catálogos pertenecientes a las versiones aquí estudiadas, sin embargo, tuvo dos excepciones el 43 SNA y el 45 SNA. Para el 43 SNA *el Salón Internacional de Artistas, Saber Desconocer*, se hicieron 3 publicaciones que integraron el Catálogo, pero también fueron asumidas por la organización como una expansión del Salón. Una primera *el Libro de Creencias*, que recogía textos relacionados con la investigación y la curaduría; el segundo, *Guía a lo desconocido*, que contuvo las obras y su ubicación en los espacios expositivos. Por último, el Catálogo de *Saber- Desconocer* que se configuró en la memoria de lo acontecido durante el desarrollo del Salón y que se publicó un poco después del desarrollo de esta versión. El Catálogo para el 45 SNA que se llevó a cabo en Bogotá, se imprimió para su apertura.

¹³² Reinaldo Laddaga (2006), en *Estética de la emergencia*, indica que, durante los primeros años del siglo XXI como respuesta en cierta medida a los fenómenos económicos, sociales y del pensamiento, nuevas formas de pensar lo estético han emergido en el entramado de las reacciones artísticas y estéticas que han abierto comunidades, artistas y colectivos sociales. “Estas nuevas formas” de realización estética, tienen en común que están enfocadas en el ejercicio político y social desde las artes, coexiste una relación transdisciplinar de las diversas artes, se involucran con necesidades puntuales de las comunidades, sobre las que el proyecto resultante termina siendo una respuesta o una suerte de contribución a las problemáticas que estos grupos de personas pretenden resolver; ó como plantearía Vergara (2023) proyectos que se identifican por su capacidad de transformación estética, ética y política.

el sistema del arte y la necesidad de producir “obras de arte” dentro del argot convencional del mercado del arte o las industrias culturales. Volviendo a la introducción de Ruiz (2010), ella se refiere a estas prácticas, como experiencias estéticas que perviven muchas veces en el ejercicio cultural de la población sin ninguna intervención o fomento por parte del estado, dado que pasan por otro tipo de realidades que sobrepasan lo que dicta el mercado o la *industria cultural*; por lo que se hacía *Urgente* para el *Estado* establecer *políticas*, como *maneras* de avivarlas y fortalecerlas. Por otro lado, hizo un llamado a la necesidad de la inversión en la cultura, como “gasto social” y la necesidad de reclamar una mayor equidad en la distribución de los recursos, entre aquellos que van direccionados a la protección del patrimonio y a la infraestructura cultural, como aquellos que van dirigidos al fomento de las prácticas artísticas y culturales, que en ocasiones no tienen otro soporte que las relaciones entre las personas y los cuerpos que las *performan*. De cara al rol que ocupaba en este momento Ruiz, la introducción se puede considerar un gesto relevante en cuanto el reclamo y la potencia crítica que contiene estaba dirigido para el propio Estado, que ella en ese mismo momento representaba.

La noción de urgencia también recuerda la reflexión realizada por Gustavo Zalamea con relación al proyecto de la exposición *Emergencia* entrados los 2000, en el marco del premio a Ensayo Crítico de la Secretaría de Cultura de Bogotá. En este texto el autor determina algunos rasgos comunes que son abordados por los artistas que participaron de la exposición *Arte en Emergencia*, y plantea una serie de “premisas” tanto para las artes en Colombia como para el desarrollo del mismo Salón Nacional -que en ese entonces atravesaba la crisis del cambio de siglo-, sobre el que sugiere una serie de transformaciones a través de los siguientes cuestionamientos: “¿Es posible darle al Salón más proyección internacional, realizar simultáneamente un evento de crítica de alto nivel, impulsar una política de ediciones, enlazar el evento con otras manifestaciones afines, multiplicar su interés?” (p. 31). Casualmente en un apartado inicial de este mismo texto, sugiere como una de las urgencias visibles en las prácticas de los artistas:

...la situación nacional: La emergencia se sostiene dramática y paradójicamente de manera tan incesante que parece trazar una línea recta de destrucción y muerte en los campos, y de dismantelamiento de todos los valores culturales sobre los que se cimenta la convivencia (Ibid.; p. 7).

No perdamos de vista que estas discusiones ya estaban presentes en el ámbito del arte colombiano. Además, hacia finales de los años 90, en Colombia se cuestionaba el modelo de salón, mientras que, en otros contextos, como Brasil, se debatía la crisis de las Bienales. Surge

entonces una serie de interrogantes compartidos: ¿cómo operan estos eventos?, ¿cuál es su relación con las políticas y el mercado del arte?, ¿cómo las prácticas artísticas construyen sentido en diálogo con colectividades y comunidades?, ¿cuál es la interacción entre lo local y lo internacional? Las preocupaciones antes mencionadas, emergieron casi simultáneamente en el marco de los grandes eventos de arte contemporáneo de la época.

Para el caso del SNA los anteriores argumentos se aterrizan en la reflexión resultante por un lado hacia el programa salones, a la circunstancia del arte nacional, pero sobre todo a la historia –reciente– de la ciudad de Cali, que después del desmantelamiento del Cartel de Cali, quedó signada por una ausencia de institucionalidad y un cúmulo de problemas sociales, de los que gradualmente se estaba levantando; y que como indicó Bernardo Ortiz en conversación personal, los artistas a través de su trabajo, de gestionar procesos, exposiciones y espacios, estaban consiguiendo al menos medianamente abrir espacios para el arte contemporáneo: “Todo el ámbito cultural, todo lo que se hacía en la ciudad estaba básicamente en manos de los artistas, entonces la mayoría de los artistas estaban produciendo obras, también gestionaban y organizaban exposiciones” (Ortiz, en conversación, 2023).

Paradójicamente la versión 41 SNA “urgente” no iba a tener este nombre en su inicio, sino que su título iba a ser *Reproducción*. Este enfoque curatorial, hacía un poco más de énfasis en la revisión de las prácticas vinculadas a la producción, a la reproducción de la imagen y a su cuestionamiento; asunto –además– relacionado con la historia de Cali y sobre todo con el precedente la *Bienal Panamericana de Artes Gráficas* como evento relevante de la escena de las artes en los años 70’ en Colombia y en Latinoamérica. Este evento se constituyó en referente, al igual que el ejercicio que en su momento hicieron espacios como *Ciudad Solar*, los talleres de Artes Gráficas, o el *cinclubismo*¹³³. Lugares y procesos que dieron cuenta de una relación de la ciudad con la imagen reproducida a través de medios como la fotografía, la gráfica, el cine. En la mencionada propuesta para el 41 SNA, se planteó así: “La palabra reproducir tiene una condición doble, por un lado, remite a los cambios fundamentales del arte del siglo XX, por otro lado, señala un momento histórico particular de la ciudad donde esos cambios tienen lugar para el arte colombiano” (Proartes, 2008, p. 49).

Dentro de las características que esta nueva versión del Salón Nacional tuvo, es que procuró insertar algunas de las nociones o necesidades que se habían observado primarias desde la

¹³³ Alrededor del fenómeno del Cineclubismo en Cali, vale la pena tener en cuenta la investigación de Katia González que tiene por nombre *Cali, Ciudad Abierta*, publicada en el 2015.

política pública y desde el mismo “mundo del arte” colombiano. Esta versión, se desarrolló durante la gestión de la ministra Paula Marcela Zapata¹³⁴, quien insertó nuevamente la discusión sobre la presencia de lo étnico en la política cultural, asunto que incidiría también en las reflexiones sobre la descentralización, así lo planteó Ruiz: “Las políticas de afirmación de la diversidad se trabajaron, en muchos casos, de manera voluntariosa, enfrentando resistencias tanto de la Presidencia, como del pensamiento y conocimientos que subyacían y subyacen hoy en día a planes y programas” (Ruiz, en Bustos, 2017).

Aunque el Salón Nacional como evento y programa, se establece —normalmente— con cierta autonomía de la política pública, en cuánto a sus contenidos y planteamientos ideológicos o discursivos; se percibe, indirectamente, que esta versión sí pudo contener un cierto enfoque de reafirmación de la diversidad, que en su ejecución estaría respaldado por el desarrollo y vinculación de los Salones Regionales¹³⁵ (SRA), acrecentados por la intención de la descentralización o de llevar las regiones a otros centros o periferias, así como la lectura de la región desde “la región”.

Sería obtuso pensar que la decisión de hacerlo en Cali (Valle del Cauca), obedeciera a un problema definido únicamente desde el centro —es decir desde Bogotá y desde el área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura—. Parece importante, reconocer y mencionar algunos aspectos que han sido resaltados por algunos de los actores, respecto a la condición de lo que Cali vivía en esta época, y que la constituían en una ciudad pertinente para recibir un salón Nacional —como ya se ha mencionado—. En conversación con Clarisa Ruiz (2024), quedó claro que desde antes del desarrollo del 39 SNA, se había planteado la circulación y salida del Salón de Bogotá; aun así no recuerda muy bien que argumento medió la decisión de que el Salón se fuera para Cali; admitió que también las decisiones corresponden a políticas demostrativas, en este caso la regionalización dada por la enunciación desde los contextos a través de las curadurías regionales —asunto que ya acontecía desde la versión 40— se percibiría acrecentada con la movilización de un evento del centro a una ciudad distinta, ubicada geográficamente en uno de los extremos del país, el pacífico. Menciona además que sí se tenía conocimiento del movimiento y de la escena de las artes en esta ciudad y que allí estaban artistas muy relevantes en ese momento, entre ellos Oscar Muñoz, quien fuera ganador de la versión 39 del SNA; podemos suponer que la decisión desde el Ministerio se dio en el marco de esta dinámica.

¹³⁴ La ministra Paula Marcela Zapata de haber sido la ministra más joven -hasta ese momento en ese cargo- fue de las primeras personas que representó a la comunidad afrodescendiente colombiana en un cargo similar.

¹³⁵ En adelante pueden aparecer en el documento como SRA.

Figura 80- Registro Fotográfico de las diversas publicaciones del 41 SNA *Urgente* de Cali.



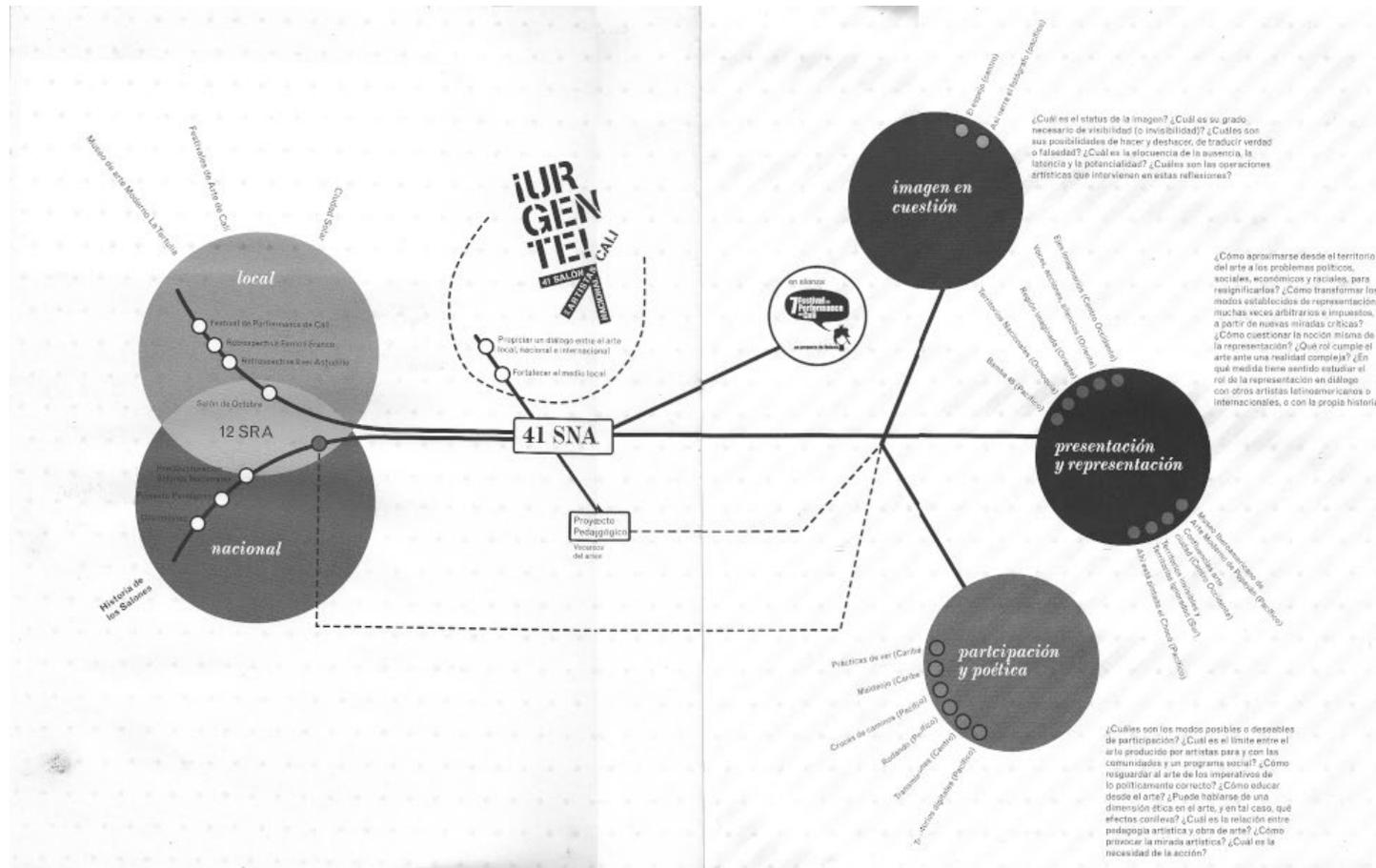
Registro Fotográfico: Leandro Muñoz; Fuente: Archivo de la investigación del 41 SNA Urge

Según la perspectiva de Bernardo Ortiz, en Cali ya se había gestado un ambiente “propicio”, apoyado en una fortaleza de las relaciones interinstitucionales, que permitieron el desarrollo de procesos como el *Salón de Octubre*¹³⁶, la maduración de espacios como *Lugar a dudas*¹³⁷ y la vinculación de las Universidades -con programas de artes visuales- a sus diversas iniciativas; estas acciones habían preparado la agencia local -en cierta medida- para que estas pudieran conversar y trabajar conjuntamente. Por otro lado, parecía que Cali había abanderado en parte las discusiones alrededor del Salón desde la acción de varios de los actores relacionados con la actividad artística y cultural de la ciudad.

¹³⁶ El Salón de Octubre, es una iniciativa de salón abierta a la participación de artistas de la región pacífica de Colombia, que inicialmente fue promovida la Cámara de Comercio de Cali, a esta iniciativa se vincularon otras entidades del orden estatal como privado. “el modelo seguía la estructura del Salón Regional de artistas [...], con el cuestionamiento a la estructura de los salones –durante el 40 SNA— se redirecciona las propuestas curatoriales en torno a temas urbanos e históricos de la ciudad de Cali” (Ministerio de Cultura, en 40 SNA, 2006, acceso electrónico, <https://sna40.com/>).

¹³⁷ Lugar a dudas es un espacio independiente de arte contemporáneo localizado en la ciudad de Cali, fundado por el artista Oscar Muñoz y la gestora Sally Mizrachi, en el 2004. Es un espacio que genera sus propias curadurías y montajes, conferencias y hace parte de redes internacionales de residencia, por tal razón recibe continuamente artistas e investigadores de distintas partes del mundo quienes desarrollan su investigación en relación con algún asunto del lugar. Ha sido fundamental para la formación de artistas jóvenes y emergentes de la ciudad de Cali.

Figura 81- Registro Fotográfico del Mapa conceptual y organizativo del 41 SNA Urgente de Cali, de autoría de Bernardo Ortiz.



Fuente: Catalogo 41 SNA

En conversación (2023) Ortiz, recordó esta situación de la siguiente manera:

[...]yo fui invitado a ser jurado del salón, creo que debió ser el 39, fue el último salón por convocatoria abierta, ese salón se lo ganó Óscar Muñoz [...] En ese salón tuve varias reuniones con Clarisa Ruiz y con Javier Gil; un poco recogiendo procesos que ya se estaban dando en muchas partes y de un cierto agotamiento con el modelo de las convocatorias abiertas -hoy en día la gente se le olvida pero ese modelo se estaba agotando, y era muy aburridor, porque de alguna manera se volvía la exposición donde simplemente se distribuían una cantidad de obras, pero no habían relaciones entre las obras. El Ministerio había hecho unos intentos de hacer como un programa paralelo que se llamó el proyecto Pentágono -que es importante como antecedente-.

El equipo de Clarisa y -antes- el equipo el equipo de María Belén Sáez y María Ángela Méndez, y si no estoy mal, también en algún momento ahí estuvieron Jaime Cerón y Víctor Manuel Rodríguez; empezó a proponer la idea de hacer un Salón por curaduría y todo eso; entonces Clarisa y Javier estaban como recién llegados al ministerio en ese momento, y en esas reuniones pues hablamos muchísimo de cambiar el modelo, había un jurado chileno -un artista chileno- era Arturo Duclos y pues criticamos mucho el modelo [...] lo anterior -digamos como antecedentes ministeriales- por el otro lado en Cali había varios procesos sucediendo al mismo tiempo; por un lado en la Universidad del Valle estaba como empezando a tomar bastante fuerza en la Facultad, la licenciatura en artes, muchísimos procesos pedagógicos y bueno, -eso ya me imagino que lo has hablado más a fondo con Florencia-; por el otro lado en Cali en ese momento, -estamos hablando que todavía lugar a dudas no existía- , por otro lado estaba Bellas Artes, que tenía un capítulo muy importante en todo esto.” (Ortiz en comunicación personal con la autora 2023)

El panorama en Cali en ese momento, según la perspectiva de Ortiz, era muy positivo, puesto que existía una amalgama institucional entre diversas entidades públicas y privadas, que habían arrojado como resultado entre otros procesos, las versiones 7° y 8° del *Salón de Octubre*, exposiciones relevantes como la retrospectiva de Fernel Franco, donde contribuyó notablemente la gestión que él mismo tuvo como director de la Biblioteca Departamental. En relación con lo anterior, también, se resalta el impulso que espacios como Lugar a Dudas le dio a la escena del arte joven y emergente de esta ciudad; la regularidad en el desarrollo de uno de los eventos más importantes del arte-acción en Colombia como es el *Festival internacional de Performance de Cali*, evento coordinado por Helena Producciones -colectivo del que hace parte el artista Wilson Diaz-.

A esta serie de realidades se le agregó algo de vital importancia para lo que fue el impulso del *Proyecto pedagógico* del 41 Salón Nacional de Artistas, se trataba de un cuestionamiento sobre los cruces y relaciones entre la educación y arte, asunto que comenzaba a hacerse relevante en el contexto de los programas profesionales de Arte de la ciudad, así como había acontecido durante este período en varios otros contextos universitarios en Colombia¹³⁸.

¹³⁸ Es conveniente mencionar, que, por ejemplo, la Unidad de Arte y Educación de la Universidad Nacional de Colombia, que venía trabajando casi desde inicios de los 2000' en el pensamiento, gestión y realización de procesos desde las artes con mirada a la educación artística; ya para ese año 2008, tenía dos cohortes de la Especialización en Educación Artística Integral y empezaba a perfilar la Maestría en Educación Artística. Pareciera que esta

Este contexto aparentemente optimista contrasta notablemente con la percepción que por ejemplo tenían algunos actores culturales de la región, el mismo José Horacio Martínez -quien además fue parte del comité curatorial del 41 SNA- citado en un artículo del periódico universitario *La Palabra* (Cruz & Valencia, 2008), dijo: “Cali es una ciudad dormida, dolida, cansada, enferma. Tenemos que apuntar hacia cambios esenciales que le enseñen a la gente mirar con ojos más críticos, a sentir que están investidos de una dignidad de seres humanos”.

La descentralización y el uso de esta palabra impregnó desde varios aspectos a esta versión del SNA. Por un lado, el salón fue ejecutado en una ciudad distinta a Bogotá, se realizó en Cali. Recordemos que de forma previa hubo algunas experiencias anteriores dónde el salón estuvo en otras ciudades, la referencia más cercana tal vez fue la versión 38 en Cartagena. Esta versión además articuló múltiples espacios de esta ciudad, desde espacios hegemónicos de la escena del arte local, como es el caso del *Museo de Arte de la Tertulia* o la Sala de exposición del *Banco de la República* o la *Galería del Centro Colombo Americano*, con los espacios independientes como lo que fue la antigua casa de *Ciudad Solar* o Lugar a dudas. Dentro de esta lista de espacios, también se hace relevante mencionar los espacios universitarios, como el *Instituto Departamental de Bellas Artes* o el *Instituto Popular de Cultura*; y otros no convencionales, como la sede antigua del Colegio de la Sagrada Familia que fue adecuada específicamente para recibir el Salón.

En este mismo relato de procurar la descentralización, suponemos que la selección de un colectivo curatorial, caleño en su mayoría, revertiría la balanza normalmente apuntada hacia especialistas del centro, provenientes normalmente de Bogotá. Desde otro lugar podemos también enunciar, que el ejercicio del proyecto pedagógico del 41 SNA *Voceros del arte*, apuntaló en parte esta estrategia, al distribuir por toda la ciudad más de 18 estaciones pedagógicas que en conjunto a la estación móvil, se sumaba a una acción descentralizadora de los circuitos y espacios comúnmente establecidos para las artes, retomando el barrio, la biblioteca, la calle, el parque como espacios donde puede transcurrir el dialogo entre esos “no públicos” del arte contemporáneo. Por otro lado, la conversación se centró en el arte Caleño, sobre el cual se tejieron las conversaciones tanto con las curadurías regionales como con las obras de los artistas nacionales e internacionales invitados.

pregunta llevaba algunos años dónde había comenzado a resonar nuevamente en los espacios de la formación artística en otros contextos en Colombia, además de Cali.

Cali que en la década de los 70, fue un núcleo de producción relevante para las artes visuales del país volvería a ser el epicentro por un período de tiempo. Los ojos del centro se trasladaron a una ciudad de región.

Claramente esta relevancia que tuvo el 41 salón Nacional para el “centro del país”, como para la escena del arte centrada en Bogotá, no hubiese sido la misma –o no lo sabemos–, si el salón se hubiera hecho en otro año distinto. Pues, este mismo año en Cali estaban planeándose realizar eventos de notabilidad e importancia nacional como los *Juegos Deportivos Nacionales del 2008*¹³⁹, que se realizaron durante los mismos meses y que tuvieron como sedes además de Cali, las ciudades de Buenaventura –también en el valle del Cauca–, como el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Además de este evento, en el campo del arte se llevaría a cabo la 7° *Versión del Festival de Performance de Cali*, que hasta ese momento era el único evento que se había mantenido alrededor de la reflexión sobre el arte acción y el performance en Colombia.

El 41 SNA, cómo propuesta y nueva estructura de Salón consideró no solamente el ejercicio de divulgar las curadurías provenientes de los *Salones Regionales (SRA)*, sino que incluyó una reflexión potente sobre los espacios culturales e independientes, así como de ciertas iniciativas que representaron la preocupación contracultural de Cali de los años 70'. A lo anterior se le sumó una gran muestra a la que se convocaron artistas invitados locales, nacionales e internacionales.

Las críticas a esta *nueva* estructura no demoraron en aparecer, posturas de denuncia sobre la no inclusión de artistas relevantes y de mayor trayectoria dentro de los invitados, que provinieran de otras regiones del país; la falta de coherencia -aparente- en las motivaciones que llevaron a los curadores a plantear los núcleos curatoriales.

Varias de las críticas invocaron la falta de equidad e igualdad que se percibía en las condiciones de exposición de las obras en relación a la proveniencia de los artistas y por otro lado, también, la falta de equilibrio en los recursos entregados a manera de bolsas de trabajo para los artistas participantes que participaron como representación de los Salones Regionales, –desde los

¹³⁹ En las actas del Comité Directivo como en otras del Comité pedagógico, se habla por un lado de la programación y la posibilidad de hacer coincidir los Juegos Deportivos Nacionales con el Salón Nacional en Cali durante los mismos meses –en el caso del comité directivo-, y de la posibilidad de que los mediadores pudieran tener una oportunidad de vincularse a este otro evento posteriormente al Salón, razón por la que se valoraría además los aprendizajes de haber cursado la Escuela de Mediación y el ejercicio de Voluntariado.

SRA– a diferencia de los recursos entregados a los artistas nacionales y a los internacionales seleccionados por la curaduría central.

El comité curatorial fue conformado por el artista investigador Bernardo Ortiz, Wilson Diaz, Oscar Muñoz, José Horacio Martínez y la curadora internacional Victoria Noorthorn, exceptuando a esta última, todos trabajaban y provenían de la ciudad. Wilson Diaz, hacía parte del colectivo Helena Producciones, colectivo fundador y gestor del *Festival Internacional de Performance de Cali*; Bernardo Ortiz, dirigió una de las principales Bibliotecas públicas de la ciudad de Cali; José Horacio Martínez había coordinado una galería que se llamó Espacio Alterno y Oscar Muñoz lideraba el recién creado *Lugar a Dudas*, tal vez uno de los espacios independientes más conocidos y de mayor trayectoria en este momento en Colombia. Todos ellos con una práctica artística representativa en el contexto del arte contemporáneo colombiano, pero además con una trayectoria en gestión de las artes y/o la cultura, como acabamos de revisar. De acuerdo con una conversación con Ortiz, Victoria Noorthorn fue seleccionada para incluir un jurado internacional y su rol fue muy significativo en cuanto:

Victoria tenía una relación importante con el dibujo, había trabajado el *Drawing Institute de New York*, [...] era cercana a Luis Camnitzer, Leon Ferrari, artistas que habían además participado o conocido de antemano a Cali a través de la realización de la Bienal de Artes Gráficas (Ortiz, en conversación, 2023)

Se organizaron tres núcleos curatoriales, uno denominado *Imagen en Cuestión*, que se centró en preguntas vinculadas al cuestionamiento sobre la operatividad, funcionamiento, eficacia y trabajo, de, con y desde las imágenes; por ejemplo, “¿Cuál es estatutos de la imagen?, ¿Cuál es su visibilidad? ¿Cuáles son sus posibilidades de hacer y deshacer? ¿cuál es la elocuencia de la ausencia, la latencia y la potencialidad” (Comité Curatorial, 2010). El siguiente núcleo se denominó *Presentación y representación*, e incluía las referencia a la relación entre arte y política, las fricciones entre presentación y representación, la representación desde el trabajo de artistas internacionales y el tercer núcleo estaba vinculado a las prácticas de ejercicios pedagógicos, colaborativos y relacionales y se denominó *Participación y poética*, estas tres perspectivas partieron de “hacer una lectura transversal a los regionales” (Ortiz, en conversación, 2023), pero además dando cuenta de la producción local y de los hitos culturales como artísticos de la ciudad de Cali. Las obras de los artistas invitados debieron entrar en diálogo con estos asuntos.

Cuadro 8- Curadurías, Salones Regionales y espacios en el 41 SNA

Núcleo	Curadurías Regionales incluidas	Espacios dónde se desarrollaron las exposiciones
Imagen en Cuestión	El espejo ni si, ni no... sino todo lo contrario (Centro) Así Narra el Fotógrafo (Pacífico)	Colegio de la Sagrada Familia Biblioteca Departamental Jorge Garcés Botero Casa de Jorge Isaacs
Presentación y representación	Ejes Imaginarios (Centro-Occidente) Ahí está pintado el Chocó (Pacífico) Bamba 45 (Pacífico) Confluencias de Arte y Ciudad (Centro-Occidente) Museo Iberoamericano de Arte Moderno de Popayán (Pacífico) Región Imaginada (Oriente) Territorios Ignorados y territorios visibles de la región sur colombiana (Sur) Territorios Nacionales (Orinoquía) Voces, acciones y silencios (Oriente)	Colegio de la Sagrada Familia Casa Proartes Museo de Arte Religioso Centro Cultural Comfandi Centro Cultural Comfenalco Centro Cultural de Cali Terminal de Cali Calles del Centro de la Ciudad
Participación y poética	-Prácticas de Ver (Caribe) -Maldejo (Caribe) -Cruces de Caminos (Pacífico) -Rodando (Pacífico) -Transmisiones (Centro) -Territorios digitales (Pacífico)	-Instituto Departamental de Bellas Artes -Sala de Exposiciones del Banco de la república -Cámara de comercio de Cali -Café los turcos (Barrio centro de Cali) -Río Cauca -La Antigua Casa dónde estuvo ubicada Ciudad Solar

Fuente: Elaboración propia (2024), a partir de la información registrada en el catálogo del 41 SNA.

Respecto al cuadro 8, es necesario aclarar que no da cuenta de los artistas invitados nacionales, regionales o locales, convocados desde la curaduría. Solamente se referencian las participaciones de las curadurías de los 12 SRA que estuvieron presentes y su distribución en los diversos espacios; lo anterior, para dar cuenta de cómo también la distribución del Salón, pudo tener que ver con una reflexión de descentralización que en la práctica se señalaba desde tres ámbitos distintos: 1) la espacialidad distribuida, 2) la inclusión de una mirada de la región hecha por la misma región desde las dinámicas de las curadurías de los SRA –antes señaladas– y 3) el desarrollo del Salón Nacional en una ciudad del occidente del país.

Ortiz, también mencionó que existieron ciertos gestos curatoriales a través de la inclusión de imágenes o procesos, que actuaron como convocantes entre los problemas planteados para cada núcleo curatorial y que se relacionaban directamente con la cultura local caleña. La primera de ellas, un fragmento –de pocos segundos– de la cinta de la primera película de *La María* proyectada sobre las ruinas de la casa donde vivió el autor de la obra literaria, Jorge Isaacs¹⁴⁰;

¹⁴⁰ Dentro una de las actas del Comité Directivo del SNA, se indica que la sola gestión de este espacio patrimonial y fuertemente relevante para la ciudad (pues fue la casa donde vivió el escritor Jorge Isaacs en la ciudad de Cali), fue todo un ejercicio de archivo, gestión y hasta de consulta jurídica pues como indicó una de las directivas del SNA por parte del Min cultura en ese entonces que el Ministerio no podía desarrollar ninguna acción hasta que no se tuviera el permiso de los actuales dueños de la casa, o se estaría incurriendo en un delito. Más allá también en

lo anterior para el caso del núcleo curatorial de *Imagen en cuestión*. Para el segundo núcleo *Presentación y representación*, se introdujo una referencia a la *Bienal Panamericana de Artes Gráficas* y a la colección gráfica que se consolidó para el Museo de la Tertulia de Cali a partir de la realización de sus distintas versiones. En el caso del último núcleo de *Participación y poética*, los curadores seleccionaron la proyección del corto cinematográfico *Agarrando pueblo* de Carlos Mayolo y Luis Ospina, que tiene unas implicaciones relevantes para confrontar al mismo eje curatorial, pues cuestiona la participación del “pueblo” como tema y problema que fue discutido por la audiencia en los circuitos de distribución del cine independiente en la década de los 70’, momento que además fue relevante para la producción cinematográfica y audiovisual en esta ciudad de Colombia, por lo cual se le otorgó el sobrenombre de *Caliwood*. Adicional a este ejercicio y la inserción de los artistas invitados como de los artistas de las curadurías regionales, se encajó dentro de este núcleo un homenaje a Ciudad Solar¹⁴¹.

De acuerdo con la reflexión de Rogoff (2023, p. 65), la infraestructura en lo curatorial podría definirse como una acción “habilitante (...) un conjunto de circunstancias ventajosas por medio del que podríamos resarcir los errores del mundo, rectificar el equilibrio de poder dentro de un mundo posesclavitud, poscolonial...”, al menos en términos utópicos.

En este caso, ampliaríamos esta condición del agenciamiento de infraestructura, no sólo para lo que efectuó el comité curatorial, sino que también al ejercicio que llevó a cabo el comité pedagógico. Entra así, la investigación del contexto o situada, que no solamente estaba presente en el ejercicio del trabajo de selección y construcción de relaciones entre las obras, sino en aquello que para muchos significó un salón que se comprendiera descentralizado, distribuido y posiblemente desbordado; salón que además pudiera establecer esa relación simbólica, discursiva y física con la ciudad y sus urgencias culturales, sociales y políticas.

El desbordamiento, que en principio pudo asumirse desde las necesidades de producción y financieras, implicó incluir, gestionar y adecuar nuevos espacios en la ciudad; asunto que a su vez conllevó a un trabajo excesivo para lo que podía manejar el mismo comité curatorial, conformado principalmente por artistas. Así lo recuerda Jaime Cerón (2013): “Tuvo muchas ventajas contar con artistas concibiendo los ejes conceptuales, pero también muchas

el Catálogo del SNA, se indica que, en la búsqueda del dueño de la casa, se atravesó por toda la historia reciente de Cali y sus emergencias.

¹⁴¹ Ciudad Solar fue un espacio independiente para las artes de Cali, fundada por Hernando Guerrero y Miguel González en 1971, que tuvo actividad hasta 1973. Fue reconocida como una comuna cultural, donde se hacía además de exposiciones y proyecciones de cine, se hacía fotografía y arte; donde además se reunían Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andrés Caicedo.

desventajas operativas tener a artistas haciendo, curaduría, gestión, museografía y montaje, porque son actividades que implican un conocimiento muy especializado”.

Así el salón no se localizó en un solo espacio, sino que cada núcleo curatorial del salón juntaba, una o más curadurías regionales y a sus artistas, adicional a uno o más artistas invitados, y a su vez, esto estaba distribuido físicamente por toda la ciudad.

La Ciudad misma servía de escena con implicaciones directas e indirectas con las obras y proyectos presentados. Como expreso en comunicación personal, Bernardo Ortiz “la Urgencia era poner a Cali otra vez en el mapa” (2023).

Mariana Garcés, quien fuera la directora financiera del Salón y de *Proartes* en ese momento (en conversación personal, 2023) mencionó que para el Comité Curatorial fue muy importante el desarrollo del proyecto pedagógico; admitiendo entre otros aspectos, que nadie sabía finalmente como se iba a ejecutar y que incluso se demoraron en entender su funcionamiento y forma de operar de acuerdo con el planteamiento efectuado inicialmente por el Comité Pedagógico con el liderazgo de Florencia Mora. En esta misma conversación con Garcés, se entendió la trayectoria de las personas que abanderaron “las escuelas de mediación”, “los ejercicios de mediación”, así como lo que se denominó “trabajo de mediación en las salas de exposición”; en dónde participaron dos gestores culturales con experiencias previas de trabajo en comunidades a través y con el arte: Florencia Mora y Gonzalo González.

Mora y González habían participado en versiones anteriores del *Salón de Octubre*, así como en los procesos artístico-pedagógicos que se desarrollaban en el municipio de Cali desde su Secretaría de Cultura –para el caso de González—, o en ejercicios comunitarios y colaborativos atravesados por una dimensión de las prácticas artísticas en contexto, como fueron *El tren de los curados* y el *Colectivo Descarrilados*. Garcés resaltó de la apuesta del *Proyecto pedagógico* tanto la formación de públicos como la visión que se tenía sobre el “arte como función social”.

Cuando se revisan los informes del Comité Pedagógico, como la publicación resultante, es posible entender desde una manera amplia la noción del *Proyecto Pedagógico* vinculado a una posición de lo curatorial como pensamiento, como la generación de relación insospechada de elementos, la organización de experiencias de significado, frente a urgencias del pensamiento, de los contextos o los grupos sociales, es decir como “producción de infraestructura” (Rogoff, 2023, p. 65; Mellado, 2011).

El *Proyecto Pedagógico* no sólo incluyó la puesta en marcha de “ejercicios de mediación” (Comité pedagógico, 2009, p.33) o del “Trabajo de mediación en salas”(Ibid.,p.69)

implementadas con la participación de los no públicos y los públicos. Desarrolló una *Escuela de mediación*, conformó un *Comité pedagógico*, estableció la *Red de escuelas de mediación*, realizó un *Encuentro de Prácticas Pedagógicas* en torno al arte, distribuyó las *Estaciones Pedagógicas*, generó piezas divulgativas y didácticas, así como también consolidó un proceso paralelo de divulgación y memoria; creando un programa que abarcó otro tipo de conversaciones y atendió diversidad de públicos.

De alguna manera, se podría decir que, como un ejercicio de vinculaciones, relaciones, programación, y relación discursiva también desempeñó un rol *curatorial*, si se piensa en una noción de lo curatorial que rebasa el proceso expositivo.

El 41 SNA después de su realización, contó con una jornada de *Evaluación y Balance* en la que se tuvo la oportunidad de revisar por componentes la eficacia del salón. Con respecto al componente de públicos o pedagógico, nos preguntamos: ¿Cómo se mide la incidencia de un Proyecto Pedagógico de un Salón Nacional? ¿Qué tipo de indicador nos da cuenta del acontecimiento de una experiencia con el arte, o con lo estético para las personas?

De forma similar, lo plantearon los integrantes del Comité pedagógico en la publicación resultante:

Si bien lo más valioso del Proyecto Pedagógico es difícilmente cuantificable: ¿cómo evaluar la experiencia estética y poética? (...) ¿cómo cuantificar las emociones, goces y placeres? No obstante, sí se pueden indicar algunas cifras pese a la realidad que las caracteriza (Ministerio de Cultura, 2009, p. 81).

Finalmente, en el informe dado en este escenario, se presentaron por primera vez de forma escrita en un documento público institucional la noción de “*mediador*” y los indicadores relacionados con este componente:

Salas de exhibición 14; Estaciones pedagógicas: 19; Total de artistas invitados: 86 (Nacionales 47, internacionales 39); Curadurías Regionales 17; Festival de performance: 36, Intervenciones 16; charlas y mesas redondas 8; Público: 82.800; Escuelas de mediadores: 7, Mediadores 143; Total participantes talleres 5.640; encuentro de prácticas artísticas: 700; El componente pedagógico deja 143 mediadores capacitados en arte y ciudad para proyectos futuros con el aval de 4 universidades regionales; 1 estación rodante; 15 escuelas y colegios; 1000 niños adicionales atendidos. (*Ibid.*)

Así vemos que aunque existió la consciencia por parte de la organización del SNA, y de los miembros del Comité Pedagógico, frente a la potencialidad de rebosar el salón y establecer relaciones intensas, experienciales y críticas con las personas o los ciudadanos de Cali que no son “públicos” del arte contemporáneo, nos preguntamos: ¿a quienes nos referimos cuando hablamos de público, ciudadanos o participantes? y ¿en qué radica su distinción o homologación para un instancia de medición o evaluación?

Parte de las cifras e indicadores del 41 Salón Nacional, rezaron de la siguiente manera: “ 82.800 personas, 5.640 participantes de los talleres; 700 asistentes al *Encuentro de Prácticas Artísticas y pedagógicas*, y 1000 niños atendidos” (*Ibid.*).

3.2.Voceros del Arte

En uno de los registros en video de la Escuela de Mediadores de la Universidad del Valle, veo a una de las mediadoras repartir un alimento con cucharas a otros jóvenes que tienen los ojos vendados; un grupo de personas que son amarradas entre sí con una cinta plástica de colores, luego intentan desamarrarse sin romper la cinta; en otra escena un grupo de jóvenes frente a un muro cubierto de pliegos de papel, donde esperan algún tipo de instrucción para realizar un dibujo; grupos de personas conversando alrededor de una suerte de cartas con dibujos, que están sobre una mesa, más adelante las cartas parecen ser una suerte de ficha de dominó con la que se construyen formas; una mesa con alimentos y unas instrucciones; un grupo de ellos - los mediadores- jugando al teléfono roto mientras toman anotaciones en una pequeña libreta; una sesión dónde los mediadores le escriben una carta a uno de los artistas o a una obra de arte; sesiones donde intercambian ideas en relación a algunos videos sobre algunas obras de arte, capítulos de los Simpson's o de la pantera rosa relacionados con recepción de arte contemporáneo o las paradojas del mundo del arte; una escena final dónde una estudiante de artes participantes de la escuela de mediación hace la siguiente reflexión: una cosa que me ha gustado, es que no estamos aquí solamente los de artes, están los de literatura y de otras áreas afines...ver como unos componentes del arte, unas teorías, se nutren a través de otras experiencias [...], finaliza el video¹⁴².

[...]Que lo pedagógico no fuera – no para esta versión del salón- un instrumento o un vehículo para viabilizar o visibilizar o mostrar la curaduría, las curadurías, las obras o las propuestas artísticas, sino que lo pedagógico tuviese una autonomía tal, que pudiera configurarse [...] como una propuesta pedagógica, conducente para crear un movimiento pedagógico y artístico en la ciudad” (Mora, en conversación, 2022).

Voceros del Arte fue el nombre con el que se designó al equipo y al ejercicio de formación del que participaron estudiantes de artes y otras áreas, líderes barriales y comunitarios, entre otros actores, que se formaron durante dos meses en las *Escuelas de Mediación*, espacios dónde se les brindaron herramientas teóricas, pedagógicas y prácticas para agenciar los procesos de mediación antes y durante el 41 Salón Nacional. Se habla de una primera escuela que se realizó

¹⁴² Este video fue realizado por los mismos mediadores y producido por ellos mismos, está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tAoZt0i-gw> , información consultada el 04/02/2024.

entre el dos de julio y el 20 de agosto del 2008; y una segunda tanda de seis (6) escuelas simultáneas que se llevaron a cabo entre los meses de septiembre a octubre de 2008.

De acuerdo con las conversaciones e información consultada, antes de la generación de esta idea, se organizó un *Comité pedagógico*, que contó con la representación de las principales instituciones de Educación Superior de Cali que tenían procesos de formación profesional en artes o áreas relacionadas; entre estas instituciones, estuvieron la Universidad del Valle, Instituto Departamental de Bellas Artes, Instituto Popular de Cultura, Pontificia Universidad Javeriana¹⁴³. Los integrantes de este “Comité” conocían de primera mano los derroteros de la educación formal, no formal y profesional, así como las necesidades comunes de las generaciones más jóvenes con respecto a la cultura, las artes y su relación con la comunidad.

Este comité estuvo encargado principalmente de la coordinación de las siguientes acciones: “Orientar y realizar programas que ampliaran los circuitos tradicionales del arte en Cali y promover la vivencia de la experiencia estética en grupos de población diversa a través de la Escuela de Mediadores y Estaciones pedagógicas” (Min. Cultura, 2009, p. 13). Desde el 5 de febrero del 2008, el Comité Pedagógico comenzó a reunirse y a establecer acuerdos y estrategias de operación¹⁴⁴, así quedó esbozado en la primera acta de este comité.

Según la mencionada acta, dentro de los aspectos que parecen tener incidencia en el modelo de *Proyecto Pedagógico* que se deseó ejecutar, se propuso como antecedente *el 8 Salón de Octubre* en dónde la maestra Florencia Mora estuvo encargada de la coordinación regional de esa versión¹⁴⁵; de igual forma, otro de los aspectos que también llama la atención de este

¹⁴³ De acuerdo con lo que nos indica la memoria del Proyecto Pedagógico (Min. Cultura, 2009, p.13), el comité se conformó así: la coordinación de Florencia Mora, profesora de la Universidad del Valle y de la Universidad Javeriana; María del Pilar Vergel, Directora de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Javeriana de Cali; Luz Adriana López, Docente e investigadora de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (...); Hernán Casas, Jefe del departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle; Ernesto Ordoñez, jefe del Departamento de Artes plásticas, Instituto departamental de Bellas Artes; Braulio Lucumí, Director de la Escuelas de Bellas Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura; Javier Gil, Asesor de artes Visuales del Ministerio de Cultura

¹⁴⁴ Esto de acuerdo con la información consultada en los archivos digitales personales de la maestra Florencia Mora.

¹⁴⁵ No hay que demeritar el rol del *Salón de Octubre* en el marco de la transformación del Programa del Programa Salones Nacionales de Artistas, por un lado, se habla de la experiencia que debió haber acontecido el año anterior al desarrollo del 41 SNA, para pensar un posible modelo para el Proyecto Educativo; pero también conviene tener en cuenta que es de las primeras experiencias de “Salón” que se empiezan a desarrollar con becas para curaduría, incluso antes de que esto aconteciera visiblemente en el SNA. Fue justamente para el 7 salón de octubre que se realizó el primer taller-seminario sobre curaduría, en el que participó Víctor Zamudio Taylor como tallerista principal y Bernardo Ortiz (quien después sería parte del comité curatorial del 41 SNA), como director de la Biblioteca Departamental de Cali, espacio dónde se llevó a cabo el taller. De este ejercicio quedó una memoria publicada en el 2005 que tiene por nombre “Prácticas curatoriales, conceptos, espacios y contextos. Bernardo Ortiz para la introducción del Catalogo del 40 SNA y 11 Salones Regionales (SRA), se referirá al Salón de Octubre como “una iniciativa que, desde finales de los años ochenta ha venido promocionando la cámara de comercio de

documento, es que se habló de contemplar la preparación de guías¹⁴⁶ y la vinculación para las tareas educativas, tanto a los estudiantes de arte de la ciudad, como a los comunicadores o líderes comunitarios:

[...] se presenta a consideración y estudio la propuesta de formación de guías; en ese sentido se pretende invitar a estudiantes de las universidades para que éstos sean apoyo del proyecto pedagógico participando activamente en éste, como actores conscientes del objetivo del Salón. Así mismo, como estrategia complementaria y no menos fundamental se invitará, visitará y participará del proyecto pedagógico y del eje conceptual del Salón, a comunicadores empíricos de la comunidad para que hagan su valioso aporte como componentes de la red [...] (Comité Pedagógico, en acta, 2008)

De esta manera se inician las reuniones mensuales del *Comité Pedagógico* previo al desarrollo de una de las actividades propuestas: la *Primera Escuela de Mediadores* que se implementó con casi 5 meses antes de la inauguración de las muestras.

Desde el párrafo con anticipación, se puede concluir que el *Proyecto Pedagógico* contemplaba tanto la *escuela de Mediadores* y paralelamente la *formación de guías* para las salas; pero además hacía una distinción entre el *Guía de sala* y las personas encargadas de otro tipo de agencia con los públicos: los mediadores.

Este asunto no queda muy claro, puesto que según, recuerda Florencia Mora –en conversación personal, 2021–, es que, en efecto siempre se habló de mediadores pero que nunca de guías, y que esta figura apareció posteriormente de ya estar formados los *voceros del arte*, y apareció como parte de las exigencias que se plantearon desde el Ministerio para tener en cuenta antes de la apertura del Salón.

Según Florencia Mora –quien fue seleccionada por el Comité pedagógico para coordinar el comité y el proyecto pedagógico–, tanto la propuesta y como la ejecución del componente pedagógico, se realizó de forma independiente al desarrollo del proceso curatorial y de organización del Salón; aunque, por otro lado, sí se reconoció desde otras instancias la manera de como el *Comité Curatorial* le había dado importancia a la conformación del *Comité Pedagógico* y en cierta medida lo había apoyado. Aun así, no existió dependencia entre

Calí, con el apoyo del Banco de la República y Comfandi, el modelo de trabajo ha seguido la estructura del Salón Regional” [...] más adelante indica “que el salón es un modelo que está en crisis desde hace ya varios años” (Ortiz, Pág. 422). “Las premisas” de esa versión 8 ° del Salón de Octubre, rezaban así: “-Contextualizar la producción local, de tal manera que el público no quede marginado de las propuestas artísticas [...], -Fortalecer las propuestas de Investigación alrededor del arte [...], -Estimular, a través de la publicación, la reflexión teórica sobre el arte local [...]”, aspectos –que desde mi perspectiva– se retomaron también como derroteros en el ejercicio del 41 SNA.

¹⁴⁶ Este aspecto nos hace pensar en una suerte de contradicción, pues como se observará más adelante en el presente documento, para el Comité era claro que siempre se habló de mediadores y no de guías, sin embargo, en esta acta aparece este rol. Nos preguntamos si se hace referencia en términos simplemente nominales o en efecto si existió esta fricción desde el principio.

Proyecto Pedagógico, al proyecto curatorial o al proyecto museográfico. Se diseñó como un proceso que “trascendiera el Salón Nacional como evento puntual” (*Ibid.*), convirtiéndose, en cierta manera en una plataforma que tal vez, pudiera tener una continuidad en el tiempo tanto para la región como para el *Programa Salones de Artistas*.

Como se indicó antes, y de acuerdo con los mediadores entrevistados, para este momento tanto en Cali como en otras ciudades de Colombia —es decir entre en 2007 y el 2008—, emergió el cuestionamiento por la relación entre las artes y la pedagogía, y se originó el impulso para la creación de materias relacionadas con ese tema en los programas de Artes Visuales. En algunos casos, a través de la posibilidad de tomar electivas vinculadas a pedagogía y educación en las facultades de educación de las respectivas Universidades.

Alfonso Correa, quien fue mediador y que en esta época era estudiante del *Instituto Popular de Cultura* (IPC), mencionó, que el proyecto pedagógico fue algo nuevo, impulsado por una agencia general, que existía ya en la escena artística de Cali, pero que aún no era incorporada en los currículos universitarios:

[...] yo creo que directamente es ahí porque la *Escuela de Artes* del IPC donde me formé, para ese tiempo, la carrera duraba 5 años y la formación era principalmente en el oficio; era técnica, en diferentes lenguajes visuales o técnicas artísticas, pero no había ese momento un énfasis pedagógico, ni mucho menos a nivel curatorial o museístico, ni siquiera de guías... nada de eso. Ese tipo de conocimiento no se no se desarrolla ahí en el IPC [...] (en conversación, 2023)

Los artistas entrevistados que, en su momento, siendo estudiantes de artes, participaron de la *Escuela de Mediadores o Voceros del Arte*, hicieron énfasis en que en ese momento se hizo un proceso de formación muy serio, comprometido y en perspectiva de la actualización frente a los derroteros del Salón Nacional, pero también con relación a este espacio como precedente un *proyecto mayor*. En consecuencia, con lo que indicaron y revisando algunos apartes de distintos documentos del comité pedagógico, aparentemente se tenía la expectativa de generar a futuro un movimiento que indistintamente del desarrollo de otra versión del Salón Nacional, o de la secuencia de acciones relacionadas en el territorio pudiera suscitar cosas a futuro en la ciudad, en los colegios, en los barrios de Cali. ¿Cuáles eran estos asuntos?, ¿Qué se esperaba del proyecto pedagógico a mediano plazo? Frente a estas preguntas, parece relevante mencionar que el Proyecto Pedagógico, fue comprendido por sus coordinadores, como un ejercicio sobre el cuál se podría conformar un movimiento pedagógico-artístico más sólido y de dimensión regional. Florencia Mora (2022) lo recordó así:

[...]la primera intención fue lograr de algún modo que lo pedagógico no fuera para esta acción del salón, un instrumento o un vehículo para viabilizar o visibilizar, o mostrar las curadurías o la curaduría en general, o los proyectos artísticos o las obras

o las propuestas artísticas; sino que lo pedagógico, fuera algo además de eso -que era como la tradición y que era como el legado de lo que siempre se había hecho- (en el Salón Nacional). Que lo pedagógico tuviese una autonomía tal que pudiera configurarse -como tú lo dices ahora (se refiere a una interpelación de la entrevistadora)- como una *curaduría educativa*. [...] La idea era que eso pudiera darse por sí solo y pudiera configurarse como una propuesta pedagógica conducente a crear y fortalecer un movimiento pedagógico artístico en la ciudad y en la región [...] que dialogara con las propuestas artísticas y que pudiera encaminarse por sí solo a crear, o a fortalecer públicos autónomos; más bien, públicos con mayor capacidad y facilidad de relacionarse con el arte. No desde la distancia, o desde esa relación casi sagrada con el arte, que nos dice la tradición, de que el arte no se puede tocar, que los artistas -pues- son seres divinos, que tienen -yo no sé- cuántos talentos [...], que nos dice que no todo el mundo puede hablar de arte o que no todo el mundo puede hablar con los artistas. Entonces de alguna manera, esa propuesta pedagógica en sus inicios quiso democratizar -será usar esa palabra, pero no sé si sea la más adecuada- que, como rueda con autonomía, que empezará a rodar un movimiento artístico pedagógico y en diálogo con un Salón Nacional, y que además ese movimiento artístico pudiese calar en la cotidianidad de la gente. (en comunicación personal, 2022)

Así se afirma que *el Proyecto Pedagógico del 41 SNA*, esperaba ser una suerte de semilla que, atravesando el pretexto del Salón pudiera establecer puentes, tránsitos o si se quiere porosidades entre *las artes, los contextos y la cultura viva en las comunidades, que diera como resulta un movimiento pedagógico-artístico regional*, que pudo haberse convertido en un espacio de investigación pedagógica para las instituciones y actores vinculados. En efecto, esto también fue previsto por los representantes de las Universidades que hicieron parte del *Comité pedagógico*, al respecto señala Mora:

En un momento nosotros pensamos -en las reuniones hay algunas actas [...] pensamos los representantes de las universidades que esa experiencia y ese aprendizaje de todo este movimiento de mediadores - ya que era en sí un proceso de investigación-, nos iba a permitir a las organizaciones nutrir, o a sustanciar las políticas públicas, a medir a de algún modo, a contribuir con una especie de diagnóstico de la cultura y del arte de estos territorios. A nivel de la investigación en las universidades, yo recuerdo que llegamos a plantear que era interesante para ese momento, un proyecto de investigación de carácter colectivo (*Ibid.*)

Es posible que las universidades “institucionalmente”, no aprobaran en términos de la *investigación formal* el *Proyecto Pedagógico*, para que estuviese afiliado a las oficinas de investigación de estas instituciones; seguramente se hubiese podido hacer algo de haber mantenido por parte del estado -el Ministerio de Cultura- algún tipo de apoyo para su sostenibilidad financiera, que blindara la estabilidad a futuro de esta iniciativa. Aún lo anterior, es claro que por lo menos antes y durante el desarrollo del 41 SNA las instituciones de educación superior de Cali, brindaron la posibilidad de contar con espacios, docentes, estudiantes y comunidades para que fuera la base de la existencia de este ejercicio¹⁴⁷. Por otro

¹⁴⁷ En uno de los documentos internos del *Comité Pedagógico*, con fecha del 6 de junio del 2008 se enuncian como los principales logros del Comité pedagógico, tanto la consolidación del propio comité con presencia de las

lado, sí emergió mayor consciencia por parte de los actores, para reconocer que este ejercicio fue en sí mismo un proceso que vinculó la práctica pedagógica alrededor de las artes desde dónde se estaba construyendo pensamiento, así como práctica creativa. Fue el momento dónde comenzó a generalizarse a lo largo del continente la noción de “*giro educativo*” (Rogoff, 2008) en las artes y en la curaduría.

Para pensar y diseñar el funcionamiento del *Proyecto Educativo*, cada uno de los docentes integrantes del comité pedagógico, pensó y escribió una propuesta, según lo indicó Florencia Mora; finalmente la propuesta seleccionada, fue la de esta última, contando con los demás integrantes en el acompañamiento, debate y participación.

La propuesta de Florencia Mora estaba inspirada en dos experiencias, la primera, tuvo que ver con su rol de docente de un colegio en Cali “donde los profesores no se llamaban profesores sino mediadores” (en conversación, 2022), y por otro lado, estuvo inspirada por la revisión de la experiencia de lo que había acontecido en la *Sexta Bienal de Mercosur* realizada en el 2007; Bienal, curada por Gabriel Pérez-Barreiro que tuvo por título “*A Terceira Margem do Rio*” y que contó con el rol de *Comisario Educativo*, de Luis Camnitzer¹⁴⁸. Al respecto Mora confirmó:

Te puedo decir honestamente que la idea de la mediación originalmente [...] la tuve yo; cuando hablamos sobre la necesidad de impulsar un proyecto pedagógico e inspirada en lo que había leído, lo propuse a los profesores y todos estuvimos de acuerdo y empezamos a trabajar conjuntamente (inspirados) la idea de la *Sexta Bienal de Mercosur* (Mora, 2022)

Si se repasa en específico que pudo acoger el 41 SNA de la dinámica del *Comisariado pedagógico* y su proyecto en la *Sexta Bienal*, nos acercamos a sus objetivos y algunas nociones de su operatividad; entre éstas la importancia y transversalidad que se le quería dar al *componente pedagógico* en relación con el evento, que para el caso de la Bienal llevo a la creación de la figura de *curador pedagógico*, que siendo planteada por Pérez Barreiro fue asumida por Luis Camnitzer (Hoff, 2011; Pérez en Santos, 2018). En el contexto del SNA, nunca se había hablado, ni contemplado con este nombre a quien liderase el *componente pedagógico* o educativo; sin embargo, por primera vez – para el caso del 41 SNA– se conformó un *comité pedagógico*, que trabajó paralelamente al *comité curatorial* y que daba cuenta de su desenvolvimiento en el marco del *comité directivo* del SNA. Lo anterior, si bien no tiene

instituciones de Educación Superior con programas de Arte, -de las que hemos hablado de antemano-, como de la realización de una “Asamblea de Universidades: Presentación del Proyecto Pedagógico del 41 SNA. Invitados: Universidad de San Buenaventura, Universidad Santiago de Cali, Universidad Autónoma de Occidente, Universidad ICESI, Univalle, IPC, IDBA y PUJ. Compromiso de realización de Mesas de Trabajo para tareas de responsabilidad compartida y definición de aportes” (Comité Pedagógico, 2008)

¹⁴⁸ Pensar las repercusiones inmediatas de la experiencia de la Sexta Bienal de Mercosur como se ha manifestado en otros apartados de este documento, no es un asunto ingenuo si se aborda desde la noción de “agencia” según la perspectiva de Bruno Latour.

similitudes con la forma en que opero la Bienal de Mercosur, si al menos es una muestra de la condición de equidad de lo “pedagógico” con respecto a lo “curatorial” en esta versión.

Luis Camnitzer tuvo la responsabilidad de crear la propuesta para esa versión de la 6° Bienal, pero con el objetivo de que fuese un modelo que se replicará en siguientes versiones, es decir generó la base para la estructura educativa de la bienal de ahí en adelante o como él mismo indicó: “la primera decisión sobre considerar la Bienal como una institución pedagógica, no solamente lo hicimos para solidificar esta estructura, sino, también, para darle continuidad a la idea”(Camnitzer, 2020, p. 136); por otro lado, el comité pedagógico del 41 SNA también había contemplado algo similar. La estructura del *Comité Pedagógico*, las *Escuelas de mediación* y la noción de *mediadores-multiplicadores*, como su estructura en *red*, tenía una pretensión a corto plazo: “para el *comité*, la realización del 41 SNA en Cali también se constituía en la posibilidad para desarrollar un programa pedagógico artístico que trascendiera el Salón Nacional como evento puntual” (Comité Pedagógico, 2009, p13).

Desde la dinámica más operativa, pero así mismo que contuvo la vida del *Proyecto Pedagógico del 41 SNA*, en consonancia con su referente el ejercicio liderado por Camnitzer en la Bienal, fue justamente la inclusión del rol de los *mediadores* y el establecimiento de *estaciones pedagógicas*.

Figura 82- Libro o memoria del *Proyecto pedagógico del 41 SNA*.



Fotografía: Leandro Muñoz (2024), Fuente: Archivo.

El Proyecto Pedagógico¹⁴⁹ estuvo constituido por las siguientes acciones:

¹⁴⁹ Esta publicación la hemos señalado como una de las pocas experiencias en el marco del SNA, donde se le asigna un valor relevante a este ejercicio, al menos desde el desarrollo de una publicación específica y más o menos robusta.

1. Escuela de mediadores “Voceros del Arte”; 2. Estaciones pedagógicas; 3. Red de escuelas de mediadores; 4. Encuentro de Prácticas artísticas Pedagógicas; 5. Producción y distribución de materiales pedagógicos; 6. Encuentros y talleres con artistas participantes; 7. Trabajo de mediación con el público en las salas de exposición; 8. Divulgación por medios de comunicación y por formas alternativas de difusión; 9. Memoria escrita y audiovisual—la figura 82, corresponde a la portada de la memoria escrita— (2009, p. 27).

Los principios que incidieron en el *Proyecto Pedagógico* estaban atravesados por una reflexión fuerte sobre la noción de *experiencia*. Javier Gil, quien lideró el área de Artes Visuales durante el 41 SNA y quien en cierta medida estaba a la cabeza de esta versión del SNA, comentó, que la aparición de la noción de *mediación* en este salón, a diferencia del uso del término *guía* — que fue utilizado en el 39 y el 40 SNA— tiene que ver con “combatir la idea de explicación”. (Gil, en conversación personal, 2022). Para él, la *razón explicadora* “asume al otro como carente, como alguien al que hay que instruir, desconociendo que ya es portador de un mundo” (Gil, 2009, p.9), “*la razón explicadora*” es lo contrario a la acción de potenciar o agenciar la experiencia de un conocimiento autónomo.

La “experiencia” así, no sólo se reduce a la experiencia del creador o del curador “sino del otro creador, que es el espectador, el que tiene que crear el sentido de la obra, poniéndola en relación con su propia vida” (Gil, 2022). La reflexión planteada aquí por Gil, pudo verse influenciada por las ideas Jacques Rancière (2010, p.9) respecto a lo que este autor plantea sobre la emancipación *intelectual* en cuánto esta le permite al otro, autonomía y participación en la construcción del sentido de lo que se observa o al conocimiento que se construye, a través de la comparación con su propia experiencia y trayecto de vida.

El mediador en este caso tendría la responsabilidad de incitar, movilizar y colaborar para que los participantes, públicos y no públicos, pudieran construir a partir de una negociación, un sentido propio, una experiencia estética, un posible discurso, que podría o no necesariamente coincidir con el planteamiento del artista en la obra. La labor consistía en instigar el movimiento. Pero acaso, ¿eso no debe hacerlo el propio hecho estético?

En la propuesta del Proyecto Pedagógico se estima la noción de mediación y mediador de la siguiente manera: “El mediador es un articulador de diálogos y reflexiones, un potenciador de preguntas, un instigador de palabras y acciones; el mediador deja abierta la pregunta por el sentido, en una relación comunicativa de igualdad, participación, creatividad, criticidad, entusiasmo y entrega personal” (2009, p. 32)

La creación, como derecho ciudadano, es el primero de los *principios* esbozados en el *Proyecto Pedagógico*, y estaría en dialogo no sólo con las políticas culturales como el *Plan Decenal de*

Cultura y el *Plan Nacional para las Artes* vigente en este momento; en efecto en los documentos se habla en varios apartados de la *Ciudadanía democrática y cultural*.

La *Dimensión dialógica* del arte, que en el caso del proyecto pedagógico fue comprendida como el movimiento que, tanto en el ejercicio de la recepción como en la percepción, asume el sujeto-espectador de vincular ese nuevo conocimiento —el hecho del arte— con su propia vida, es de alguna manera, “el aspecto relacional del hecho estético” (*Ibid.*, p. 16). Vinculado a lo anterior, la necesidad de comprender las obras de artes, como “*Relatos abiertos*” (*Ibid.*; p. 16, citando a Aguirre); es decir que deben pasar por el tamiz de la experiencia vivida del sujeto que entra en su contacto, y su sentido tendería a construirse en ese cruce, no necesariamente por las cualidades intrínsecas de los objetos artísticos (como forma o técnica), sino como una *experiencia estética* que desde la visualidad nos interpela y la podemos conectar con nuestra realidad y contexto.

Estos principios están en relación con una perspectiva pragmática para el estudio de las artes y de la educación artística que se vinculó a principios del presente siglo, a las apuestas de la pedagogía pragmática de Imanol Aguirre (2005, 2009), a la noción de experiencia de Fernando Bárcena (2005) o de acontecimiento de Jorge Larrosa (2010, 2013), pero que tiene sus orígenes en las perspectivas de aprendizaje a través de los sentidos y la experiencia, planteadas de antemano por John Dewey en su obra *Experiencia y Educación* de 1938, planteamiento que ha sido medular en las prácticas pedagógicas en museos, centros culturales y espacios artísticos durante el siglo XX. Estos autores son mencionados en los archivos de los documentos del *Proyecto Pedagógico*, como también en otros documentos reflexivos generados durante este mismo período en el Ministerio de Cultura de Colombia alrededor de los procesos de formación y educación artística.

3.2.1. Escuelas de mediación o redes de afectos

La mayor parte de los espacios que acogieron tanto a las *Escuelas de Mediadores* como a una gran parte de las *Estaciones pedagógicas*, fueron instituciones de educación superior de la ciudad de Cali. De igual manera, los actores que inicialmente fueron convocados a participar de la *primera escuela de mediadores* en su mayoría eran estudiantes universitarios de artes y comunicación, algunos de filosofía y otros de educación; también algunos líderes comunitarios o barriales -como se indicó en la mención al perfil-. De acuerdo con las actas del *comité pedagógico*, sus integrantes eran profesores y directivos vinculados casi en su totalidad a instituciones de educación superior de la capital vallecaucana, quienes se encargaron de mover

la convocatoria entre estudiantes de los últimos semestres y líderes, que integraron la primera *Escuela de Mediadores*. Por tanto, quienes que participaron mayoritariamente del ejercicio del proyecto pedagógico fueron las comunidades universitarias de Cali.

Varias de las personas interesadas, ya hacían parte de colectivos de arte y trabajo comunitario de la ciudad como lo fueron los integrantes del *Colectivo Des-carrilados* o los estudiantes de la *Universidad del Valle* que movilizaban el proyecto del *Bus Rosado Crema*, entre otros varios ejercicios similares.

La vinculación de los estudiantes a esta iniciativa inicialmente se efectuó bajo la premisa del “voluntariado”, es decir, dónde el compromiso era más personal, que mediado por el interés de una remuneración monetaria; a los mediadores sin embargo, se les reconoció el ejercicio a través de una certificación dada por las instituciones vinculadas y el *Comité pedagógico*, y así mismo se les entregaban los materiales, los refrigerios y el recurso para el transporte, de acuerdo con las necesidades que se tuvieron posteriormente en las *estaciones pedagógicas*; al preguntarle a algunos mediadores consultados, no recuerdan un pago como tal, pero si un pequeño reconocimiento económico¹⁵⁰.

Lo anterior nos da cuenta de que al menos desde la organización del SNA no se tenía una perspectiva profesional de la acción de la *mediación*, asunto que claramente se verá reflejado en las distintas maneras de plantearse este rol en sus versiones aquí estudiadas. Para el caso específico del 41, se considera tener en cuenta que tal vez la experiencia planteada desde el *comité pedagógico* tendría otra intención, tal vez, pensada como una plataforma de formación de unos agentes de mediación, donde esta experiencia contaría como parte del proceso de formación y práctica.

¹⁵⁰ La figura del “voluntariado” ha sido utilizada durante muchos años en distintos espacios expositivos y museos en Colombia, para vincular en prácticas educativas a estudiantes de últimos semestres o recién graduados de disciplinas vinculadas a los Museos. En Colombia uno de los ejercicios que aún se mantiene bajo esta perspectiva del voluntariado formativo (López; Pérez; 2003;) es el realizado por el Museo Nacional de Colombia (Álvarez, Camilo; 2016), que funciona desde hace 22 años, en el que se desarrolla un proceso de formación abierto a estudiantes o profesionales, en el que a partir de la formación se insertan a los participantes en proyectos y áreas del Museo (Museo Nacional, 2024), las personas que hacen este curso, reciben al final de su proceso de formación una certificación y pueden llegar a ser convocadas o participar a futuro en plazas laborales del mismo Museo Nacional o instituciones vinculadas; en esta misma dinámica varios Museos como el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Moreno, Christian; 2020) y otros de Instituciones de Educación Superior, han tenido este tipo de ejercicios como parte de la inserción de estudiantes en ámbitos laborales relacionados con museos o espacios culturales; dentro de las experiencias que se pueden tener en cuenta son las del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Maldonado, 2003; Bernal, García & Quijano, 2006; Bernal, Ana M. 2015), o recientemente el Museo de la Universidad de la Salle. Sin embargo, paulatinamente, el sector de la museología y en especial los sindicatos o alianzas de trabajadores de museos o de las artes -Trabajadores del Arte, <https://www.trabajadoresdearte.org/sitio/> - a través de acuerdos, se ha encargado de dignificar el oficio, a través del ejercicio de la agremiación procurando que los actores que se dedican, sobre todo a los procesos de educación o comunicativos en espacios expositivos y museos, tengan un salario acorde a su profesión, velando por condiciones dignas para ejercer esta función.

Así, se piensa que para el contexto del 41 SNA de Cali, el voluntariado fue una oportunidad de ganar experiencia, aprender desde el hacer, vincularse a un ejercicio dentro de la dinámica de los dispositivos más representativos del Arte Contemporáneo del país; además de poder tener consecuencias en el sistema del arte y la educación en Cali en el futuro.

Se tiene conocimiento -desde lo que mencionaron los mediadores con los que se conversó, de que el “voluntariado” fue la intención inicial, y que luego se les brindó un reconocimiento a quienes desempeñaron el rol de mediadores en las estaciones, que claramente no fue un salario, pero ayudaba con los gastos de transporte y alimentación de los mediadores; para aquellos que se desarrollaron como guías o en *mediación de sala* sí se estableció un pago bajo la figura de un contrato y de acuerdo a las horas de labor en cada espacio expositivo.

El perfil del primer grupo de 30 *Voceros del Arte* que como indicó Mora (2022) representó la diversidad de la ciudad de Cali, reunió a: “estudiantes de arte o artistas en formación, líderes sociales, hombres y mujeres [...] lo intergeneracional y lo inter-étnico estaba presente -sin marcarlo-”. Para la preparación de las personas que se formaron como mediadores, se constituyó una metodología de contagio y multiplicación que replicaría en varias oportunidades el desarrollo de la *Escuela*, hasta poder incluir a más de 100 personas, así: la primera escuela formó el primer grupo de mediadores-multiplicadores, “luego esos 30 mediadores conformaron 5 grupos de 6 personas, esos 5 coordinadores de estos nuevos grupos esos grupos, se llamaron multiplicadores; entonces, fijate que todo fue pensado en clave de multiplicación” (*Ibid.*); así se establecieron otras 6 escuelas simultáneas, ubicadas en los siguientes espacios : Universidad Javeriana, Instituto Departamental de Bellas Artes, Centro Cultural de Cali y Instituto Popular de Cultura, Universidad del Valle, Universidad Santiago de Cali incluyendo una itinerante que iba de universidad en universidad; así se muestra en la tabla 3. De la primera escuela *Voceros del Arte* hicieron parte los siguientes mediadores:

Beatriz Quintero, Lina Cadavid, María Fernanda Marín, Andrea López, Jaes Caicedo, Diana Torres, Carolina Mejía, Lina Caicedo, Anderson García, Isabel Cristina Escobar, Alfonso Correa, Sebastián Alvarado, Wilson Nieva, Martín Rico, Andrea Moreno, Diana Herrera, Marco Ceballos, Alejandra Mosquera, Juan Carlos Londoño, Johanna Cristancho, Andrea Guzmán, Carlos Piedrahita, Albeiro Álvarez, Gloria Marín, Natalia Cano, Diana Cardona, Karen Fernández, Salomón Paz, Jorge Giraldo, Vilma Perea y Myriam González (Proyecto Pedagógico,2009)

Estos mediadores, tendrían el rol de multiplicadores en el marco de las 6 escuelas que se abrieron simultáneamente, como se indica en la tabla 3. A este proceso se le denominó *Red de Escuelas de Mediación*:

Tabla 3- Escuelas de Mediación Cali

Escuela de Mediación	Nº de Mediadores Multiplicadores	Nº Mediadores
Universidad Santiago de Cali	6	22
Universidad del Valle	5	25
Instituto Departamental de Bellas Artes	5	24
Pontificia Universidad Javeriana	5	35
Centro Cultural De Cali	5	30
Instituto Popular De Cultura	5	23
	31	159

Fuente: Elaboración propia a partir de la información consultada (2023)

Contrastando los relatos de los artistas, talleristas e investigadores entrevistados, que en su momento hicieron parte del equipo de mediadores del 41 SNA, y lo que se indica en los documentos e informes institucionales, la primera escuela de mediadores tuvo como contenidos, asuntos relativos a la mediación, la curaduría, producción y montaje; teorías mediacionales, las relaciones o fricciones entre el arte y la educación, el enfoque curatorial del 41 SNA y de los SRA; adicional a ello, el ejercicio fue muy experimental, dado que ni el comité pedagógico, ni los voceros del arte en formación, sabían a ciencia cierta, qué era eso de la *mediación* y tampoco se tenían certezas sobre la existencia de metodologías específicas. En el 41 SNA de Cali el ejercicio de la *mediación* fue entonces un ejercicio creativo en sí mismo, como se intenta dar cuenta a través de las figuras 83, 84, 85 y 86.

Figuras 83, 84, 85 y 86- Detalles de la Red de Escuelas de Mediación, 41 SNA



Fuente: Cortesía archivo personal de Florencia Mora.

En las conversaciones sostenidas con algunos artistas que participaron como mediadores en esta versión, recuerdan que, dentro de las sesiones de la *Escuela de mediadores*, se implementaron -como se ha planteado de antemano- sesiones de conversaciones y lecturas sobre planteamientos, ideas y prácticas pedagógicas, además de otras temáticas. Se señaló el énfasis que se hizo en el constructivismo, del valor de la experiencia como base de la cimentación del conocimiento o el pragmatismo; la estética relacional (Bourriaud, 2008) y la lectura comentada de la compilación de la Universidad de Salamanca sobre la relación entre prácticas artísticas contemporáneas con el espacio público y la ciudad, en *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2004).

George Gadamer fue otro de los filósofos que fueron propuestos para ser revisados dentro del ejercicio de preparación para la mediación; sobre sus teorías, se señala el interés de presentarle a los participantes de la escuela, la cuestión de cómo el lenguaje puede funcionar como mediador. Al respecto, en una de las reuniones del comité pedagógico María del Pilar Vergel, recordó “la importancia de Gadamer como autor que refuerza el concepto de mediación y el papel del lenguaje en este campo.” (Comité Pedagógico, acta, 2008).

Además de lo anterior, en una conversación Florencia Mora evocó el apoyo de la profesora Martha Ángel que:

[...]había hecho una pasantía de investigación con todos estos teóricos de la escuela de cognición y pedagogía, que hablaban de la mediación, hablando de las inteligencias múltiples, de Howard Gardner [...] muy influenciada por el modelo de neuropsicología Feuerstein y la teoría de la modificabilidad cognitiva [...] que habló también de que las inteligencias son diversas [...] esta profesora, tenía un modo de hacerte comprender la pedagogía más desde los afectos, desde la emoción, desde la singularidades, desde las posibilidades de cada cual” (en comunicación personal, 2022)

El ejercicio que vendrían a desarrollar los mediadores en las escuelas, como después ocurriría en las estaciones, --que podría ser considerado en el argot museológico como educación

museística o formación de públicos--, tendría que ver más con una práctica activa de creación que de transmisión de los contenidos de las obras que hacían parte del Salón.

En efecto, Mora recalcó que la construcción de las actividades para desarrollar en cada estación fueron planteadas a través de la revisión de los 17 proyectos curatoriales de los SRA que participaron en este SNA; gracias a las conversaciones que previamente estableció el Comité Pedagógico con los curadores regionales, a quienes les habían pedido generar una actividad o propuesta educativa en relación con la curaduría que se había producido; así, se juntaron estas respuestas, preguntas, actividades o reflexiones pedagógicas y posteriormente los mediadores desarrollaron su práctica en las estaciones con base en estas herramientas.

Los principios pedagógicos que primaban en las reflexiones sobre las cuales los mediadores tejieron sus propias prácticas, tendrían en cuenta las apuestas que en ese momento estaban vigentes en los procesos educativos dentro de espacios y/o eventos expositivos vinculados al arte, dentro de los cuales aún estaban muy presentes las reflexiones constructivistas y postestructuralistas. Para el Proyecto Pedagógico también fueron relevantes las perspectivas semióticas, así como aquellas que recaían en la plasticidad cognitiva; asunto que se basaba en las teóricas de Reuven Feuerstein, quien aparece nombrado en varios de los documentos revisados y quien instauró la noción de elemento mediador o mediador dentro de la dinámica de aprendizaje de los objetos y el mundo.

El proyecto pedagógico además de estar pensado para que funcionara como un efecto “bola de nieve o exponencial”, de contagio o afectación, se basaba en la multiplicación de experiencias y en la formación de mediadores-multiplicadores o “intermediarios” – si se piensa en una revisión de esta experiencia desde Bruno Latour –.

Algunos de los mediadores no provenían de la escena del arte contemporáneo, eran comunicadores, líderes juveniles o comunitarios, por tanto, desconocían o no poseían cierta experticia en estos asuntos correspondientes al “salón” como evento central de “arte contemporáneo” del país; situación que a nuestro modo de ver responde a una apuesta en cierto sentido experimental, que nos recuerda la postura de Jacques Rancière con el *Maestro Ignorante* (2007), alrededor del cuestionamiento sobre la emancipación intelectual, en cuánto “conciencia de lo que una inteligencia es capaz, cuando se considera a sí misma igual a cualquier otra y considera a todas las demás como sus iguales” (p.58)

Lo anterior, también se aplica en cuanto a ninguno de los actores vinculados para tal labor, sabían a ciencia cierta cuál era su rol, pero, así mismo participaba “conjuntamente de la

construcción de una idea de mediación, que era en cada caso única, distinta e irrepetible”. (Mora; en comunicación 2022).

Los mediadores de la primera escuela instauraron grupos pequeños y conformaron desde ahí una segunda serie de escuelas que se establecieron simultáneamente en diferentes lugares e instituciones: la ya nombrada *Red de Escuelas de Mediación*.

Dentro de esos nuevos equipos, cada uno de los participantes asumió un rol de mediador-multiplicador frente a otros iguales, quienes a su vez también se estaban preparando para ser mediadores del Salón. Lo que pude entender más allá de lo que dicen los informes, a través de la voz de algunos de los actores, es que, dentro de estas nuevas escuelas, se construían las experiencias de mediación disruptivas, o *gestos mediacionales*, mediante los cuales se esperaba activar a los diversos públicos y a los “ciudadanos de a pie”.

Al respecto, la artista Cristina Escobar –quien fue mediadora– recuerda que consistía en:

[...] tratar de buscar una estrategia para que la persona misma se diera cuenta de que tanto en su propia vida cotidiana, por fuera del sistema del arte, había un montón de elementos que ya las personas conocían, que les permitían tener una experiencia estética, reflexiva y social. (2023).

Figura 87- Una de las *Escuelas de Mediación* de la Red



Fotografía: autor desconocido; Cortesía Florencia Mora. Fuente: Tomada de Presentación: Programa Pedagógico del 41 SNA. Archivo personal Florencia Mora.

También ellos, los mediadores dentro de sus pequeños grupos de cinco o seis, dentro de la red de escuelas, agenciaron un ejercicio de autonomía formativa; algunos mencionan por ejemplo, “tener una sed muy grande de literatura” y compartir entre ellos lecturas sobre arte contemporáneo o pedagogías vinculadas al arte; también mencionan, que organizaban las

experiencias de mediación para las estaciones pedagógicas y solicitaban los materiales respectivos a la coordinación de la red, que estaba a cargo de los mediadores-articuladores.

Las distintas escuelas localizadas en diferentes puntos de la ciudad conformaron una comunidad de mediadores dónde la experiencia de la formación en mediación fue atravesada por la creatividad, la amistad y los afectos en diferentes direcciones: entre los mediadores y el proyecto pedagógico, entre el proyecto y las comunidades que fueron *afecta-das* y también entre los mismos mediadores. Mora lo denominó como una “*Red de Afectos*” y fue definida de la siguiente manera desde las memorias del Proyecto Pedagógico:

La red es en sí misma un programa pedagógico que permite la reflexión sobre la propia práctica, al tiempo que posibilita procesos democráticos sostenidos por lazos de confianza y afecto colectivo; la colectivización facilita la realización de acciones colaborativas, fortalece la horizontalidad de los participantes, al igual que el consenso, el disenso y la solución de problemas, desde los más pequeños hasta los más complejos. (Proyecto Pedagógico, 2009, p. 57).

Los voceros que se formaron a través de esos primeros mediadores multiplicadores fueron más de 100. En algunos de los archivos del Comité se encontraron los nombres de los mediadores, así: Carolina Catacolí, Laura Lozano, Doris Abadía, Alba Pilar Garcés, Javier Zárate, Hanna Amaya, Victoria Peña, Pilar Vargas, Margarita Tovar, Lina Burgos, Leonardo López, Leandra Plaza, Julián Parra, Andrés Parra, Camilo Reina, Felipe Sanclemente, Johan Orozco, Eduardo Murillas, Edna González, Luz Xiomara Marín, María del Pilar Vargas, Fernanda Toro, Ana María Rosas, Brenda Ramos, Jorge González Libardo Beltrán Luis Augusto Muñoz, Luis Mosquera, Mónica Salamanca, Ximena Abello, Gustavo Muñoz, Alba Ballesteros, Ingrid Villacorte, Jairo Cobo, John Ramos, Oscar Loaiza, Alexander Mora¹⁵¹, Juan Diego Muñoz, Nohora Cruz, Alexandra Rengifo, Johanna Urrea, Edwin Roa Rojas, Luis Álvaro Torres, Alexander Ríos, Anthony Fernández, Alejandra Muñoz, Orlando García, Álvaro José Tavera, Andrés Chaguendo, Fabio Gembuel, Jennifer Andrea Moreno, John Martínez, Jorge Vargas, Marisol Gordillo, Tito Gustavo Valencia, Vivian Daza, Cristina Hernández, Hermann Yusty, Luis Alberto López, Alberto Vallejo, Carlos Salas, John Mestizo, Paulo López, Rosa Estela Monsalve, , Johanna Buzzi, Iván Tovar, Janmastami Guillén, Viviana Ceballos, Herbert Wallens, Katherine Rivera, Germán Mendoza, Laura Rengifo, Natalia Ramírez, María Estivaliz R, Nataly Sanz, María Paula Hernández, Liliana Espinosa, Ana María Jiménez, Andrés Montoya, Ángela Rengifo, Julián Ortega, Beatriz Barrero, Sasha Gutiérrez, Manuel Guzmán, Juliana Hoyos, Elizabeth Jaramillo, Valeria Jaramillo, Isaac Kertzus, Gabriel Lenis, Diana

¹⁵¹ En esta lista se resaltarán con negrita los nombres de los mediadores que posteriormente se desempeñaron como guías de sala, según lo que se desarrolla en el siguiente apartado.

Carolina Marín, Juliana Martínez, Davis Sebastián Millán, Julián David Osorio, Juan David Otoy, Elizabeth Jaramillo, Natalie Potdevin, Daniela Ramírez, Francisco Javier Sosa, Stephanie Díaz, María del Mar Figueroa, Bryan Gallego, Ángela Viviana Giraldo, Mario Gómez, Nicolás González, Camila González, Lina María Storino, William A. Villegas, Raul Ruiz, María Eugenia Gómez, Nubia Estela Gómez, Rosmira Henao, Jorge Cabrales, Bella Carvajal, Martha Cardona, Miguel Ortega, Omaira Rojas, Ana Bertha Lizcano, Clara Inés Londoño, Paola Andrea Méndez, Jaime Alejandro Calambaz, José Eduardo Luna, Brian Salazar, Dein Steven Ortega, Sara Acosta García, Melixza Acosta García, Jeannette Sánchez, Juana Marietta Sánchez, Maricua Soaaw Solarte, Elena Macías, Claudia Restrepo, Olga Morales, Jaime Sánchez, José William Guerrero, Gloria Bueno, Jorge Alexánder Escudero, Elsy Alvear, Clarissa Zakour, César Cifuentes, Connie Gómez, Giovanni Vargas, Gloria, Holguín, Iris Juana Moreno, Janer Moreno, Janer Cabezas, Yasmín Romero, Jefferson Quigua, Michell Cabezas, Nidia Millán, Norby Cruz, Wilberson Moreno, Andrés Castrillón, Juan Carlos Grueso, Rubén Darío Gómez, Yuliana Mejía, Alejandro Paz, Yurany Martínez, Alejandro Noreña, Amparo Guerrero, Ana Martínez, Carolina Gravenhorst, Ana Martínez.

3.2.2. De la mediación a la sala de exposición ¿y de dónde salieron los Guías?

De los casi 180 mediadores formados en la “Red” de 6 escuelas simultáneas, y de acuerdo con lo que menciona Mora, se debieron sacar mediadores para que se desempeñaran en la labor de Mediación en Sala.

Lo anterior, frente a una solicitud de Min. Cultura, que se originó aparentemente a último momento, cuando ya se tenían formados los mediadores y se había hecho un esfuerzo por plantear un ejercicio distinto, a lo que convencionalmente hacían los guías en los espacios expositivos.

[...] fue muy traumático porque entonces lo que se planteó es que de esos 180 – o lo que se acordó en las altas esferas, es que de esos 180 mediadores unos 80 se convirtieran en guías- y a esos guías se les pagaba una cantidad, que era mínimo; entonces eso se instrumentalizó [...] y eso generó un malestar interno [...]. Terminó perdida como esa intencionalidad de la que te hablaba – Refiriéndose al Voluntariado-, prevaleció la figura de guía... yo recuerdo a Clarisa Ruiz reclamando, porque era lo esperado; recuerdo a María sol diciéndome yo te dije a ti que debías tener guías y yo le decía María Sol: señores, nunca hablamos de guías, nunca hablamos de guías. Ahí hubo un problema de comunicación. Sin embargo, de ahí cogieron 80 [...] les hicieron un cursito de asuntos que nosotros ya habíamos trabajado, los proyectos curatoriales [...](Mora, en conversación personal; 2022)

Uno de los mediadores que hizo parte del ejercicio del proyecto pedagógico desde la primera escuela, y que posteriormente también se desempeñó como guía de sala, indicó que claramente

el ejercicio que se hacía en uno y otro contexto era muy distinto, y que, aun así, las visitas comentadas que eran hechas por los *guías* que habían hecho parte de las escuelas de mediación, eran tanto metodológica como pragmáticamente distintas a una visita guiada convencional.

Lo anterior, para plantear que incluso en el ejercicio de aquellos que se desempeñaron como guías, sí existió algún principio de quiebre, fractura o diferencia con respecto a lo que hasta el momento se entendía como visita guiada en el contexto.

Aunque su labor estuviese impregnada de una comprensión distinta de su hacer y de la experiencia previa de la *Escuela de mediación*, y por ende, se abordaran los recorridos y las conversaciones con los públicos de una manera distinta a cómo habitualmente se hacían antes, pudo contribuir en ese momento a la pérdida de relevancia del ejercicio mediacional frente al trabajo como guía de sala, e indirectamente a una subalternización de este rol, efectuada desde la organización, que entre otras cosas, daría el mensaje –a futuro— que el ejercicio de la mediación, tanto práctica autónoma, como emancipatoria se tornaría también retórica.

La coordinación del equipo encargado de las visitas comentadas para cada espacio -que podía coincidir, o no con el ejercicio de alguna estación pedagógica liderada por los mediadores- la tuvo el maestro Gonzalo González, quien casualmente también era colega y coequipero de Florencia Mora en el ejercicio de proyectos de arte y comunidad en la región. La distribución de los equipos en los espacios fue coordinada por González, así como el seguimiento metodológico y operativo de los guías en cada lugar. Aunque también suponemos que hubo guías dentro de una labor más convencional, es claro que la mayoría actuó desde otro lugar, trascendiendo la “razón explicadora”, de la que se habló antes en este apartado. A continuación, se describirán dos anécdotas que corresponden a esas otras maneras de “activar las obras” para los visitantes.

Mariana Garcés, recuerda la manera como los guías que estaban ubicados en el antiguo colegio de la Sagrada Familia formulaban el acercamiento a la obra de Nicolás Consuegra: *Uno de nosotros, entre nosotros, con nosotros:*

[...] no sé si te acuerdas del Renault que lo subieron y bueno todo eso... pero entonces ellos contaban como el Renault 4 siempre ha sido el amigo fiel de los colombianos, no sé... cosas bonitas y cotidianas; y la gente de la ciudad feliz con esa historia. Todo el mundo contaba que en su casa también se había tenido un Renault y que también tenían fotos con el carro y la importancia de los paseos familiares...” (Conversación personal, 2023)

Se trataba de una instalación que constaba de un antiguo Renault 4 blanco, con algunas fotografías de álbum familiar ampliadas, dónde se veía (tentativamente) la familia del artista en paseos y en su vida cotidiana, pero siempre en relación con la presencia del automóvil. Es de aclarar que en los años 80' este tipo de automóvil fue declarado por la publicidad como el

carro colombiano por excelencia; así ---tentativamente---este artista se valía de esa experiencia próxima a muchos colombianos, para pensar cómo se trabajan las ideas construidas de identidad nacional, alrededor de un objeto diseñado por fuera del país pero ensamblado en nuestro territorio; incluso podría trascender a pensar la condición de lo no humano (el carro) como agente de la vida social y familiar de los colombianos en los años 80'. [Insisto, de las cosas que aún son un enigma para mí, es cómo hicieron para hacer entrar el carro por la puerta del salón, y cómo lo subieron 3 pisos].

De acuerdo con la impresión de Garcés, la forma de integrar el arte contemporáneo a la vida del visitante se daba desde la implicación de su experiencia y lo conocido, con aquello que posiblemente quería plantear el artista, a través de un asunto, un elemento, una ventana: enlazar con la vida del que ve. Apelar si se quiere a lo conocido para movilizar desde ahí otras ideas que conectaran con las obras o con asuntos señalados en la exposición.

Figura 88- Fragmento de digitalización de la página del Catálogo del 41 SNA, Obra “*Uno de nosotros, entre nosotros, con nosotros*” de Nicolás Consuegra.



Fuente: Tomada del Catálogo del 41 SNA, disponible en Línea.

Otra de las situaciones narradas de esas interacciones no ortodoxas de los mediadores en sala, fue citada por Mora y aparece en efecto en uno de los videos hechos por los mediadores como parte de las memorias del *proyecto pedagógico*, y aconteció en relación con la obra *Cali es Cali*

de Liliana Angulo, que se encontraba justamente en el mismo edificio dónde se encontraba el Renault 4 protagonista del relato anterior.

De acuerdo con la descripción hecha por Mora, la propuesta de los guías en esta sala fue justamente incentivar en los grupos de niños y jóvenes visitantes, la repetición de los pasos de salsa y ponerse a bailar. Así los niños o grupos de amigos que visitaban este espacio lo convertían nuevamente en un lugar de fiesta y de movimiento:

Eso se formaba ahí un bailoteo [...] (Mora, 2022).

Figura 89- *Cali es Cali*, de Liliana Angulo



Fuente: Tomado del Catalogo del 41 SNA de Artistas, disponible en Línea.

Un salón con decoración de taberna salsera de los 80', como puede lucir cualquiera de las que aún existen en el centro de la ciudad de Cali. Espejos en las paredes y una bola de espejos en el centro, el sonido de fondo: Salsa; y en los alrededores algunas fotos que muestran a una pareja de bailarines caleños – de ellos, después nos enteramos, que eran madre e hijo-, repitiendo la coreografía de la danza tradicional de la salsa -a lo caleño-. Al Fondo un video de estos bailarines. No era necesario que alguien le dijera a uno si podía o no podía bailar; a quien le gusta la salsa, los movimientos le aparecían así ...desprevenidamente.

La salsa es uno de los ritmos tradicionales de la región dónde está ubicada Cali, esta ciudad es reconocida por tener las orquestas más importantes de este género, así como las compañías baile más famosas de Colombia. Así mismo, la danza, movimientos y formas de ejecución, relativizan o prefiguran prejuicios sobre la identidad afrodescendiente, a la que se le asigna por tradición su base rítmica, melódica, así como sus pasos y maneras de danzar; como también se

identifica como afrodescendientes a las personas que normalmente se dedican a su práctica como bailarines o músicos. ¿Cómo pensamos friccionalmente las identidades culturales a través del movimiento y lo sonoro?, ¿qué tipo de condicionamientos percibimos con nuestro cuerpo mestizo queriendo bailar a la manera de un bailarín de salsa? ¿de qué manera eso también es una convención creada por estereotipos coloniales y raciales? Son algunas preguntas que pudieron aparecer mientras se *performa* en el espacio, resta la pregunta:

¿y para ello era necesario el guía de sala?

Según lo que afirma Florencia Mora, a los guías se les reconoció su labor de acuerdo con las horas y al trabajo directo en el espacio. Asunto que como ya se ha manifestado, fue distinto a como operó la mediación. Los guías fueron distribuidos en los espacios de exposición de acuerdo con las características del espacio (dimensiones) y cantidad de obras; para ello también se establecieron turnos, en el libro resultante de las memorias del Proyecto Pedagógico del SNA se muestra esto de la siguiente manera:

Figura 90- Distribución de Guías o Mediadores de Sala en los distintos espacios de exposición del 41

SNA

Guías salas de exhibición	
<p>Coordinador general de guías: Gonzalo González Barreiro</p> <p>Colegio La Sagrada Familia: Coordinadores de Sala: Albeiro Álvarez y Carlos Piedrahita</p> <ol style="list-style-type: none"> Alejandra Rivera Alejandro Paz Alexander mora Alexandra Rengifo Ana Lía Holguin Bella Lorena Carvajal Camilo Reyna Carlos Buriticiá Carola Cabrera César Cifuentes Daniel Arias Derly Pipicano Diana carolina mejía Fraizury Aricapa Francy Mejía Germán Chicué Gloria Marín José David López Juan Andrés Rivera Karen Fernández Karen Guerrero Lidiette Bermúdez Lindsay Bolaños Lorena Zúñiga Luis Eduardo Tobón Margarita Tovar Natalia Urrego Nidia Millán Nohora Cruz Omar Andrés Camacho 	<ol style="list-style-type: none"> Sandra García Silvia Moreno Vanessa Sandoval Valentina Arias Viviana Ceballos Zuleima Zca <p>Centro Cultural de Cali Álvaro José Tavera</p> <p>Ciudad Solar 1. Jaime Sánchez 2. Jeanette Sánchez</p> <p>Comfenalco 1. Mónica Salamanca</p> <p>Instituto Departamental de Bellas Artes 1. Andrés Castrillón 2. Bryan Gallego 3. Martín Rico 4. Sebastián Alvarado 5. Angie Paola Martínez 6. John Alexander Realpe 7. Wilson Nieva 8. Natalia Payán</p> <p>Banco de la República 1. Julián Alberto Gómez</p> <p>Cámara de Comercio 1. Jorge González 2. Andrea Moreno</p> <p>Casa Proartes 1. Marco Antonio Ospina 2. Manuel Guzmán</p>
	<p>Museo de Arte Religioso 1. María Estibaliz Rodríguez 2. Bibian Daza</p> <p>Museo de Arte Moderno La Tertulia 1. Ana María Rosas 2. Jorge Cabrales 3. Natalia Cano</p> <p>Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero 1. Giovanny Vargas</p> <p>Centro Cultural Comfandi 1. Ana María Jiménez 2. Johanna Urrea 3. Salomón Paz</p> <p>Total: 64 Guías para 12 lugares de exhibición</p> <p>Mediadores organizadores del encuentro de prácticas artísticas pedagógicas. Estudiantes de Artes Visuales de la Universidad del Valle</p> <p>Anderson García Carolina Mejía Yuliana Mejía Jairo Cobo Oscar Loaiza Jhon Edinson Ramos Diana Carolina Mejía Johanna Urrea</p>

Fuente: Tomado del Proyecto Pedagógico del 41 SNA; Libro digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia, disponible en <https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/>

3.2.3;Qué pasaba en una estación?

“El Salón nacional dejó de ser solamente un espacio para ver y se convirtió en un espacio para hacer, en comunidades que nunca en la vida habían sido tocadas por el arte”

(Mariana Garcés, 2023)

Las *estaciones pedagógicas* del 41 SNA, que habían sido inspiradas en aquellas que se habían hecho en la Bienal de Mercosur, tuvieron una operatividad -en cierta medida distinta- a aquellas que le sirvieron de inspiración y que estaban cerca de las obras, dónde “los artistas mostraban su declaración de intenciones sobre sus trabajos e interactuaban con los espectadores... y un ejército de mediadores apoyaba dicho proceso” (Santos Mateo, p.260); los mediadores del 41 SNA de Cali, se desplazaron por fuera de los espacios de exposición exceptuando contados casos; sin embargo, la mayoría estaban distribuidos en distintos sectores de la ciudad y en espacios no necesariamente vinculados al arte contemporáneo. Al respecto, Mora (2022), menciona:

Entonces en esa reunión, yo le decía a mis compañeros, a los profesores: alcanzo a imaginar las estaciones pedagógicas pero no dentro de los espacios de exhibición- porque eso sería casi lo mismo- sino por fuera de los espacios de exhibición, para expandir lecturas y las posibilidades del arte; para permitir en esa expansión otras ideas, otros territorios, otras interpretaciones que pudieran incidir en el salón [...], entonces decíamos quizás esa fiesta de acciones pedagógicas tendríamos que pensarlas para calle y eso fue lo que hicimos (en conversación)

Figura 91- Cajas con elementos y materiales para las estaciones pedagógicas; autor: desconocido.



Fuente: Cortesía Archivo de Florencia Mora.

El Comité pedagógico describió las estaciones así: “allí tenían lugar talleres de reflexión y se privilegiaba la vivencia de la experiencia estética, lo mismo que la percepción y creación por parte del público en su interacción con el 41 SNA” (2009, p.37). De acuerdo con Camnitzer las estaciones de la 6° Bienal operaron de la siguiente forma:

[...]les pedimos a 20 artistas de los 60 invitados [...]que sintetizarán su investigación estética en uno o dos párrafos formulados como problema, estos párrafos con un lenguaje simple y directo, se escribieron sobre pequeños muros de las estaciones pedagógicas, diseñadas al efecto y puestas en cercanía de las obras correspondientes, pero sin intervenir en la museografía [...] El público leía las propuestas, veía las obras y decidía si la solución del artista era correcta o no [...](en memorias del MDE 2011, p.137)

Así, a diferencia de la Bienal, en el contexto del 41 SNA, sólo unas pocas *Estaciones Pedagógicas* se instalaron cerca o en los edificios que albergaron muestras u obras de arte de los artistas del Salón. En su mayoría estaban ubicadas en espacios comunitarios, bibliotecas, centros o casas de la cultura en barrios por fuera del circuito del evento que se concentraba en los barrios céntricos de Cali. En los documentos internos del comité pedagógico como en la información institucional se menciona que fueron 19 distribuidas así:

Cuadro 9- Estaciones pedagógicas y su relación con obras o curadurías del 41 SNA

Lugar dónde estaba ubicada la estación pedagógica	Existencia de proyecto artístico del SNA o curaduría de los SRA
Biblioteca Departamental Júlio Garcés Botero	<i>Así Narra el Fotógrafo</i> (Curaduría correspondiente al Salón Regional del Pacífico) Curaduría: Ana María Castro, Artista José María Castro.
Centro Cultural de Cali	<i>Territorios Ignorados</i> ; Orinoquía; Curaduría Libardo Archila y Johanna Valencia.
Centro Cultural y Biblioteca Alto Jordán	
Biblioteca Centenario	
Universidad Santiago de Cali	
Pontificia Universidad Javeriana	
Universidad del Valle, sede Meléndez	
Instituto popular de cultura, Jorge Isaacs	
Cámara de comercio de Agua Blanca y Barrio Obrero	
Biblioteca Pública de San Luis	
Casa de la Cultura El Hormiguero	
Casa de la Cultura Desepaz	
Instituto Departamental de Bellas Artes	<i>Participación y poética. /Cruce de Caminos</i> (SRA Pacífico); <i>Rodando</i> (Exhibición Móvil de Video) del Grupo Pantalla Negra; <i>Transmisiones</i> (SRA centro) Fernando Escobar, María Clara Bernal, Andrés Gaitán; <i>Territorios Ciertos, Territorios Inciertos</i> de Sofía Suárez.
Museo de Arte Religioso	Confluencias. Arte -Ciudad (Salón regional Centro Occidente) curadora Gloria Posada.
Banco de la República	Maldejojo (SRA, Caribe), Curaduría el consorcio.
Centro Colombo Americano	
Alianza Colombo Francesa	
Casa Cultural El Chontaduro	
Escuela Luis López de mesa en Siloé	

Fuente: Elaboración propia, a partir del archivo personal de Florencia Mora.

Como se observa en el cuadro anterior solo 5 espacios ocupados por las estaciones pedagógicas coincidieron con lugares con obras, muestras o curadurías de los SRA; sin embargo, es claro reconocer que en dónde existió esa coincidencia, fue posible concertar con los artistas o con los curadores acciones que permitieran converger los intereses de los mediadores y de los curadores con la recepción de las muestras; algunos artistas incluso participaron de los procesos de mediación en estaciones distintas a aquellas que coincidieron con sus procesos:

[...]también algunos proyectos curatoriales realizaron prácticas en algunas estaciones: *Así Narra el Fotógrafo*, de la zona pacífica, en varias estaciones, y cruce de caminos [...] en la estación de Siloé. Ovidio Figueroa, curador de *Territorios visibles y territorios ignorados* de la zona sur colombiana y con Eduardo Hernández del proyecto Maldejo [...] con ellos se hizo un diálogo en la estación de la Biblioteca Centenario” (*Ibid.*, 2009)

La estación funcionó, como un lugar virtual y físico, que aparecía temporalmente en un espacio concreto; existía porque estaban los mediadores y contaba con materiales para poder realizar *gestos mediacionales*.

De acuerdo con los registros en video, fotográficos y en los textos de algunos mediadores, en una estación se podrían encontrar además de la presencia de los mediadores, elementos que apoyaban su identificación: Unos conos insertados en un poste de madera y marcados con la “e” de estación, pero también con la “e” de encuentro, o la e de emoción, o la e de emergencia o con la e de evento; simbolizaban o señalaban para los públicos-participantes que ese espacio es especial para la acción que proponga el “vocero”¹⁵²; además también se podrían encontrar los periódicos con la información del Salón, cartillas pedagógicas hechas por los mismos mediadores, materiales y facsímiles de difusión del 41 salón.

Existió según los registros, una coordinación de mediadores articuladores, quienes estaban haciendo el seguimiento a la preparación y al ejercicio directo de los mediadores que actuaban en las estaciones; ellos además, tenían dentro de los compromisos con la coordinación del *Comité Pedagógico* pasar informaciones periódicas y estar al tanto de las necesidades de materiales, espacios, requerimientos e impresos didácticos, de ser el caso; esta labor la desempeñaron: “Alfonso Correa, Miriam González, Gloria Marín, Vilma Perea, Jorge Giraldo, Diana Torres, Jaes Caiceo y Diana Herrera” (*Ibid.*, 200)

Al revisar las experiencias de los mediadores a través de los informes entregados a la coordinación del comité pedagógico, se alcanza a percibir una pluralidad de metodologías y *gestos de mediación* que posiblemente se diseñaron de acuerdo con las características de las

¹⁵² El vocero o voceador en Colombia son las personas que van por las calles promocionando productos, y llevan consigo un parlante o un megáfono.

personas que participarían de éstos, así como de lo que permitían los espacios, los materiales existentes, o lo que estaba ocurriendo en los edificios como parte de las exposiciones.

De acuerdo con lo que indican los mediadores en sus informes, ellos diseñaron las acciones o lo que hemos querido denominar como “*gestos mediacionales*”, a partir de las propuestas que de antemano habían entregado los curadores de las 17 SRA. En las estaciones se encontraban materiales en video de estas curadurías o vinculados a los SRA, con estos títulos:

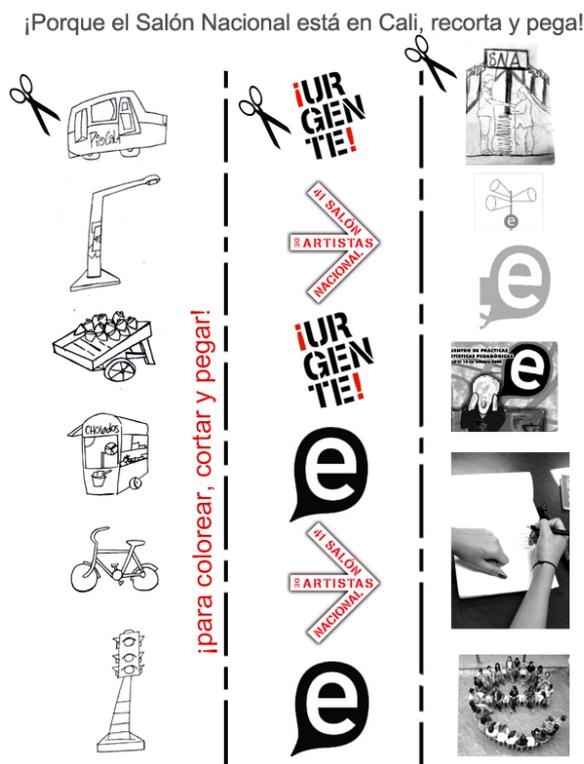
[...]¿Y cómo para qué de ate de qué?, documental de las 12 SRA, realización Diego García Moreno. *Sutchin Tuu Akuaipalu* (Laboratorio de Alexa Cuesta en la Guajira). *Canto de Memoria* (Laboratorio de Investigación Creación del Meta), realización Mario Opazo. / crónicas documentales 8 Salón de Octubre-Región Pacífica, realización Calle larga, Mona producciones, Miope Producciones (Comité Pedagógico, 2009, p. 37)

La mayoría de los mediadores partían de la observación de estos materiales y posteriormente generaban una pregunta, que estaba en dialogo con algunos de los asuntos abordados por alguna de las obras que hacían parte de una curaduría, o de aspectos que eran incorporados desde el mismo guion curatorial. También insertaron ejercicios previamente diseñados, pero con un enfoque específico para una población especial, otros voceros trabajaron talleres sobre prácticas artísticas con presencia significativa en el Salón.

La pregunta daba pie para que la respuesta fuera dada por los participantes a través de su experiencia, que se expresaba en una construcción visual o plástica en la que podían utilizar cualquier material con el que contara la estación; materiales que en general estaban relacionados con las prácticas artísticas presentes en el salón. Es decir, papel, herramientas para dibujo y falso grabado; arcilla para modelar, material de reciclaje, entre otros. En algunos casos trabajaron con cartillas que habían sido diseñadas por el primer grupo de mediadores: “veinte piezas pedagógicas fueron la herramienta de trabajo de los mediadores en los talleres. Dichas piezas, trabajadas y desarrolladas, conforman la Cartilla de Experiencia pedagógica del 41 SNA” (*Ibid.*).

En uno de los informes de mediación se comentó, cómo a partir de la revisión del documental de los 12 SRA, se realizó un ejercicio que se inspiró en el trabajo artístico de uno de los colectivos de la ciudad de Pasto (Nariño) que elabora años viejos – muñecos de trapo, que tradicionalmente se queman al finalizar el año y que representan las cosas malas o feas del año que se va, normalmente se llenan de trapo y pólvora—; en conjunción con el trabajo la artista Graciela Romero de Ibagué, que desarrolla una reflexión sobre las mujeres víctimas de violencia, a partir de la elaboración de vestidos.

Figura 92- Fragmento de Cartilla Pedagógica 41 SNA



Fuente: Cortesía Archivo Florencia Mora.

Los mediadores generaron un ejercicio para los niños de una institución en Siloé y según lo que describe la mediadora (2009,p.6) “[...]del barrio Siloé salen para la época de diciembre unos personajes llamados diablitos, estos pasean la ciudad tocando sus instrumentos, de ahí sale la propuesta de que los niños muestren con los muñecos estos personajes de su barrio”¹⁵³, se menciona también como cada niño realizó con papeles de colores y material de reciclaje un vestido y su respectivo muñeco relativo a estos personajes que aparecen en estas festividades decembrinas en su barrio y realizaron después un desfile con concurso incluido. En otro de los textos producidos por los mediadores:

[...]basándonos en el proyecto curatorial de Sofía Suarez, *Territorios ciertos, territorios inciertos*, iniciamos un ejercicio que consistió en contar un poco sobre el barrio donde viven cada uno de los niños, sobre los espacios del sector por los que no les gusta transitar y por los que sí. Salieron cosas como: “el parque es el sitio que más me gusta, porque allí me divierto con mis amigos” pero otros por el contrario decían que “el parque me da miedo porque allí mantienen todos esos muchachos fumando” otros decían que no les gusta el sitio donde está el caño porque además de oler feo arrojan mucha basura allí, otros coincidían que el chontaduro -refiriéndose al centro cultural- es uno de los lugares que más les gusta porque allí comparten con otras personas y porque leen cuentos, hacen tareas, teatro, danzas, música y lo que más les gusta del chontaduro las vacaciones recreativas [...].A partir de estas percepciones del

¹⁵³ Este apartado fue extraído del Informe de la Estación de Luis López de Mesa, consultado en los archivos digitales personales de Florencia Mora.

espacio en el que habitan cada uno de los niños realizó un dibujo del sitio que más le impacta o le gusta del sector [...] luego el conjunto de dibujos se convirtió en un gran mapa” (Voceros del arte; 2008; P12)

Estas dos descripciones nos dan cuenta de cómo acontecían la mayoría de los *gestos mediacionales* dentro de las estaciones pedagógicas. Se puede observar que coexisten cuatro pasos básicos en las acciones diseñadas por los mediadores: 1) La referencia a un trabajo o problema abordado por alguna curaduría del SRA. 2) Relación de algún elemento significativo de esta obra o curaduría con la vida o cotidianidad de los participantes. 3) Exploración de la relación de esos dos elementos, a través de la experiencia particular de cada participante, y desarrollando un planteamiento plástico o visual 4) Socialización colectiva de las realizaciones efectuadas por los participantes.

Figura 93- Niños habitantes de los barrios cercanos al Centro Cultural el Chontaduro participando de un gesto mediacional, Fotógrafo: Desconocido



Fuente: Tomado de la Bitácora de mediación de los mediadores encargados de las estaciones de la Cámara de Comercio Sede San José obrero, Centro Cultural el Chontaduro, 2008, Cali- Archivo personal de Florencia Mora

Uno de los aspectos que llama la atención es que, dentro de los informes y bitácoras de los mediadores revisadas, casi siempre el elemento detonador para iniciar el ejercicio de mediación estaba sostenido por las experiencias de los artistas que hacían parte de las Curadurías de los Salones Regionales (SRA).

Como se ha indicado con antelación además de las Estaciones Pedagógicas, distribuidas por la ciudad, una de las estaciones fue un antiguo *Jeep*, que se pintó y decoró con elementos relacionados al proyecto pedagógico del SNA, y que se consideró como la estación rodante.

En éste vehículo se interactuó de otra manera con los contextos, porque no se trataba de estaciones que estuviesen en un mismo lugar, en horarios específicos, sino que éste vehículo

recorrió la ciudad y a su paso 15 instituciones educativas formales e informales; entre éstas colegios y jardines, centros comunales, escuelas, sedes de juntas de acción comunal, casas de la cultura y bibliotecas, de acuerdo a los informes, con este ejercicio 1000 niños, adolescentes y jóvenes, participaron de *gestos mediacionales* y desarrollaron una práctica de reflexión sensible a través de la construcción de una imagen.

Figura 94- Estación rodante, Fotógrafo: Desconocido



Fuente: Cortesía Archivo de Florencia Mora.

El carro lleva consigo *video beam*, DVD, películas, cartillas, materiales para los talleres (colores, marcadores, acuarelas, crayolas, papel, pegante y arcilla). Viajan cuatro Mediadores y el conductor, quienes interactúan con niños de las instituciones (Informe Estación rodante, 2008)

Uno de los mediadores del Salón llama la atención sobre una de las funciones que tenían las estaciones pedagógicas, mientras trasladaba a uno de los artistas invitados al Salón Nacional, dentro de este *Jeep* o estación:

[...] el tema principal de conversación era el componente pedagógico del Salón y la arteria vial por la que transitábamos nos sirvió como metáfora para explicarle a Nathaniel la intención de las estaciones pedagógicas. Íbamos por la Avenida Ciudad de Cali rumbo al oriente de la capital vallecaucana, las edificaciones mostraban una Cali diferente a aquella donde se instala toda la parafernalia del Salón. Desde mi experiencia de transeúnte por estos lugares le decía que nos dirigíamos más allá de la Ciudad de Cali, Nathaniel no comprendió muy bien, pensó que saldríamos de la Ciudad. Le explique que más allá de esta avenida se encuentra una otra Cali olvidada y que el hecho de llegar hasta allá hacia evidente la intención del comité pedagógico de irradiar el arte hacia lugares perdidos en el mapa del imaginario artístico de la ciudad (Piedrahita, 2008)

Lo disruptivo¹⁵⁴ del *Proyecto pedagógico* del SNA de Cali estuvo en la estructuración y ejecución de un proceso distribuido o desbordado con respecto a los espacios de exhibición que ocupó el Salón. Su preocupación por expandir a otros lugares y territorios localizados en una “sola” ciudad una *experiencia del arte, con el arte y sobre el arte*, más allá de los públicos convencionales del arte contemporáneo, es dónde se percibe la dimensión crítica de esta propuesta. Contener y dar lugar de enunciación a los grupos de ciudadanos no privilegiados en el mundo del arte o “subalternos”, pudo ser un indicio de una convicción un poco rebelde frente a lo que venía haciendo el Salón Nacional desde su propuesta pedagógica en las versiones anteriores.

Así mismo generar una revisión sobre estos hechos no deja de formular preguntas sobre la imposibilidad de unir las dos políticas la de derecho a la participación del artista y del ciudadano, como el derecho a la creación en arte del artista, y de la cultura para el ciudadano. El 41 SNA, en perspectiva con respecto a lo ideado por Jorge Eliecer Gaitán en 1940, sobre plantear al pueblo “como juez y parte”, se convierte en un evento disruptivo en cuanto las acciones e intervenciones salen de los espacios especializados de las salas de exhibición, para encontrarse con otros contextos y lugares; con formas de mediación que de antemano no habían sido exploradas en el contexto del Salón Nacional y que claramente rompen con las pautas educativas estandarizadas en los espacios de exhibición y circulación del arte en Colombia, hasta ese momento.

Los gestos mediacionales, las cartillas, los talleres, los diálogos y conversaciones como se gestaron y ejecutaron dentro de las estaciones pedagógicas, independientemente de ser procesos de resonancia de la función social del arte y de la apertura de la participación de nuevos participantes, territorios, contextos y de la negociación insospechada de sentidos; dejan muchos aspectos abiertos, que como indican Cartagena & León (2014) citando a Cheryl Meszaros, pueden generar un conflicto en dónde *el todo vale* justifica fallas en la comunicación de contenidos y absuelve a la institución de “cualquier responsabilidad interpretativa sobre los significados que produce y propaga la cultura”(p.49).

Por otro lado, el despliegue de un escenario de participación descentralizado que sí fue efectivo para las personas que fungieron como mediadores -de manera tangencial- se dio para los públicos y los asistentes a talleres y estaciones de mediación; las apuestas de contenidos si bien insertaban aspectos de la cotidianidad, contexto y vida de las comunidades convocadas para

¹⁵⁴ Se entiende la disrupción aquí como una ruptura de las operaciones, formas o maneras en las que operaron hasta este momento los ejercicios educativos del Salón.

que emergiera a partir de allí un hilo de conexión con los contenidos del salón, eran apuestas que se organizaban o diseñaban, desde los equipos de las estaciones, que en su despliegue también actuaron como representantes de la institución, e intuimos, que en otros casos fungieron como representantes de las comunidades.

Aun así, se abre la pregunta sobre ¿cuál es el lugar real, de la participación de los ciudadanos en el mundo del arte en Colombia?

“Era una oportunidad, era la manera de cómo podemos entender un salón...un salón encerrado en una sala de exhibición es una mala inversión de estado, porque limita la interacción con la gente”

(alguna mediadora con la que se conversó)

“No éramos guías” (Otro de los mediadores con los que se habló)

“Hoy lo entiendo basado en mi experiencia de mediación [...] en la educación se generan puentes para interactuar, dos personas que son extrañas alrededor de una obra de arte, por ejemplo” [...] (otro de los exmediadores con los que se conversó)

Interludio 3: Pensando la noción de medio y mediación¹⁵⁵

¿Qué es la mediación?

Actuar en medio de dos: actores, agentes, cosas, elementos, seres, instituciones... agregados.

Poner en comunicación o negociación dos elementos

Ejercer acuerdos entre las partes

Experimentar confrontaciones y disensos

Trazar una línea entre dos puntos

romperla.

Trasladar algo de un lado al otro, o transformar lo que se lleva al otro lado

Ser puente

Agenciar-se desde la terceridad

Preguntar y cuestionar a las dos partes, también a uno mismo.

Representar a una parte frente a la otra.

Abogar por las partes, resolver conflictos, comprender conflictos, instaurarlos.

Ejercer estrategias para acuerdos

Replantear acuerdos, ¿Generar desacuerdos?

Hace algunos días cuando me encontraba de nuevo frente a la pregunta: ¿cómo comprender la mediación con relación al ejercicio de las últimas versiones del Salón Nacional de Artistas?, me tropecé con una conferencia que mi orientador el Dr. Cayo Honorato, presentó hace algunos años frente a una audiencia relacionada con la mediación en Bibliotecas¹⁵⁶. Él iniciaba su presentación preguntándose ¿qué se entendía por mediación? o ¿qué entendíamos por mediación?; esa misma interpelación les hizo a sus estudiantes de graduación (pregrado) en artes, durante el curso de la disciplina Pedagogía y Educación en Museos, cuando compartí con él este espacio como asistente de docencia.

Este apartado aparece devolviéndome esta misma interrogación, comprendiendo que hacerla, me genera cierta incomodidad, en cuanto se supondría que la respuesta sería obvia para mí. Sin embargo, al atravesar las posibles respuestas—que se encuentran en la lista anterior—, me daba cuenta de que estas son una manera de resumir o condensar en posibles frases, parte de los descubrimientos o reflexiones sobre la mediación que pretendo abordar a continuación.

¹⁵⁵ Apartes de este fragmento hicieron parte de la comunicación que tuvo por título: ¿MEDIACÕES IMPOSSÍVEIS? Exercícios de mediação no Salão Nacional da Colômbia entre 2008 e 2022, realizada en el marco del XCOMA, Mundos IM-Possiveis

¹⁵⁶ Honorato, Cayo; Do que falamos quando falamos de mediação? Conferencia del 2 de enero de 2019 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vs5ziIskw-c> consultada por última vez el 16/08/2023

La “mediación” en el contexto de los eventos de circulación de las artes plásticas y/o visuales, puede ser entendida en los últimos años, como el desarrollo de acciones y actividades de generación de conexiones, experiencias y conocimiento alrededor de la recepción de las obras expuestas, o movilizadas a través de una exposición artística.

Sin embargo, el ejercicio de la mediación merece que se le verifique desde otros lugares, un tanto para no romantizar las acciones que se desarrollan con ese nombre y por otro entrever los conflictos que pueden estar presentes en la enunciación de esa palabra y en las acciones que se generan con esa denominación. Recordemos también que la mediación ha sido estudiada y tiene incidencia en diversos campos de aplicación, desde los estudios culturales, la sociología o las humanidades, la educación y la museología

La *Mediación de, en o desde el Arte*, puede ser observada desde diferentes artistas y enfoques, e incluso tiene una aplicación amplia: por ejemplo, la labor de mediación también es agenciada desde los espacios, lugares y agentes no humanos, como puede ser el caso de las instituciones, espacios y eventos, e incluso desde las redes sociales y la internet –asuntos que se pueden percibir con relación al desarrollo de las distintas versiones del SNA aquí estudiadas—.

Mediación puede entenderse también, como la acción de los curadores de arte y otros agentes que intervienen en el desarrollo en las propias exposiciones, como son los museógrafos, los productores, comunicadores o pedagogos. Los artistas y aquellos que, desde su hacer, desarrollan prácticas comunitarias o relacionales. La mediación también está presente en la acción de los docentes, profesores o formadores vinculados a las artes visuales, que se desenvuelven en las escuelas, academias y universidades.

También puede entenderse como un ejercicio de mediación, incluso lo que ocasiona la misma obra de arte, que por su naturaleza de imagen y contener el medio (Belting, 2007), es en sí una agencia de mediación¹⁵⁷.

Por otro lado, también conviene recordar aquí la noción de medio construida por Marshall MacLuhan, el aforismo con el que se reconoce parte de su obra y uno de los aportes más relevantes de su teoría alrededor de los medios de comunicación y los *mass media* “el medio es el mensaje” (1996, p.29), nos devuelve nuevamente a una comprensión que ya hemos intentado

¹⁵⁷ De cara a este asunto, es conveniente recordar la reflexión de Hans Belting desde la antropología de la imagen, en la que él explica, que la imagen y su diferenciación de los otros cuerpos y cosas, está dada por la configuración de su propio “Cuerpo Medial” o medio.

tratar en un apartado anterior, al pensar esa relación del contexto, el espacio y todo aquello que genera acción significativa.

La “mediación” como agencia de un “medio” ligada a la agencia de una exposición -que es dispositivo, medio y mediación a la vez-, asunto que se ha intentado desarrollar hasta el momento; se ha observado desde una perspectiva semiótica que el contenido de la exposición está dado por diversas amplitudes discursivas y que a su vez se comportan como medios y/o mediaciones. Lo anterior debido a los contenidos que cada uno de ellos -como constituyentes- le aportan, es decir, es un espacio trans-discursivo, como lo plantea Martínez (2007, 2009).

Se ha querido, por tanto, pensar que cada constituyente es uno de los eslabones de mediación: el ejercicio curatorial, la relación o tensión entre las obras, la presencia de la museografía, las relaciones espaciales, contextuales e históricas en que se presenta la exposición y los ejercicios de mediación que con ese nombre se ejecutan. Y aunque se reconoce que esta acción -la mediación- no está sesgada únicamente a los procesos que buscan relaciones o la participación de los participantes de las exposiciones o visitantes, parte de las intenciones de la investigación es justamente seguir sus prácticas y relaciones con los otros roles que se agencian en el marco del programa aquí estudiado. –cómo se indicó en la introducción del presente documento—, De alguna manera, una exposición es una mediación, que contiene varias mediaciones y varias ideas de mediación.

Sin embargo, el hecho de que en relación con esta palabra existan múltiples maneras de acercarse y definirla, hace que no sólo se convierta en un concepto problemático, sino que se necesite rodearlo.

De acuerdo con Cayo Honorato, la noción de *Mediar* en portugués, esta en relación con sus acepciones etimológicas de mediar o *meiar* o “dividir en el medio” (2019), o en la definición que aporta Raymond Williams de esta misma palabra:

a) Encontrar un punto central entre dos opuestos [...], b) Describir la interacción de dos fuerzas opuestas [...] c) Describir esa interacción como substancial [...] a fin de que no sea un proceso neutral [...] sino un proceso activo, donde la forma de mediación modifica las cosas mediadas (2003, p. 220)

Respecto a lo anterior, el ejercicio de mediación siempre ha presupuesto la existencia de dos elementos y un tercero “el mediador”¹⁵⁸, que usualmente es el que agencia movimientos, traducciones o situaciones entre uno y otro, el que moviliza “la mediación”.

¹⁵⁸ Las teorías de la Mediación Social, como campo estratégico de intervención en conflictos y asuntos sociales, han planteado la existencia de la terceridad, para denominar a este “tercero implicado” y su función de objetividad

Jesús Martín Barbero, desde el campo de los estudios culturales y la comunicación, nos plantea que los dos lados de la mediación o los dos “agregados” que son mediados, pueden ser pensados como “emisor dominante y receptor dominado” (2003, p. XXVII), el espacio intermedio entre esos dos puntos podríamos pensar que le corresponde a la existencia de un “tercero” que tendría el rol de espacio mediacional, una instancia neutral, pero con posibilidad de movimiento. Así también trabaja la noción de mediación como respuesta a un fenómeno social, económico y político, y por ende cultural, vinculado a la tensión entre el ejercicio del pueblo por entenderse como agencia política en la vida pública y la gradual equiparación de la clase popular frente a la clase dominante; esto que aconteció en un momento histórico situado a finales del siglo XIX, dónde la esfera de la vida pública es ocupada en parte por agentes con origen popular configurando la nueva clase social denominada como masa, aparecerá justamente el proceso de la mediación con esta definición: *mediar es cubrir las diferencias y reconciliar los gustos* (2003, p. 165).

En otras lecturas, este rol, atañería al apaciguador, al restablecedor de relaciones, el intérprete, el representante, el veedor, el testigo. Sin desechar la perspectiva de la existencia de un agregado “dominante” en la cultura que interviene, impulsa o agencia la mediación, Martín Barbero nos invita a pensar los actos de recepción cultural masiva, o las prácticas de mediación,

[...]por fuera del chantaje culturalista que los convierte inevitablemente en procesos de degradación cultural [...] investigar desde las mediaciones y los sujetos, esto es desde la articulación entre prácticas de comunicación y movimientos sociales (*Ibid.* p. XXIX)

De esta forma, se inserta una perspectiva moderadamente emancipadora de la mediación, que tendría como núcleo no sólo la negociación de sentidos entre los emisores y los receptores; sino al contrario, respuestas transformadoras de parte de quienes se encuentran en las bases sociales, en un lugar más horizontal de las producciones culturales. La invitación sería a pensar una “situación Latinoamericana” de la mediación. (Martín Barbero, 2003; Del Valle; Lucese, 2020).

Desde la Museología, en el trabajo que fue dirigido Desvallés y Mairesse, *Conceptos Clave de la Museología* se incluye dentro de la definición de “mediación” lo siguiente¹⁵⁹:

y apaciguador en el marco de los ejercicios de intervención en conflictos. “Mediar, de hecho, expresa la interposición de un tercero entre dos elementos, lo que crea un sistema ternario en donde antes existía un sistema binario y condice a las raíces de las formas de convivencia social” (Eslava, Julia; pág. 176).

¹⁵⁹ Este trabajo también contó con la colaboración de los miembros del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), del que hacen parte museólogos provenientes de otros contextos como el caso de Bruno Brulon Soares, Wan Chen Chang y Marília Xavier Cury, entre otros. Claramente de cara a la nueva definición de “Museo”

Desde hace más de una década, el término mediación es utilizado frecuentemente en la museología, tanto en Francia como en los países francófonos de Europa, donde se habla de “mediación cultural”, “mediación científica” y “mediador”. Designa esencialmente toda una gama de intervenciones llevadas a cabo en el contexto museal, destinadas a establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber). (p.46)

De la anterior definición que puede ser aplicable también a otros contextos, llama la atención, que se haga énfasis en el ámbito francófono, europeo y occidental, al que particularmente casi siempre se atiende desde la reflexión museológica. Es de preguntarse, bajo cuáles procesos, circunstancias y mediaciones, también la mediación se insertó en el ejercicio de las instituciones, organizaciones y procesos culturales en Latinoamérica y su posible relación con el accionar de espacios artísticos o culturales en la región. En especial al Salón Nacional en Colombia, asunto al que ya hemos hecho mención.

Continuando con la intención de las enunciaciones, la mediación es un campo de intervención proveniente (aparentemente) de las ciencias sociales y humanas; aplicada a la diplomacia, la política, la educación, la ciencia, los ámbitos comunitarios y sociales, lo jurídico y a lo cultural -como ya se ha planteado con anterioridad-. Es vista en varios de sus ámbitos como una estrategia que se corresponde con las teorías del conflicto, pues una de sus funciones iniciales fue justamente, aplacar, aclarar, resolver, intermediar, gestionar o re-pensar los conflictos entre las personas y de éstas con otro tipo de instancias o agencias, movilizandodiversas estrategias, de acuerdo con el enfoque de “la intervención”.

El origen de la implementación de acciones con la denominación de “mediación” tiene que ver con ámbitos de política pública vinculada a la educación y la gestión del conflicto, como indicase Tomás Peters (2019) citando a Maria Lind, “refiere a los intentos de reconciliar partes que están en desacuerdo sobre algo: naciones, por ejemplo, o personas en conflicto”, o como también lo plantean los museólogos Chaumier y Mairesse (2014): “El uso del término "mediación" no tiene su origen en el ámbito de la cultura. En general, el papel del mediador está vinculado a un conflicto potencial que, en virtud de su posición neutral, se supone que debe resolver”¹⁶⁰. Vinculado a lo anterior, la politóloga Colombiana Julia Eslava (2016), plantea que “desde la década de los setenta, la mediación ha cobrado progresivamente mayor relevancia [...] dentro de un conjunto de intervenciones sobre las múltiples expresiones de conflicto

propuesta en el 2019 y finalmente definida por el ICOM en el 2021, los conceptos contenidos en este documento merecerían ser revisados.

¹⁶⁰ La traducción efectuada fue propia con ayuda de programa de traducción deepl en línea <https://www.deepl.com/>; el texto original dice lo siguiente: “L’USAGE DU TERME «*médiation*» ne provient pas du champ de la culture. Généralement, la fonction du médiateur est liée à un conflit potentiel que ce dernier, par sa position de neutralité, est censé résoudre”.

social¹⁶¹. Su aplicación se extiende desde las relaciones internacionales, pasando por los conflictos jurídicos, hasta los espacios de interacción en contextos de proximidad y de la vida cotidiana” (p.13), la explicación que puede darse a su amplitud en los escenarios de aplicación puede estar relacionada con lo que algunos llaman la crisis de la representatividad social y política que surge en los años 60’ como indica Peters (2019, p.5).

Retomando las posiciones desde los estudios de la cultura y el patrimonio, Aboudrar y Mairesse (2018 p.), ubican la historia de la mediación ligada a la sociología de la cultura y sitúan su emergencia mucho más atrás. Establecen sus antecedentes desde los primeros museos abiertos al público -del pueblo- que expandieron su incidencia más allá de las capas letradas de la sociedad en el siglo XIX, continuando -por ejemplo- con el ejercicio del movimiento de educación popular norteamericano -expandido también a otros contextos-, pasando por las prácticas contraculturales del Mayo del 68 francés e incluyendo las experiencias de animación sociocultural de los 70’ y 80’; llegando finalmente hasta los ejercicios de acción cultural generados en instituciones culturales y museales en la década de los 90’¹⁶².

Desde la perspectiva de estos dos autores, se podría pensar, que la mediación cultural es posterior al momento en que se vio la necesidad de pensar los espacios culturales como dispositivos educativos -entre estos especialmente el espacio del Museo-, así como los teatros o las bibliotecas. —es de aclarar que la “mediación” no podría surgir si estos espacios se tornan educativos en un sentido tradicional de la palabra—. Así las cosas, se corroboraría que el uso del concepto de mediación -en muchos contextos- es una “nueva” manera de denominar lo que, en otros momentos, se designó como *animación sociocultural*, *acción cultural*, o el ejercicio que realizan ciertas áreas pedagógicas de instituciones culturales, sin que se estime —claro

¹⁶¹ Así como lo indica Eslava (*Ibid.*), la mayoría de los autores coinciden en que los años 70 fue la década en dónde este tipo de ejercicios en el campo de las humanidades se exploraron en varios contextos. Como ejemplo, Silvio Ciappi, al referirse a la historia de la mediación social y comunitaria en Estados Unidos, sitúa como experiencia relevante, la intervención efectuada a través del movimiento *Community Board Program* en 1976 en un barrio marginal de San Francisco (California); experiencia que se desplegaría por varias zonas de la ciudad y se convertiría en una metodología de resolución de conflictos replicable en el contexto norteamericano y posteriormente en Canadá, Inglaterra y Francia (Ciappi, p.220). En cambio, los desarrollos que en materia de mediación se han implementado en Colombia, se dan hacia la década de los 90’ de acuerdo con lo que menciona Eslava (p.225).

¹⁶² De alguna forma los anteriores ejercicios alimentaron las prácticas educativas en los museos de arte en Latinoamérica y claramente también en Colombia. Por ejemplo, el Trabajo del Museo del Siglo XIX, en Bogotá que quedó consignado en el texto: Reflexiones sobre animación: experiencias pedagógicas en el Museo de Julia Rodríguez, Helena Saavedra; además de lo anterior, es de reconocer que su inserción en el ejercicio museológico del país, se debió en parte a que las referencias de trabajo entre los artistas escénicos y plásticos que trabajaron en ejercicios de práctica comunitaria en los barrios y comunidades periféricas en las ciudades colombianas como Bogotá, Cali o Medellín. Algunas de estas experiencias trabajaron a partir de metodologías de animación sociocultural europea implementada principalmente en países como España y Francia.

está— una sola forma de operar de la “mediación”. Aparentemente este término, es una progresión de varios conceptos utilizados a lo largo de la historia.

El investigador chileno Tomas Peters (2019)¹⁶³, quien se ha reflexionado alrededor de la “mediación artística” partiendo del análisis de este concepto dentro del campo de la “mediación cultural”; se adentra en el contexto francófono —de donde provienen las principales fuentes teóricas de la museología, del patrimonio y los estudios culturales vinculadas a esta definición— y propone una relación situada o contextualizada de las maneras como se han asumido dos posturas de “mediación”, ubicándolas entre la distinción etimológica del concepto de “*Mediation Culturelle*” francesa, en tensión con la palabra alemana de “*kulturvermittlung*”, con referencia a esta última menciona que:

refiere al proceso de adquirir y negociar conocimientos sobre los fenómenos social-científicos a través de intercambios, reacciones y respuestas creativas entre diversas partes esta hace referencia. (2018, p., citando a: ZHdK, 2015)

Peters, se detiene en la revisión del vocablo *vermittlung*, en especial al prefijo “*ver*” y citando a la curadora Maria Lind¹⁶⁴, da cuenta de que en este prefijo indica negación y a la vez encierra una paradoja:

El vocablo *vermittlung*, refiere a la transferencia de una parte sobre otra, la transmisión pragmática de un mensaje. También refiere a los intentos de reconciliar partes que están en desacuerdo sobre algo: naciones, por ejemplo, o personas en conflicto” (Peters, 2018, citando a Lind, 2013, p. 99).

Y más adelante menciona:

[...] Nayeli Zepeda (2015), quien señala que lo interesante del concepto es el prefijo de negación *ver* (en español, usamos des-, no-, in-): *vermittlung* es mediación y no-mediación al mismo tiempo, es aprender y desaprender. En otros términos, no es eliminar conflictos, sino comprenderlos, facilitarlos e incluso producirlos. (*Ibid*)

A las anteriores definiciones, Peters contrapone la enunciación francesa que recalca la resolución del conflicto desde una posición de preponderancia de una idea jerárquica de *Cultura* nuevamente dominada por discurso occidental y europeo, que pretendería ser distribuido desde la aplicación de herramientas pedagógicas para su comprensión y aceptación. Mientras que

¹⁶³ En el artículo ¿qué es la mediación artística? un estado del arte de un debate en curso; publicado en la revista *Córima*, de Investigación en Gestión Cultural en el 2018.

¹⁶⁴ María Lind, desarrolla una reflexión sobre la tensión entre la mediación y el problema del arte contemporáneo, desde la revisión del origen de la mediación en el Museo de Arte Moderno de New York, ejercicio impulsado por la dirección de Alfred Barr durante la década de los 30; asunto que configuraría para la autora un museo en esencia didáctico; didactismo que se transferiría en la manera en que se concibieron curatorialmente las exposiciones y así mismo el edificio. La autora recurre también a analizar el cambio con la inclusión del primer departamento educativo -en un museo de Arte Contemporáneo- dirigido en su momento por Victor E. D’Amico, a quien la autora le otorga la responsabilidad de la inclusión de la filosofía pragmática de John Dewey y la insistencia en el ejercicio expresivo, autónomo y pragmático del espectador. (Lind.M, ¿*Why mediate art?*?, en el libro: *Ten Fundamental Questions of Curating*, 2013)

desde el enfoque alemán, no se tendría “conflicto” que “dirimir”, puesto que en efecto la palabra *vermittlung* implica en si misma la mediación y no mediación.

La idea de una *Cultura* que como indican Damián del Valle y Rosario Lucesole¹⁶⁵, “implica también un espacio de dominación construido por la hegemonía” (p.63).

Peters reconfirma que el concepto francés de *Mediation Culturelle*, que es asumida inicialmente como “una herramienta de transmisión de conocimientos sobre el pasado” (2019) pero que con el tiempo fue adquiriendo modificaciones de su concepción de acuerdo con las disciplinas que lo fueron alimentando, hasta constituirse en un ejercicio “de crear relaciones de intercambio mutuo entre públicos, obras, artistas e instituciones” (*Ibid.*).

La reflexión que hace Peters al contrastar las definiciones se acerca a una “noción paradójica de la mediación” que nos conduce a una aproximación dinámica y transformadora; un acercamiento, que va más allá de la negociación de sentidos y que incluso, puede estar contiguo a la generación de conflictos, más que a su resolución, cómo se ha planteado en diferentes momentos a través del presente apartado.

Siguiendo con algunos investigadores latinoamericanos -ya citados previamente- que han propuesto repensar la mediación desde un enfoque situado; así como desde la verificación de cómo estos procesos han alimentado acciones gubernamentales, que hace relevante mencionar el ejercicio propuesto por Adrian del Valle y Rosario Lucesole (2021), a partir de la revisión del trabajo de *Aboudrar y Mairesse* del 2018.

Los dos autores latinoamericanos además de señalar la línea temporal desde lo que en el contexto europeo y americano se fue consolidando a través del título de *mediación cultural* a lo largo del siglo XX, rastrearon las principales acciones vinculadas con cada una de las variantes de la mediación; señalan, por ejemplo, cómo se dio la aplicación de la “mediación” en políticas y desarrollos culturales en Latinoamérica y las vinculaciones con ciertas orientaciones políticas. Respecto a lo anterior, resaltan como la implementación de la *mediación* desde la perspectiva de la *Animación Sociocultural* y posteriormente de la *Acción Cultural* en países como Brasil, Colombia y México, pudo estar permeada por el desarrollo y la ejecución de colaboraciones internacionales a través de organismos de revisión y de línea de política internacional como la UNESCO. Está instancia, actuando a través de los diálogos con los países

¹⁶⁵ Damián Del valle y Rosario Lucesole, coordinaron una Diplomatura Superior en Mediación Cultural entre el año 2020 y el 2021 para Latinoamérica; organizado en convenio entre la CLACSO y la Universidad Nacional de las Artes de Argentina.

adscritos y en escenarios como *La Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina y el Caribe* (Americacult) de 1978 que se realizó en Bogotá (Colombia)¹⁶⁶ y en la conferencia *Mundiacult*, realizada en México en 1982.

Del Valle y Lucesole plantean, además un cambio en la perspectiva de aplicación de la política cultural, predominante en una buena parte del siglo XX configurada como una política de acceso, que en principio se enfocó en “el desarrollo y equidad para el desenvolvimiento de las diversas culturas” (*Ibid.*, p.66); y posteriormente en una posición dónde la cultura no es un instrumento para el desarrollo sino como fin en sí mismo, “[...] la cultura no es, pues, un instrumento de progreso material: es el fin y el objetivo del desarrollo, entendido en el sentido de realización de la existencia humana en todas sus formas y en toda su plenitud” (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura ,UNESCO, 1996; citado por Del Valle y Lucesole, 2021). Estos autores, cuestionan sí la estrategia de la *mediación cultural*, que, para ellos, tomó distintas enunciaciones -entre éstas la *animación* o la *promoción cultural*-, sería en realidad una apuesta adecuada para el contexto latinoamericano.

Llama la atención en la mayoría de los documentos revisados, la manera como se ha hablado de *la mediación* y sus maneras de operar; se evidencia la existencia de una intención externa por ejecutar este tipo de acciones; es decir como si fuese parte de la implantación de una estrategia originada en otro contexto –Europa o Norteamérica, por ejemplo–, y que debe ser implementada en nuestros países. Adicional a lo anterior, estas estrategias de mediación -a las que se hace referencia-, han hecho parte de las dinámicas de legitimación de unas formas, maneras y productos que corresponden a una “noción de cultura específica”. Del Valle y Lucesole, se concentran en la noción del “promotor cultural”, que a grandes rasgos es equivalente al “mediador Cultural”; sin embargo, en la definición que acuñan, aparece un componente que llama particularmente la atención:

la promoción cultural no es una mera tecnología social, sino una teoría específica que se convierte en práctica en un contexto también específico: el popular. Ella no puede ser desligada de la idea de autogestión, de un movimiento cultural surgido del grupo para asumir el control y descolonización de su cultura. (Colombres, *apud* Del Valle y Lucesole, 2021).

¹⁶⁶ Esta conferencia para América Latina y el Caribe, se realizó en Bogotá en 1978 además de como indican Del Valle y Lucesole, “la Unesco recomendó a los países desplegar animadores socioculturales como vertebradores de sus políticas”(*ibid.*, p.7), es sabido también que, desde el ámbito museológico para Colombia, allí se le planteo al país aunar esfuerzos para desarrollar un primer programa oficial de museología para preparar profesionalmente a los funcionarios y personas que se encargaran del ejercicio de los museos de este país, además de prestar atención a tejer acciones más aclaras de “integración de los valores culturales en los procesos educativos”(UNESCO, p.34-36) a través de la vinculación de espacios culturales que podrían aportar a la educación, como es el caso de los museos, bibliotecas entre otros.

Así, los ejemplos señalados por Del Valle y Lucesole, dónde la figura del promotor cultural se convierte en protagonista para encarar una visión de la mediación emancipadora “desde abajo”; también pone en aprietos a las instituciones, los sistemas y las agencias que pertenecen en parte a ese *statu-quo* de las artes y la cultura; lo anterior, porque se vislumbraría una práctica dónde el gesto de mediación no parte desde la institución, sino de los propios públicos participantes.

Siguiendo con esta perspectiva transgresora de la mediación, en el contexto canadiense, Jean Marie Lafortune, plantea dos maneras de asumir la *mediación cultural* en observancia de lo que dentro del ámbito institucional y o de las políticas se le quiere brindar tanto al acceso, como a la participación de las personas o la producción cultural de la ciudadanía. Este autor se propone observar el asunto desde dos términos la *mediación culturelle* y la *médiacion culturelle o media-acción* cultural. La primera definición estaría en correspondencia con la acción ejercida desde una entidad o agente con un objetivo de culturización hacia un grupo social y en el segundo caso se refiere a un ejercicio emancipador en la que la “mediación” se torna una agencia de transformación por parte del mismo grupo social al que se destina los objetos culturales y a los cuales estos pertenecen.

¿Desde dónde se generaron las acciones de mediación en el contexto de las versiones del SNA?

¿De qué manera los eventos de arte contemporáneo hacen partícipes de los procesos a las comunidades de personas que convocan? -es decir a sus públicos- [...]

4. Otros atisbos de una curaduría educativa y o versión desbordada del salón Nacional.

Trabajaba en el área de Artes Visuales del Ministerio, en un modesto contrato por prestación de servicios que implicaba la coordinación del programa formativo del Programa Salones Nacionales, que hasta ese momento aún se pensaba transversal al desarrollo de los SRA como al mismo SNA: El programa Laboratorios de Investigación Creación. Terminé vinculada al Proyecto Pedagógico del Salón como una intermediaria entre la coordinación del proyecto pedagógico y el área de artes visuales del Ministerio, con su asesor Javier Gil. De parte del colectivo Curatorial – el colectivo Maldejojo- fue la artista e investigadora Carole Ventura, quien se hizo cargo de pensar y redimensionar de acuerdo con las expectativas de la curaduría que acontecería con el proyecto pedagógico. Tengo algunos “Flash backs” de este ejercicio, por ejemplo, las correcciones de los documentos conceptuales junto con Carole Ventura, que le darían cuerpo al desarrollo del proyecto educativo; pasar horas de conversación con la empresa de impresiones, corrigiendo el diseño de unas cartillas didácticas que se construyeron para el ejercicio de mediación en cada ciudad dónde se desarrollaría el Salón. La redacción de una resolución de convocatoria pública para seleccionar los mediadores; una reunión del Comité Pedagógico en Barranquilla, entre otros varios momentos que quedaron en suspensión en mi memoria, hasta que empecé a conversar con los actores y percatarme, de que también yo había participado de algunos momentos de este ejercicio. No pude asistir a todo el salón, estuve de apoyo operativo en el seminario que se desarrolló durante la semana de la inauguración oficial de este Salón en Cartagena y claramente estuve en varias de las salas de museos y centros culturales en dónde quedó nuevamente distribuido el Salón. Recuerdo en las salas del Museo Naval, un texto curatorial escrito a mano y a lápiz, tal vez el texto museográfico más largo que he visto en toda mi vida, al segundo día de abierto el Salón la persona encargada de dibujarlo en la pared, aún no había concluido su labor [...]. Pocas imágenes de las obras guardo en mi cabeza, tal vez la más relevante fueron las dos barcas-mecedoras de Víctor Muñoz, que habían sido el resultado del trabajo mancomunado con los artesanos de Mompox, una población a la orilla del Río Magdalena que se dedica al oficio tradicional del tejido en paja y elaboración de las piezas en madera de roble; para mí una pieza escultórica que me recordaba mi pasado familiar costeño, el vaivén de la mecedora y una simbiosis con el movimiento del mar o del río, del que solo participa el pescador que monta su canoa a diario. De seguro el contenido del trabajo de Muñoz tendría que ver con otros asuntos, entre estos

posiblemente el intercambio de saberes, o el reconocimiento del saber hacer técnico de la comunidad de artesanos con la que trabajó -como lo confirmaría más adelante Juan Cáceres.

Este trabajo, abordó los códigos que poseo gracias a la formación que he recibido, pero sobre todo con-movió los recuerdos vinculados a mi historia personal. ¿qué paso con las otras personas que participaron del Salón?

Figura 95- Fragmento de vista de general Museo Naval, *Curaduría separados al nacer*; Fotografía: Atribuida Ministerio de Cultura.



Fuente: Tomada del Catálogo Horizontal- 42 SNA, *Independientemente* disponible en: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/42_sna_colombia-hor_abril_22_low_3; 2013; imagen utilizada en el marco del derecho de cita.

4.1. El 42 Salón Nacional de Artistas Independientemente

[..]el esquema independientemente fue muy particular en principio, porque ellos tenían dos apuestas principales [...]la primera era que el salón se descentralizará un poco, que no fuera en una sola ciudad, sino que se realizará en tres ciudades, y lo otro era la apuesta la apuesta pedagógico-educativa de mediación

(Juan Fernando Cáceres, en conversación, 2023)

Florencia Mora (2022) recordó un asunto, que unió lo acontecido en el 41 SNA con el 42 SNA, y es que ella recibió desde el Ministerio, la invitación para asesorar el proyecto pedagógico del 42 SNA, en conjunto con algunos de los mediadores provenientes de la *Red de Escuelas de Mediación* que se había constituido en Cali, asunto que se dio como consecuencia del proyecto pedagógico del *41 SNA*. La forma en que operó el proyecto pedagógico del *42 SNA*, tuvo mucha influencia de cómo se abordó el del *41 SNA*, la existencia de las escuelas de

mediación, la figura del mediador, las estaciones pedagógicas, la estación rodante, el desarrollo de cartillas, la intención de salir de las salas de exposición, entre otros aspectos.

Figura 96- Guía *Independientemente* 2010, Ministerio de Cultura.



Fuente: Archivo propio, registro fotográfico: Leandro Muñoz, 2024.

La artista, docente e investigadora Carole Ventura (2022), integrante del colectivo curatorial *Maldejojo* –sobre quienes reposó la responsabilidad del 42 SNA—, lideró este ejercicio.

En conversación personal, Ventura narró lo acontecido con *Archipelia*, el proyecto pedagógico del 42 SNA; mencionó cómo los *Maldejojo*, equipo constituido por Eduardo Polanco, Eduardo Hernández, Adriana Echeverría, Manuel Zúñiga, Rafael Ortiz y ella, ganaron la convocatoria de curaduría para los 12 SRA representando a la región Caribe, y cómo desde ahí, acontecen cosas, cómo la coordinación de los *Laboratorios de Investigación Creación* en algunas otras vigencias, hasta tener la posibilidad de coordinar como equipo curatorial el desarrollo del *42 SNA Independientemente*. Estas experiencias, junto con la que ellos tenían de forma independiente, llevaron a que los *Maldejojo* tuviesen un reconocimiento no sólo como artistas de la región, sino como investigadores y gestores locales. Lo anterior, aunado a las intenciones de una institución cultural como fue el caso el *Museo de Arte Moderno de Barranquilla*, vaticinó de alguna manera, el desarrollo de la propuesta del SNA para la región Caribe, que se concretaría con la vinculación de múltiples instituciones de la región, entre éstas principalmente: las alcaldías municipales, las universidades de las tres ciudades sede – Barranquilla (Atlántico), Cartagena (Bolívar) y Santa Marta(Magdalena)—y los museos como:

el *Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo* de Santa Marta, el *Museo de Arte Moderno de Barranquilla*, el *Museo de Arte Moderno de Cartagena*, el *Museo Naval* entre otros.

En efecto en uno de los cuadernillos que se publicaron durante el proceso de diseño, preproducción y conceptualización de 42 SNA *Independientemente* se indica lo siguiente:

Unidos con el interés de perfilarse como agentes dinamizadores del campo del arte regional, nacional e internacional, con narrativas formativas, discursivas, expositivas y de gestión cultural. Han sido delegados por el Ministerio de Cultura como coordinadores para el 13 Salón Regional de Artistas de la Región Caribe y como los curadores del 42 Salón Nacional de Artistas, por los comités regionales del país (Ministerio de Cultura; 2010 p.0)

Ventura, además indicó, cómo en el proyecto pedagógico, se habló de otorgarle la voz a otros, fundamentados en las prácticas de la *pedagogía crítica latinoamericana* desde la perspectiva de Paulo Freire (1967), y desde la reflexión de la emancipación intelectual planteada por Jaques Rancière –discursos que, para la época, habían calado bastante en las reflexiones que sobre el asunto pedagógico o educativo se daban dentro de las facultades de arte del país—.

Siguiendo con los principios, también se movilizaron nociones relacionadas con la *descentralización* y la horizontalidad, asuntos que se fortalecieron con el concepto de *pensamiento Archipélico* planteado por Édouard Glissant¹⁶⁷ y revisitado por Amalia Boyer (2009) -*lo Archipélico* fue un término que para la reflexión curatorial del 42 Salón Nacional del Caribe resultaría central—.

Ventura, dentro de la conversación (*Ibid.*), evaluó y planteó que no fue del todo cierto que se cumplió al final con las premisas teóricas en las que se basó el proyecto pedagógico, si al final de cuentas –por ejemplo— en el catálogo no se les permitió a esos “otros” tener representatividad, entendiendo finalmente que lo que permanece como memoria del evento del SNA es el catálogo.

Ella con su relato, da cuenta, cómo cada uno de los integrantes del grupo curatorial, asumieron un rol de acuerdo con su experticia en los aspectos vinculados a la producción y concepción de un salón; en su caso, ella quedó como responsable del *Proyecto Pedagógico*, dado que su enfoque –más teórico— sumado a una experiencia relevante en ejercicios pedagógicos, y su

¹⁶⁷Durante este período en Colombia, tanto en el ámbito académico, y en especial en el circuito de las ciencias humanas, las artes, y en el ámbito de las políticas culturales, estaban muy presentes las reflexiones y estudios sobre el Caribe que incluyeron en ese momento, reflexiones la diáspora africana y la condición cultural de lo *Caribeño*. “Ser Caribe”, como un asunto que traspasa fronteras nacionales e idiomáticas. Durante este período el filósofo y escritor Édouard Glissant, fue invitado a hacer algunas conferencias a la ciudad de Cartagena. Gran parte de las referencias mencionadas por la curaduría “*Independientemente*”, refieren en parte a las ideas planteadas por el autor en ese contexto.

afecto por las prácticas comunitarias y pedagógicas desde el arte, la llevaron a asumir el liderazgo de ello, desde “una posición un poco solitaria” -menciona-.

Podríamos pensar que Carole Ventura fue en realidad una “*curadora pedagógica*” para el 42 SNA, aunque siempre apareció en las piezas gráficas y documentos como coordinadora del proyecto pedagógico, aunque también, participante del colectivo curatorial.

Al respecto, Juan Fernando Cáceres (2023, en conversación), también recuerda que la manera como Ventura asumió finalmente el ejercicio pedagógico, y su intención de desplazar los mediadores por fuera de los espacios expositivos, hacia comunidades de municipios cercanos, tendría que ver con una posición personal de Ventura, una posición frente a la institución museo, que ella había construido desde su trabajo de grado en artes visuales, donde trenzaba una reflexión crítica en relación con el *cubo blanco*. Además de lo anterior, contaba también la consideración de lo *Archipélico*, que no sólo atravesó formal y conceptualmente la curaduría, sino que también sería la manera de asumir el componente pedagógico y de allí su nombre.

Figura 97- Fragmento cartografía *independientemente*; atribuido al equipo *Maldejo* en presentación web del 42 SNA *Independientemente*.



Fuente: Archivos digitales Ministerio de Cultura.

El 42 SNA, se fundamentó en varias nociones, una de éstas fue la *Independencia*, desde dónde emergió el nombre de *Independientemente*. Independencia de la margen con respecto al centro; centro desde dónde se había fundamentado bajo prácticas – aparentemente descentralizadas— el desarrollo de versiones anteriores del SNA.

Es de recordar que para el *41 SNA Urgente de Cali*, una de las investigaciones curatoriales que se hicieron presentes, fue justamente *Maldejojo*¹⁶⁸ por el SRA del Caribe. Durante la ejecución del 41 SNA sufrió por causa de varios aspectos de la producción, entre estos: la presunta poca equidad entre los espacios que se le entregaban a las curadurías regionales, con relación a los espacios para los artistas invitados, asuntos que fueron consecuencia —en cierta medida— de una producción “desbordada”, que conllevó a una menor atención de la organización hacia los regionales presentes en la muestra; cuestiones que fueron leídas por los actores regionales, como parte de aquellas grandes falencias de la curaduría central del *41 SNA*.

Por otro lado, el proceso de investigación curatorial del 42 SNA, coincidió entre otros aspectos, con la conmemoración *del Bicentenario de la Independencia*, y en parte esto se convirtió también en otro pretexto para imaginar otras aplicaciones del nombre de la curaduría; suponemos que el *independientemente* se originó allí. También la inauguración del salón en Cartagena (Bolívar) — con el desarrollo de *Encuentro de Lugares, Separados al nacer, y las extensiones curatoriales*—, que se efectuaron como parte de la agenda de celebración del Bicentenario en esta ciudad, tienden a construir puentes con la noción tanto celebratoria como crítica de la independencia.

La propuesta de *Maldejojo*, estaba además en sintonía con algunas reflexiones que se estaban generando en el ambiente académico e intelectual de la región por esos años; abanderados por una línea de los estudios culturales específicos para ese *territorio*, que se enunció como *Estudios del Caribe* y que vinculó en su momento a las principales universidades de la región

¹⁶⁸ Maldejojo, se llamó la curaduría que este grupo de artistas y gestores del Caribe planteó y desarrollo para los 12 SRA, y en palabras de Manuel Zúñiga (2022), gradualmente se fueron reconociendo en el contexto como los Maldejojo y así quedó el nombre del colectivo. La curaduría mencionada “*Maldejojo*”, retoma una creencia popular en el que algunas personas que tienen “fuerza en la vista [...] generan una mirada de envidia que causa enfermedad en la persona mirada” (Ortiz, Rafael; 2009, p.49) la investigación se centró en el desarrollo de Laboratorios de Mediación Creación, de los que se obtuvieron realizaciones colectivas o individuales que posteriormente fueron expuestas en el marco de las itinerancias de los 12 SRA y luego en el 41 SNA. *Maldejojo* “funciona como practica artística compartida en asocio con las directrices de la curaduría. Señala sobre un mapa de la región los focos críticos (zonas de alta incidencia cultural) propone la incidencia zonal en participación y formación de procesos creativos en comunidad” (Ortiz, Rafael; en Ministerio de Cultura, Catálogo de los 12 SRA, 2008) los cuatro Laboratorios de Mediación Creación que se efectuaron durante el 2007-2008, tenían en este caso, que ver con la mediación, pero en especial desde una de sus acepciones coloquiales y tradicionales, es decir como la agencia del “médium”: “persona a la que se considera dotada de facultades paranormales que le permiten actuar como mediadora en la consecución de fenómenos parapsicológicos o de hipotéticas comunicaciones con los espíritus” (ibid.p.48). Para el caso del Maldejojo, los únicos que pueden mediar para curar la enfermedad, son los “médiums”. En este juego retórico, que hace parte de la tradición oral y cultural del Caribe, aparecen nombrados los cuatro Laboratorios de Mediación- Creación: Usungulé en Palenque (Bolívar); Aseguranza en Uré, *Kapunia-Chipaimá-en lengua Enberá -Katio-* (Córdoba), *Sutchin tuu akuai pakalu* (Magdalena, la Guajira, César y Atlántico), *The Nation/Da Nation: Naturaleza invisible* (San Andrés y Providencia); los anteriores comisionados a los artistas-mediadores, Rafael Ortiz, Cristo Hoyos, Alexa Cuesta y Maria Posse, respectivamente.

y de la ciudad de Cartagena; entre éstas: la *Universidad de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar* (UNIBAC); la *Universidad Tecnológica de Bolívar* (UTB) o la sede Cartagena de la *Universidad Jorge Tadeo Lozano*. En el marco de esta agencia, es que se realizó en el 2008 el *coloquio Caribe: archipiélago de influencia* y al que asistió como invitado Édouard Glissant – cuyo trabajo e ideas serían parte de los referentes de la curaduría del 42 SNA, así como del proyecto pedagógico—, y en dónde presentó una ponencia titulada *Pensamientos del Archipiélago, pensamientos del Continente*.

Adicional a lo anterior, durante el desarrollo de la curaduría, se realizó el *II Congreso Internacional sobre Arte Caribeño e Identidades*, al que asistió como invitado Nicolás Bourriaud, de quien se asumió como referente algunas de sus ideas en el marco conceptual del 42 SNA; entre éstas, la dimensión *relacional* de las prácticas artísticas y los planteamientos de *postproducción*, que será fue un planteamiento del ejercicio expositivo posterior.

Maldejo, después de vivenciar lo que ocurrió con las curadurías regionales en el 41 SNA, para esta ocasión, debió tener en cuenta estos aspectos, e intentar establecer unos diálogos más orgánicos con los artistas y curadores regionales, como con los artistas nacionales que fueron invitados por las curadurías, como también con los artistas internacionales, a quienes se le planteó generar una reflexión poética situada en contexto, al territorio del Caribe.

La curaduría del 42 SNA intentó resolver varios de los cuestionamientos efectuados a la versión anterior, estableciendo un ejercicio de intercambio y *horizontalidad* entre la selección de artistas por parte de las curadurías regionales de los SRA, a través de varios gestos: a) la integración de una curaduría regional y de un artista relevante del contexto nacional con el territorio, en dónde desarrollaría un trabajo en relación con el contexto, que se denominó *Desarrollo de Acompañamiento de las Extensiones curatoriales o (DAE)*; b) la selección de proyectos, talleres o ejercicios de artistas de los SRA escogidos por la curaduría para realizar acciones en el territorio; c) Las residencias de artistas internacionales en los territorios y en contacto con comunidades, o comunidades de artesanos de la región en la coproducción de un proceso artístico, denominadas como *Zonas Francas*; y e) La visibilidad de las curadurías regionales en los territorios a través de las muestras de los SRA a través de las *Extensiones Curatoriales* que se desarrollaron de manera *archipélica*. –es decir, no sincrónica y con baches geográficos, temporales y espaciales—

Si se piensa de una manera transgresora la figura curatorial, podríamos suponer que para el caso del 42 SNA, la apuesta curatorial se salía de lo usual; asunto que le conllevó varias críticas, en

su mayoría por agentes y actores de las escenas hegemónicas del arte contemporáneo en Colombia, como también de algunos curadores y artistas integrantes de las curadurías regionales, quienes percibieron que la forma de presentar la curaduría en el marco del Salón no fue la deseada.

Lo anterior, por los siguientes argumentos: -La secuencia asincrónica de las distintas exposiciones y acciones –que podría conllevar que el salón no se pudiera ver, cómo manifestaron algunos y que coincide con lo que pasó durante el 46 SNA en el Magdalena— -El traslado de los SRA a los municipios del Caribe, sólo a través de algunos proyectos seleccionados que se replantearan a partir del contexto y desde una reflexión de postproducción curatorial.

Como se observa en los informes las extensiones curatoriales de los SRA, las intervenciones de los artistas de los regionales podrían plantearse a través de los siguientes componentes: obra museográfica, proyectos en proceso, DAE's, ejercicios o talleres. Como se ve en la figura 98, correspondiente a las extensiones curatoriales que estuvieron presentes en Barranquilla.

Figura 98- Registro fotográfico de documento digital. Cifras Extensiones Curatoriales en Barranquilla; Informe presentado por el Museo de Arte Moderno de Barranquilla al Ministerio de Cultura sobre la ejecución del 42 SNA

EXTENSIONES CURATORIALES / BARRANQUILLA							
Curaduría	Curadores	Artistas y colectivos	Obras Museográficas	Proyectos proceso	DAE	Talleres	Ejercicios
Inversiones	4	14	16	2	-	1	-
Hacer del cuerpo	5	19	20	2	1	1	-
Sonidos, ecos y silencios	1	3	7	3	1	1	-
En restauración	3	1	-	1	1		5
Total	13	37	43	8	3	3	5

Fuente Archivo institucional digital, carpeta Programa Salones 2010-2011.

Jaime Cerón, quien en ese momento acababa de asumir como director del área encargada desde el Ministerio de Cultura, describió la curaduría como “un tercer modelo de salón”, así:

[...] el 42 Salón Nacional, que lleva por subtítulo *Independientemente*, se realizó en la cosa Caribe, tanto en las ciudades principales como en algunos municipios y ha constituido un tercer modelo para plantear el escenario del Salón Nacional, al considerar los proyectos de investigación curatorial en las regiones. *Maldejojo* [...], se dio en la tarea de propiciar un enlace entre las distintas acciones que conforman el Salón con la base cultural del Caribe” (2013, p.18)

Cada uno de los SRA tuvo una itinerancia a un municipio de la región Caribe, así mismo un artista relevante del país, seleccionado por cada SRA, generó un proceso creativo y artístico a través de la lectura del contexto, del estar y vincularse a nuevo territorio perteneciente a la

región caribe. Lo mismo aconteció con los artistas internacionales invitados por el curador Esteban Álvarez y quienes integrarían posteriormente la exposición *Separados al nacer*.

La investigadora y curadora cubana Ibis Hernández quien fue convocada a realizar:

Una aproximación al Salón desde una perspectiva que implicara su contextualización en el ámbito geocultural del Caribe insular y geocontinental, y establecer posibles relaciones entre las propuestas reunidas en las ciudades anfitrionas y la producción del resto de la región caribeña” (Hernández; en Ministerio de Cultura, 2013, p.80).

Así, Hernández¹⁶⁹ se concentró en el establecimiento del marco conceptual y de relaciones *geoestéticas*, así como en participar en eventos teóricos del Salón, como fue la *Segunda versión del Seminario de Geoestéticas del Caribe*, y en los escenarios de construcción curatorial del 42 SNA; trabajo que terminaría haciéndose público a través de un texto que salió impreso año y medio después, en medio del Catálogo del 42 SNA titulado *Documento Caribe*.

Álvarez, por su lado, respondió por una reflexión curatorial denominada: *Separados al Nacer* basada en las tensiones entre las prácticas del arte contemporáneo y el trabajo artesanal; asunto que en ese momento aparecía dentro de las “preguntas urgentes” para pensar la producción en arte contemporáneo en esta región.

Los artistas internacionales participantes de esta muestra entraron dentro de una exposición posterior, a partir de lo que arrojó la residencia dentro de una comunidad específica; por lo tanto, los artistas no fueron invitados con obra hecha previamente, sino con procesos a ser realizados durante su estancia en algún municipio de la región Caribe. A estas residencias e interacciones se les denominó *Zonas Francas*.

De acuerdo con lo expresado por uno de sus curadores, el artista-investigador Manuel Zúñiga a través de una entrevista “fue un salón desbordado”, tanto por la misma noción del archipiélago que se consolidó formalmente y conceptualmente en el abordaje de todo el salón, como también por la cantidad de ejercicios *paracuratoriales* –término acogido por Angélica González (2016) para explicar los otros elementos que hacen parte de un ejercicio curatorial expositivo, pero que no son en específico el discurso curatorial o la exposición misma—, pero que intervienen en la dinámica de la circulación y participación de lo curatorial.

En este caso, lo *para-curatorial*, parece haber comenzado a hacerse curatorial.

¹⁶⁹ De acuerdo con lo planteado por Hernández en el texto “*documento Caribe*”, se da a entender que en un primer momento se pensó que ella cumpliera un rol directamente curatorial

Un salón planteado en relación con el mar Caribe y lo archipélico, no podía hacer otra cosa que desbordarse, al igual como aconteció más tarde con la versión 46 del SNA: *Inaudito Magdalena*.

En el informe final del 42 SNA, se da cuenta del desarrollo de todo de acciones, conferencias con los artistas, conversatorios y talleres, adicionales a las actividades propias de *Archipelia*, que se establecieron desde la acción de los artistas, como parte de sus procesos artísticos, o desde las curadurías regionales presentes –como hemos explicado con anterioridad—.

Además de éstas y de las otras acciones que fueron formuladas como parte de la agenda académica, *Maldejo* también consideró a los *Laboratorios de Investigación Creación* o de *Mediación Creación*¹⁷⁰ parte de la propuesta curatorial.

Es relevante tener en cuenta, que los *Maldejo* habían hecho previamente una curaduría basándose en el programa *Laboratorios de Investigación Creación*, comisionando a otros artistas el abordaje de distintos procesos en los departamentos de la región Caribe, esto ocurrió entre el 2008 y el 2009.

Los laboratorios que se hicieron a raíz de la curaduría *del 42 SNA Independientemente* fueron los que se relacionan en el cuadro 10; se mencionan aquellos que se vincularon siendo parte del *Programa Laboratorios*, como los otros que hicieron parte del *13 SRA del Caribe Hacer del Cuerpo*.

Cuadro 10: Relación de los laboratorios de Investigación Creación efectuados durante el desarrollo del 42 SNA en los departamentos del Caribe Colombiano

Laboratorios de Investigación-creación o de mediación-creación, realizados en los departamentos de la región Caribe entre el 2009 y 2010, en el marco del programa Salones de Artistas					
Laboratorios de Investigación-Creación en el marco del Programa Salones Nacionales de Artistas-2010			Laboratorios de las curadurías de los 13 SRA realizados entre el 2009-2010		
Nombre	Lugar	Artistas-investigadores	Nombre	Lugar	Artistas Investigadores
<i>Rutas de Creación</i>	San Andrés y Providencia	David Lozano, Jenny Arévalo, Diego Aguilar, Leonardo García	<i>Del Timbo al tambo (Curaduría hacer del cuerpo)</i>	San Onofre	Obeida Benavidez
<i>Cuerpo y territorio</i>	Atlántico: Barranquilla y Soledad	Colectivo Capirore: Edwin Jimeno, Liseth Urquijo, Lourdes Durán, Juan Carlos Dávila	<i>Laboratorio de Mediación-Creación Contracuerpo / La mirada Ajena</i>	San Andrés y Providencia	Rolf Abderhalden y Santiago Sepúlveda

¹⁷⁰ Los integrantes del colectivo *Maldejo*, preferían denominarlos como *Laboratorios de Mediación-Creación*, más que de *Investigación Creación*, que es el nombre como inicialmente se le conocieron como parte de un programa institucional del Ministerio de Cultura.

<i>Puerto Valerosa</i>	Bolívar	Juan Fernando Cáceres	<i>Corta con tijera de palo (2009)</i>	Santo Tomás (Atlántico)	Edwin Jimeno
<i>El uso del mundo sensible</i>	César: Valledupar	Humberto Junca			
<i>Estrategia de pertenencia</i>		Jimena Andrade			
<i>Fase tutoría</i>	La Guajira y Magdalena	Unidad de Arte y Educación, Jaime Barragán y Víctor Albarracín			
<i>Agencia de viajes</i>	Sucre	Diana Sánchez, Liliana Correa, Fernando Escobar.			

Fuente: Elaboración propia a partir de la información publicada en el número 1 de los cuadernillos *Independientemente* y en el Catálogo de los 13 SRA y de otras fuentes consultadas.

Dentro de los *ejercicios para-curatoriales*, es decir aquellos que no están imbricados en la conformación directa del discurso curatorial; estarían contenidos convencionalmente tanto los procesos de formación, mediación, comunicación, memoria, registro -documentación, como todo el componente editorial; talleres, conferencias, coloquios, workshops entre otras posibilidades [...] (González, Angélica, 2016, p.). Para el caso del 42 SNA, se incluyeron: *Laboratorios de Investigación Creación en el Caribe entre el 2009 y el 2010*, incluyendo también entre éstos, los laboratorios que se realizaron como parte de la *Curaduría de “Hacer del Cuerpo”*; el *3º Encuentro de Laboratorios de Investigación Creación* que se llevó a cabo entre el 2 y 4 de septiembre del 2010 en Santa Marta, el segundo *Seminario de Geoestéticas del Caribe* que se realizó entre el 22 y 24 de septiembre en Santa Marta, la *Catedra de Curaduría*, el *Diplomado de prácticas artísticas en contexto*, el mismo proyecto pedagógico *Archipelia y Encuentro de Lugares en Cartagena*.

De acuerdo con Manuel Zuñiga (2022), todos estos elementos fueron comprendidos por los *Maldejojo* como parte de la curaduría, asunto que desalojaría estas acciones de la noción de los para-curatorial, para pensarse desde lo curatorial; elementos que le agregarían valor a la noción de lo *Archipélico* y lo rizomático, como principios fundamentales de la curaduría, cómo también ocurrió en otras versiones, en específico en el 43 SNA, del 45 SNA y del 46 SNA.

En correspondencia con el informe oficial de la versión 42 del SNA este proceso comprendió las siguientes acciones:

- **“Extensiones Curatoriales:** En tres ciudades del litoral Caribe, Barranquilla, Santa Marta y Cartagena, se realizaron exposiciones entre noviembre 2010 y febrero de 2011, donde se pudieron apreciar más de 200 obras de artistas nacionales e internacionales.
- **Desarrollo Acompañamiento Extensiones:** Las curadurías de los 13 Salones Regionales invitaron, en el marco de las exposiciones, a un artista quien desarrolló una propuesta que permitió la participación y formación del público en general.

- **Zona Franca “Separados al Nacer” curaduría de Esteban Álvarez (Argentina):** Artistas invitados desarrollaron proyectos artísticos en PUERTOS DE ZONA FRANCA y en el contexto de las ciudades partícipes del proyecto 42SNA. Algunas comunidades que fueron escenario de esta actividad fueron: Providencia, Uribia, Nueva Venecia, San Jacinto, Palenque de San Basilio, Mompo, Montes de María y Turbo (en el Urabá antioqueño).
- **“Archipelia” / Proyecto pedagógico del 42 SNA:** Implementó procesos formativos y teóricos, mediante talleres y charlas que vincularon al público con los eventos, actores y acciones del Salón Nacional. Dichos procesos se desarrollaron en las ciudades sede del Salón y propusieron talleres de capacitación, apreciación, conservación, y mediación, así como charlas acerca de las Extensiones Curatoriales (EC), el Desarrollo del Acompañamiento de las Extensiones Curatoriales (DAE) y los artistas invitados de Zona Franca.
- **Seminario Geoestéticas del Caribe:** Seminario que abordó el tema de las relaciones entre estética y territorio. Contó con el apoyo de la curadora Ibis Hernandez (Cuba) y propició reflexiones que alimentaron las acciones del 42 SNA, además de analizar cómo el Salón Nacional de Artistas activaba el propio territorio Caribe desde un punto de vista teórico.
- **Encuentro de Lugares / Cartagena de Indias:** El grupo curatorial Maldejojo presentó una síntesis donde reunió las acciones y acontecimientos desarrollados en la Región Caribe a lo largo del 42 SNA. Curadurías Regionales provenientes de todo el país, artistas internacionales, exposiciones, eventos pedagógicos y una plataforma para diálogo e intercambio de experiencias. Espacio de encuentro, presentación y discusión, abierto al público en general.

Publicaciones y Video: El 42 Salón cuenta con un catálogo en el que se pueden apreciar las obras y demás acciones desarrolladas, así como guías impresas, cartillas pedagógicas, memorias del Seminario Geoestéticas y Archipelia. También cuenta con un video institucional de 3 minutos de duración, una cuña publicitaria de 30 segundos de una duración y la banda sonora compuesta por el grupo Systema Solar”

(Ministerio de Cultura, Informe del 42 SNA, Archivos digitales del área de Artes Visuales, 2010-2011)

Figura 99- Registro de Catálogo 42 SNA. Vista de sala, Extensión Curatorial Barranquilla, Curaduría Inversiones (Región nor-occidente), Fotografía: Atribuida Ministerio de Cultura.

p. 12 - 42 SNA - Independientemente



Fuente: Tomada del Catálogo Horizontal- 42 SNA, *Independientemente*, disponible en: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/42_sna_colombia-hor_abril_22_low_3 ; 2013; tomada bajo el derecho a cita.

Se realizaron tres series de exposiciones, en las ciudades de Santa Marta, Barranquilla y Cartagena. En Barranquilla (Atlántico), las curadurías *Ecos Sonidos* y *Silencios* con los

proyectos de Jorge Guerrero y Miguel Kuan en el *Museo de Arte Moderno de Barranquilla*, la curaduría *Inversiones* de la región Centro-occidente en el *Museo de Antropológico de la universidad del Atlántico*; los proyectos de artistas de la curaduría *Hacer del Cuerpo* de la región Caribe en la *Biblioteca Meira del Mar* y por último la curaduría *En Restauración* de la región pacífico en la *Estación de tren de Puerto Colombia*, estas exposiciones estuvieron abiertas entre el 11 de noviembre y el 15 de diciembre del 2010.

En Santa Marta (Magdalena) el 26 de noviembre abrieron las curadurías: *La Perseverancia*, de la región centro en el *Museo de Arte Contemporáneo; Micro-macro*, la curaduría de la región centro occidente abrió en el Liceo Celedón la exposición con proyectos de artistas Rolf Abderhalden, Libia Posada y Santiago Escobar. Durante este mismo período también se inauguraron las curadurías *De aquí al otro lado*, de la región oriente y la Curaduría de la región Orinoquia: *Tres lugares comunes* en el *Centro Cultural San Juan Nepomuceno de la Universidad del Magdalena* y en el *Museo Etnográfico* respectivamente.

En Cartagena (Bolívar) se dieron dos momentos: el primero con la exposición de la curaduría *Preámbulo* que inició el 15 de diciembre del 2010 en el *Centro Cultural de la Cooperación Española*; y entre el 9 de febrero a marzo de 2011 estuvieron abiertas las exposiciones del componente internacional *Separados al Nacer* y *Ensayo Independientemente*. Este último proceso fue una muestra de los proyectos hechos por artistas colombianos en el territorio del Caribe y en con atención a los Salones Regionales replanteados a través de un ejercicio de postproducción y que estuvo a cargo del colectivo *Maldejojo*, estas exposiciones ocurrieron en el Museo Naval de Cartagena al mismo tiempo de las extensiones curatoriales de la región Pacífico. Cómo se puede suponer la programación de muestras, de las DAE, los Puertos de Zona Franca, las tertulias, los talleres y las intervenciones en contexto, los eventos académicos y claramente las mediaciones acontecieron a lo largo de 6 meses con alternancia y simultaneidades. Dando la sensación –para algunos actores del campo— de improvisación.

A excepción del público cautivo del SNA: artistas, académicos, personas de la organización y agentes del sector¹⁷¹, las extensiones curatoriales fueron mayoritariamente visitados por públicos del lugar: artistas locales, niños y jóvenes escolares o universitarios. Hacer una lectura rigurosa de las cifras en este sentido es improbable dado que la caracterización que se

¹⁷¹ Los actores y agentes del sector asistentes, en su mayoría provenientes de los centros de arte en Colombia, como Bogotá, Medellín o Cali; estuvieron escasamente presentes en las aperturas de las extensiones curatoriales pero si de forma masiva durante la apertura las exposiciones *Separados al Nacer*, *Ensayo Independientemente* y del Seminario Teórico de *Encuentro de Lugares* a inicios del 2011.

proporcionó etariamente y no por proveniencia de las personas asistentes, sin embargo, podemos deducir que la mayor parte de la población infantil y juvenil asistente, son residentes de la región, como también puede darse con parte del público adulto asistente a *Extensiones curatoriales*, como se ve en la figura 100.

Figura 100– Registro fotográfico de fragmento del informe final del 42 SNA; Tablas de asistentes a espacios de exposición en el desarrollo de las *Extensiones Curatoriales*

Caracterización aproximada del público de extensiones curatoriales por edad:

Actividad	Ciudad	Adultos	Jóvenes	Niños	Total
Extensiones curatoriales	Barranquilla	651	651	868	2170
	Santa Marta	1583	1563	2084	5210
	Cartagena	726	113	113	952
		2940	2327	3065	8332

Fuente: Informe 42 SNA, Museo de Arte Moderno de Barranquilla, Ministerio de Cultura. Archivo institucional del Área de Artes Visuales 2010-2011.

Como se verá en la figura 101, para el caso de *Encuentro de lugares*, el asunto fue distinto; la mayor parte de la asistencia fue adulta y juvenil, y correspondió a las personas provenientes de otras partes del país, actores y agentes del sector, posiblemente turistas que visitaban por ese tiempo la ciudad, dado que Cartagena es una ciudad turística por excelencia.

Figura 101- Caracterización de público *Encuentro de Lugares* en Cartagena

CARACTERIZACIÓN DEL PÚBLICO DE ENCUENTRO DE LUGARES POR EDAD:

	M. Histórico	Casa de Bolívar	M. Naval	M. Arte Moderno	C.C.E	Total
Niños	40	35	242	154	40	511
Jóvenes	834	807	1884	1318	418	5261
adultos	1957	400	928	2427	1438	7150
TOTALES	2831	1242	3054	3899	1896	12922

Fuente: Informe 42 SNA, Museo de Arte Moderno de Barranquilla, Ministerio de Cultura. Archivo institucional del Área de Artes Visuales 2010-2011.

Hacer esta revisión puede aportar a una lectura distinta para la escena del arte contemporáneo del país; dado que para la posición del “centro del país”, el 42 *Salón* no se vio, “fue invisible” (Cáceres, en conversación, 2023) o pasó inadvertido. Lo anterior, porque a diferencia del 41

SNA, esta versión se expandió a lo largo de varios meses, con actividades asincrónicas, sincrónicas y permitiéndose pensar desde la misma operatividad curatorial la noción de Archipiélago. El 42 SNA, conceptual, operativa y formalmente se plegó a la idea de Archipiélago (*Ibid.*)

A la apertura de la exposición internacional curada por Álvarez “*Separados al nacer*”, así como al *Ensayo Independientemente* y al Seminario internacional *Encuentro de lugares*, acudieron una gran cantidad de agentes del sector interesados en el evento provenientes de Bogotá y otras regiones del país. Lo anterior gracias a que dentro del recurso para producción se estimó un presupuesto para disponer de transporte terrestre, tanto para artistas de los regionales como para algunas personas interesadas en asistir a este evento, acción que al menos garantizó la asistencia de un gran grupo de personas, que en parte corresponderían a actores vinculados a centros académicos y agentes de la escena del arte en Colombia. Esto no ocurrió para el caso del 46 SNA.

Nuevamente nos referimos a un salón redistribuido y preocupado por disponer físicamente una situación de horizontalidad de los discursos, como de sus componentes, tanto en lo curatorial como en lo pedagógico; entre lo artístico y lo artesanal, entre los invitados de otros lugares y los locales. Esto con la atención de incluir tanto espacios canónicos como otros alternos o lugares que tenían por tradición un uso distinto. Un salón hecho en casi en su totalidad por artistas-curadores, aspecto que no se debe perder de vista, ya que los curadores internacionales tuvieron una incidencia moderada. La apuesta Archipélica de todo el salón no podría verse por fuera de una intención creativa y conceptual, a partir de la cual se trazaría una nueva relación entre esta versión del SNA y la anterior, en cuánto también el 41 fue gestado por un grupo de curadores dónde la mayoría eran de base artistas.

Según cifras oficiales de las que ya se han dado algunos datos, tomados del informe que entregó al *Museo de Arte Moderno de Barranquilla*¹⁷² posterior a la ejecución del 42 SNA, a este salón asistieron cerca de 22814 personas a las exposiciones y participaron del proyecto pedagógico fueron cerca de 1112¹⁷³. Para un total de 23926 personas.

¹⁷² El Museo de Arte Moderno de Barranquilla, fue la entidad que en este caso fungió como socia del Ministerio de y de las entidades gubernamentales locales, para operar y ejecutar los componentes del 42 SNA.

¹⁷³ Lo anterior de acuerdo a las cifras que se indican en la página 5 del informe final que esta entidad – El MAMB— presentó al concluir el 42 SNA.

4.2. ¿En qué consistió Archipelia?

De nuevo aparece ante mí, la conversación con Carole Ventura, su desesperanza frente al ejercicio del arte contemporáneo y la nostalgia... y paralelamente la decepción porque e el registro o publicación final, es decir, en el catálogo no quedaron visibles las voces de los mediadores. Su frustración ante las artes y su ejercicio dentro del ámbito de las escenas canónicas del arte contemporáneo radicaba en el compromiso que ella como artista y en parte su grupo de trabajo, los “Maldejo”, tuvieron con la agencia de prácticas que trascendían el objeto artístico; que buscaban el empoderamiento de las comunidades con la transformación temporalmente de los contextos a través de la comprensión de la existencia con la experiencia del arte. Lo anterior, como posibilidad alterna de expresión y porque no de agencia, esto en un país mediado por dinámicas de conflicto interno permanente, puede llegar a ser “lo simbólico”, trascendental -de alguna forma-. Esa convicción quedo en evidencia desde los Laboratorios que Maldejo coordinó y desarrolló desde el 2007 hasta el 2011. Cuando se piensa en ello desde afuera, uno se da cuenta que más allá de las dinámicas del mercado del arte y de lo que dicen las políticas culturales, estos ejercicios pueden ser decibles, en nuestros contextos profundamente heridos por más de un siglo de conflicto interno que no da tregua y que parece no desaparecer.

Archipelia, fue el nombre que se le otorgó al proyecto educativo de esta versión 42 del SNA y cómo se dio a entender con anticipación, su construcción fue liderada por Carole Ventura y desde la dirección de Artes contó con el acompañamiento de Javier Gil y de las personas vinculadas a los componentes de formación del *Programa Salones Nacionales de Artistas*.

De acuerdo con lo acontecido con el *Proyecto Educativo del 41 SNA*, un grupo de los Mediadores de Cali quienes se constituyeron como un *Colectivo de acción mediadora*, fueron invitados a apoyar con asesoría y preparación de mediadores y materiales a la *Escuela de Mediadores del 42 SNA*, contando con el liderazgo de Florencia Mora, quien asumió el rol de asesora externa del *proyecto pedagógico* acompañando a la maestra Carole Ventura –de quien hablamos recientemente—.

Figura 102- Escuela de Mediación en Santa Marta; Fotografía: Atribuida al *Colectivo acción mediadora de Cali*.



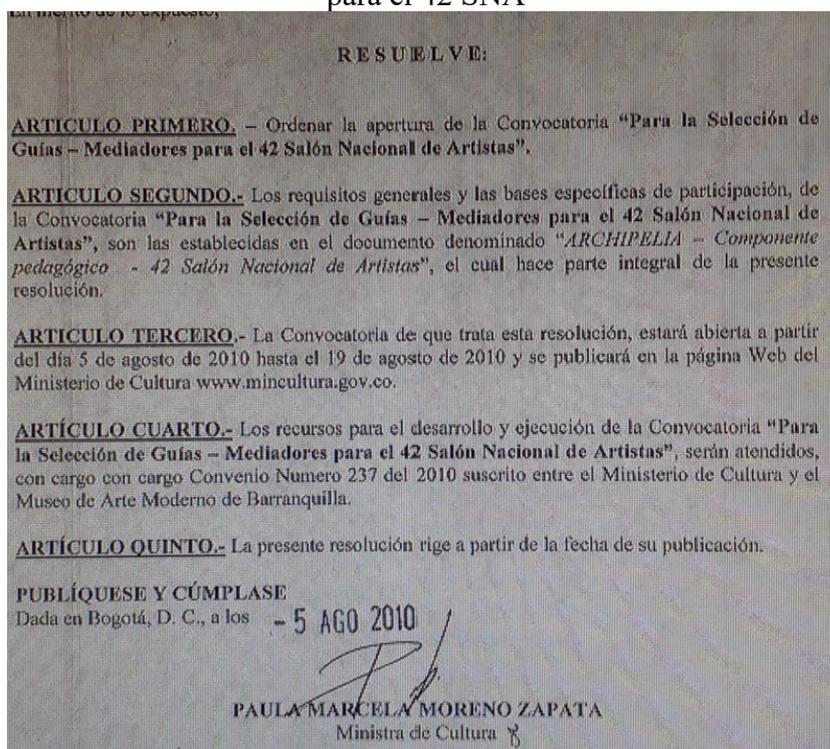
Fuente: Blog memoria de la escuela de mediación disponible en la nube.

Además de la profesora Mora, se estimó que un artista, docente e investigador local, pudiera vincularse como asesor del proyecto; así se sumó al proceso el artista Edwin Jimeno¹⁷⁴ y se incluyeron tres coordinadores específicos para cada ciudad, en el caso de Santa Marta, este rol lo asumió Elías Doria, en Cartagena la artista e investigadora Niurka Riñac y en Barranquilla lo desempeño Sigríd Ferrer.

Uno de los aspectos que llama la atención, es la manera como se pensó la figura del *mediador* en el marco de este proyecto pedagógico, que se denominó: *guía-mediador*, como aparece esbozado en la convocatoria que se realizó oficialmente desde el Ministerio de Cultura para seleccionar al grupo de personas que llevarían a cabo la labor de mediación durante el 42 SNA.

¹⁷⁴ Jimeno, de acuerdo con lo planteado anteriormente, había coordinado el grupo de guías del salón 38 que se realizó en Cartagena; pero, además, había participado en distintas versiones del Salón como artista y mantenía un ejercicio continuo de trabajo pedagógico tanto dentro de la esfera de lo no formal con los Laboratorios de Investigación Creación en el Atlántico y en el Magdalena, como en su vida laboral diaria como maestro de artes en el contexto de una institución de educación básica.

Figura: 103- Fragmento de resolución de apertura para la convocatoria de Guías-mediadores para el 42 SNA



Fuente: Archivo digital, área de artes visuales, Carpeta año 2010.

El perfil estimado fue el siguiente: ser estudiante o egresado de un programa profesional cercano a las artes, a las humanidades o a la pedagogía; tener experiencia en ejercicios educativos, en lo posible tener conocimiento de un segundo idioma y estar interesado en la experiencia del Salón Nacional.

La noción de guía-mediador, podemos suponer que es una construcción que partió de la experiencia de la versión 41, y de la fricción que emergió a mitad del desenvolvimiento del proyecto pedagógico en relación con la necesidad de tener guías de sala para las exposiciones y paralelamente la realidad de la mediación. Pareciera que la fricción de ambas funciones para el caso de esta versión N° 42, se resolvería enunciando simultáneamente ambas condiciones; la del guía y la del mediador; también podemos pensar que fue una manera de poder imaginar otras formas, prácticas y agencias para quienes hacían el acompañamiento de los públicos en las salas.

De acuerdo con algunos de los mediadores, la actividad de *Archipelia* implicaba el desarrollo de actividades en los espacios expositivos específicos, los lugares de trabajo o exposición de los artistas invitados a las residencias; como también, en las comunidades aledañas o periféricas

a los espacios en los que se desarrollaban las acciones del salón, cómo lo fueron algunos municipios cercanos a las ciudades sede.

Para ello, a los mediadores se les dio la opción de escoger con que comunidad o espacio barrial para trabajar.

Así, *Archipelia*, consideró repartir los horarios de los mediadores, entre el ejercicio de mediación en las salas, y las actividades que desarrollaron por fuera de éstas o directamente en los espacios comunales, barriales o el espacio público; así se evidencia en varias de las publicaciones efectuadas durante el evento, así como en las entrevistas hechas a varios de los actores. Es decir que, para el 42 SNA los mediadores tendrían esa doble función estar en los espacios dónde se albergaban obras, como salir a desarrollar acciones con las diversas comunidades.

La existencia de ese concepto de “*guía-mediador*” que se expuso en los primeros momentos de configuración de *Archipelia*, entró en contradicción con los planteamientos conceptuales y de orientación del proyecto. Para *Archipelia*, existía un cambio entre la labor de “guía” y “mediador”:

[...]Se ha acogido el término de mediador para nombrar el interlocutor entre las obras de arte y el público; este concepto extraído del campo de la pedagogía ha defendido la función de mediación ya no como una transferencia de conocimiento hacia un público considerado carente de este, sino como una construcción de sentido en Colaboración con él” (Ventura, Carole; Comité Pedagógico, 2010, p. 4)

En palabras de Bruno Latour, el guía sería considerado un *medio*, dado que su agencia corresponde a la transferencia de información; el ejercicio de la transformación, tal cual lo esboza aquí *Archipelia*, dialogaría más con la noción del *mediador* del que nos habla el sociólogo francés.

De acuerdo con los archivos, se escogieron grupos de *guías -mediadores* para cada una de las ciudades centrales que recibirían a los artistas, las exposiciones y los eventos de mayor magnitud: Santa Marta, Barranquilla y Cartagena; estos jóvenes trabajaron sus prácticas y ejercicios, en relación a los contextos vinculados a la operación curatorial del 42 SNA¹⁷⁵. El grupo seleccionado tuvo la responsabilidad de cursar –como en la versión 41—la *Escuela de Mediación* y participar además de un encuentro de mediadores del Caribe Colombiano, que entendemos que se planeó y al parecer no logró realizarse, o al menos no de la manera como se había proyectado al inicio de la propuesta inicial de *Archipelia*.

¹⁷⁵ Como se dio a entender con anticipación, estos contextos de la curaduría se refieren a: Las *DAE*, los *Puertos de Zona Franca* y las *Extensiones Curatoriales*

Para esta versión del Salón, se estimó un recurso para el reconocimiento de honorarios de los mediadores, e inclusive se contempló en el presupuesto general un rubro específico para el pago de “*Guías Especializados*”, que acompañarían las extensiones curatoriales.

Figura 104- Ítems presupuestales relacionados con el reconocimiento de la labor de mediación

		Subtotal	\$
4. Formación	4,1	Escuela de mediadores	\$
	4,2	Honorarios mediadores Santa Marta, Cartagena y B/quilla	\$
	4,3	Impresos Archipelia	\$
	4,4	Materiales e imprevistos Archipelia	\$
	4,5	Guías especializadas como apoyo a las EC museográficas	\$
	4,6	Gestión Archipelia	\$
	Subtotal		

Fuente: Anexos Acta de comité técnico N 4 del 42 SNA, archivos digitales área de artes visuales, Ministerio de Cultura, programa Salones, carpeta 2010.

Con respecto a la versión 41, en la que los mediadores se articularon a un ejercicio de compromiso desde un “*Voluntariado*”; para este caso se hace evidente —al menos institucionalmente— la inclusión de un rubro presupuestal, que implicaría el reconocimiento de la labor de los mediadores; asunto que estaría ligado con la dignificación gradual del trabajo de los actores que se dedican a este tipo de agencias. Tema que cómo hemos visto, ha sido discutido y puesto en evidencia a raíz de investigaciones efectuadas por mediadores-investigadores, que han estado vinculados a este tipo de eventos de Arte Contemporáneo; un ejemplo de ello sería la crítica efectuada por Carmen Mörsch (2011)¹⁷⁶ a lo acontecido en la documenta N°12 en dónde estuvo vinculada al componente educativo; o desde otro lugar, la carta abierta que los trabajadores de la última Bienal de Sao Paulo del 2023¹⁷⁷ realizaron para denunciar las condiciones de trabajo de las personas encargadas de mediación y orientación del público; y sin ir muy lejos la secuencia de denuncias públicas sobre los aspectos y cláusulas no claras en las contrataciones de estos servicios en el marco de las diversas versiones del SNA. Estas situaciones son causadas por una gradual consciencia, que se ha hecho más fuerte en los últimos años sobre los trabajos y labores vinculadas al arte contemporáneo, pero además de la dignificación de una labor, normalmente subalternizada dentro de las diversas escalas laborales

¹⁷⁶ En el texto reflexivo posterior al desarrollo de la Documenta 12, en la que Mörsch evidencia las contradicciones que se presentan en el ejercicio de la mediación, acota como una de estas principales contradicciones el hecho de subalternidad laboral de este oficio, a partir de su experiencia con la documenta como de otros espacios expositivos de arte contemporáneo.

¹⁷⁷ De acuerdo con la información que se publicó en la *Folha de Sao Paulo* con fecha del 18 de octubre del 2023.

de los grandes eventos de arte, como es el ejercicio de la mediación y la actuación de los equipos educativos¹⁷⁸.

Retornando a Archipelia, este proyecto pretendía desarrollar unos talleres enfocados en la formación de formadores, acción que inicialmente se llamó “*El Arte como herramienta pedagógica*”; además de las tres escuelas, las estaciones pedagógicas, las estaciones rodantes —que, para este caso, no contaron con vehículo, sino que eran colectivos de dos o tres mediadores, que se desplazaban hacia municipios o a barrios distantes—, las cartillas y materiales pedagógicos.

De acuerdo con lo que Ventura indica en uno de sus informes, alrededor de este proyecto:

Destinado a maestros y con apoyo de las secretarías de Educación de los Distritos de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta. Estos apuntaban a mejorar el interés y la relación entre educación y cultura, iniciando diálogos con los docentes e incidiendo positivamente en las visitas posteriores de los colegios públicos a los espacios expositivos. Estuvimos realmente muy cerca de lograrlo [...] demostrando que faltó convencimiento de parte de las instituciones mencionadas. De haberse realizado [...], el involucramiento de los maestros con las prácticas artísticas y el Salón de Artistas, seguramente hubiese arrojado resultados muy interesantes. (Ventura, 2010)

A partir de lo anterior suponemos que existió por parte de la organización, la intención de involucrar de manera mayoritaria públicos escolares, asunto que permitiera a la vez generar algo muy similar, a lo que había acontecido en la 6° Bienal de Mercosur, que continuaba siendo un referente para esta versión 42 del SNA.

Una de las particularidades de *Archipelia* —así como pasó durante el 41 SNA— es la producción de documentos y registros, dónde se iba transfiriendo o registrando parte de las acciones. Por ejemplo, a lo largo del ejercicio del Salón se imprimieron diversas piezas cuyo objetivo era informar a las personas del proceso en el que se encontraba el 42 SNA, en cada una de las etapas, un *brochure* comunicativo y seis números de un cuadernillo *Independientemente*, además del catálogo que se publicó mucho después haría parte de este ejercicio.

En el *Catálogo del 42 SNA Independientemente* se abrió un espacio para Archipelia, sin embargo, como planteó Ventura (2022), sólo allí tuvieron cabida los textos de personas involucradas en la organización o invitadas por el Ministerio, en su mayoría, reconocidas por estar en un lugar de enunciación avalado como puede ser el académico. En distintos momentos

¹⁷⁸ Mörsch (2011 p. 12), menciona por ejemplo que la iniciativa alemana *May Day* investigó las condiciones de trabajo del personal en algunos eventos como la Documenta, y en la Bienal de Venecia —donde hubo una huelga de los trabajadores temporales—, concluyendo que los “reclamos incluyen horas extra no retribuidas, falta de seguridad laboral, mala gestión y no contratación de personas que han trabajado en bienales anteriores [...]” estas preocupaciones parecen no escapar a las demandas de los mediadores distintos eventos y contextos.

se ha dado a conocer la frustración que sintió Ventura, cuando mencionó que a los mediadores no se les dio la oportunidad de aparecer dentro del texto del catálogo oficial; mediadores que habían preparado cerca de 39 folios escritos como una “*polifonía de voces*” que reunía textos que se habían producido en el transcurso del proyecto pedagógico y otros, que les había pedido la coordinación como reflexión final.

Figura 105- Publicaciones del 42 SNA, *Independientemente*; de izquierda a derecha, Guía General *Independientemente*, Cuadernillos *Independientemente* -en total 6 números, los dos últimos que no están en el registro fotográfico correspondieron a las memorias de Encuentro de Lugares—, Catalogo 42 SNA y 13 SRA. Fotografía: Leandro Muñoz.



Fuente: Archivo propio.

El mencionado texto se llamó: *Los mediadores cuentan Archipelia: ¡Que vivan los caminos de mediación!*, y allí participaron los siguientes actores: Cristian Camilo Puello Santis, Ligia Esther Beleño Martínez, Rosana Lombana Ochoa, Yorismel Barrios Serra, Yobana Jaimes Meneses, Karen Matallana, Dolly Vargas, María Fernanda Contreras, Milena Aguirre Lozano, Stefany Castillo, Dolany Acuña, Harold Bolaño, Pilar Sánchez Ramos, Luis Carlos Romero, Lorena Cortés Durán, Albenis Muñoz Ávila, María Fernanda Contreras Peñaranda, Santiago Escobar De La Hoz, Fabián Gamba, Carlos Ramírez Franco, Carlos Ramírez Franco, Germán Beleño, quienes fueron los representantes de casi 62 guías-mediadores que participaron de *Archipelia* en las tres ciudades.

Dentro del documento de *Premisas conceptuales de Archipelia (2010)* se tejieron una serie de pautas y referencias para el quehacer curatorial como del componente pedagógico. Una clara mención a experiencia estética y al campo ampliado de las prácticas artísticas, retomando las estéticas de la vida cotidiana a través de la “desartización de la obra de arte y la estetización de la vida cotidiana” (Marchán Fiz, *apud,p.4*) y la *forma relacional* a través de lo que en ese

momento se estaba revisando en el contexto colombiano sobre la noción de *Estética Relacional* de Nicolás Bourriaud (2008) abogando por un arte “que toma como horizonte teórico el campo de las interacciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, *apud, Ibid*).

Por otro lado, la perspectiva de horizontalidad, sobre la cual insisten los mediadores consultados, se visibilizó también alrededor de las pedagogías críticas, que en el caso de Archipelia, tuvieron un anclaje a las apuestas de Paulo Freire frente a la educación popular “nadie se educa solo; los hombres se educan entre sí, mediatizados por el mundo” (Freire, *apud, ibid.*) y de Jaques Rancière –como ya lo hemos mencionado— respecto a la emancipación intelectual. Perspectivas que se consolidaron en una intención de participación de las poblaciones y comunidades de forma horizontal dentro de los procesos convocados y la posibilidad de apuesta crítica y agencia de todos los participantes. Adicional a lo anterior, la organización (*Ibid.*) contempló varios momentos del proyecto pedagógico:

Archipelia previa: A) El arte como herramienta pedagógica: Preparación a docentes [...] B) Cursillo de geografía del arte. C) Cátedra de producción, curaduría y montaje. D) Escuela de Mediadores.

Archipelia Sincrónica: A) Diplomado de prácticas artísticas en contexto. B) Seminario de Geoestéticas del Caribe. C) Conferencia de Nicolás Bourriaud y entrevista con curadores. D) Entrevista con George Yudice. E) Catedra itinerante de Crítica; F) Encuentro de Laboratorios de Investigación-Creación. G) Laboratorios de Investigación Creación Región Caribe.

Archipelia Relacional: A) Exploraciones, nomadismos y gesoestéticas: conversatorios con los artistas internacionales de Zona Franca. B) Tertulias DAE. C) tácticas relacionales: Mientras se juega se habla D) Prácticas de Mediación.

Encuentro de lugares [...]

Archipelia contenidos [...] (*Ibid.*)

Archipelia, entonces, terminó asumiendo como propias todo tipo de actividades en relación con los distintos públicos, excepto las exposiciones.

Retomando a lo que aconteció directamente con los mediadores, después de la selección bajo convocatoria pública -Cuadro 11-, se llevaron a cabo 3 escuelas de mediación en cada una de las ciudades sede.

En la revisión de la documentación y como se muestra en el cuadro 11, pareciera que se estimó además la vinculación de otros guías-mediadores que permanecieron únicamente en las salas de los espacios de exposición.

Los contenidos de formación para los mediadores fueron impartidos por distintos profesionales, entre ellos: Edwin Jimeno, Néstor Martínez Celis, Juan Fernando Cáceres, Ana María Ayala, Javier Mejía, el *Colectivo Acción Mediadora* (Anderson García, Carolina Mejía, Jaes Caicedo,

Lina Caicedo, Viviana Guarnizo y Leidy Rodríguez); Florencia Mora, Javier Gil, Eduardo Hernández y Rafael Ortiz, los últimos como integrantes del colectivo curatorial.

Cuadro 11- Selección de guías y mediadores para el 42 SNA

Selección de Guías Mediadores del 42 SNA		
Barranquilla	Santa Marta	Cartagena
<ol style="list-style-type: none"> 1. Luis Carlos Romero 2. Cristian Puello 3. Karen Julieth Matallana 4. Pilar Sanchez 5. Milena Aguirre Lozano 6. Ligia Esther Beleño 7. Maria Fernanda Contreras 8. Santiago Escobar 9. Cristian Barraza 10. Stefany Castillo Vargas 11. Diana Gabriela Zafra Benavides 12. Luz Ayda Umaña Torres 13. Albeniz Muñoz 14. Queenie Stefanie Terán 15. Dolly Vargas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Helen Yesenia Paredes Suarez 2. Luis Eduardo Caballero Barreto 3. Joise Antonio Charris Ramirez 4. Ivan Felipe Schiller Guarnizo 5. Rosa Elena Pastrana Gonzalez 6. Lourdes Helena Duran Linero 7. Jeffry Guzman Britto 8. Yair Barrera Fernandez 9. Claudia Iguarán Manjarrés 10. Martha Menesses Alvear 11. Fabian Alex Gamba 12. Maria Cristina Pastrana 13. Gustavo Polo Rodríguez 14. Elías Doria 15. Valentina Castaño Tafur 16. Yussi Pupo Zapata 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Cristina De La Rosa Mendoza 2. Thelma Tereza Cotera Avila 3. Yulis Marqueza Olascoaga Larios 4. Alejandro José Cabarcas Bello 5. Giovanna Bitar Díaz 6. Mery Elizabeth Porto Wiliams 7. Zillath Escamilla Marrugo 8. Alicia Beatriz Castellar Herrera 9. Dolany Katrin Acuña Jiménez 10. Rossio Lorena Cortés Durán 11. Yorismel Barrios Serra 12. Camilo Pinzón Oliveros 13. Rosana Lombana Ochoa 14. Yobana Jaimes Meneses 15. Carlos Arturo Ramírez 16. Emerson Caro Cencio 17. Harold Bolaño 18. Elkin Torres
<ol style="list-style-type: none"> 1. María Claudia Herrera 2. Steven Bolgueman 3. Marlon Patiño 4. Carlos Gómez 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zairith Torres 2. Miguel Chamorro 3. Beatriz Cano 4. Sandra Suarez 5. Deisy Ortega 6. Kelly Jiménez 7. Cristina Gómez 8. Andrés Gonzáles 9. Ángela Rueda 	

Fuente: Elaboración propia a partir de la información contenida en el texto “Los mediadores cuentan *Archipelia*; ¡Que vivan los caminos de mediación!; Cortesía Archivo personal digital Carole Ventura.

Los temas de este proceso incluyeron además los siguientes aspectos:

[...]La evolución del SNA, el museo y los espacios alternativos de difusión [...], presentación general de *independientemente*, 42 SNA; [...] Curadurías y problemáticas contemporáneas, a través de las extensiones curatoriales presentes en cada una de las ciudades. [...] El rol social del arte y los artistas: Los laboratorios de Investigación creación [...]. El arte como experiencia estética [...]. Arte y pedagogía en contexto [...], Taller de mediación: *La costa es otra cosa*. [...] producción y montaje de exposiciones. (Archipelia, Informe Barranquilla, octubre de 2010)

Se puede percibir al revisar los temas y contenidos, que, para esta nueva versión, se contó con una mayor participación de los integrantes del comité curatorial, es decir los *Maldejo*; pero también se hace evidente la integración plural de contenidos, que llevaba a que los mediadores pudiesen comprender al *Salón* dentro de la institución del arte en Colombia, cruzado por su historia, los distintos elementos, etapas y roles que intervienen en su desarrollo.

De acuerdo con las mediadoras entrevistadas los perfiles de las personas que participaron finalmente fueron muy diversos, aún la existencia de artistas o estudiantes de artes se contó con estudiantes o profesionales en otras áreas: comunicación, educación, antropología e historia, por lo que los contenidos relativos a los procesos museales, al arte contemporáneo, y al salón fueron necesarios.

Gil, quien en ese momento asesoró al *Comité pedagógico*, y quien estuvo presente el proceso de formación de los mediadores; posteriormente a la realización de una de las sesiones, mencionó a manera de propuesta de mediación lo siguiente:

(..) generar simulaciones o prácticas [...] prolongaciones del espíritu o de los gestos artísticos de las acciones de los artistas foráneos[...] promover la enunciación múltiple alrededor del arte en distintas comunidades de las tres ciudades, usando el salón pero si encerrarse en él; es decir fluir desde y con el Salón nacional para producir relaciones más intensas entre las comunidades y el arte; por último recomendé un trabajo de escritura , con imágenes y textos, ojalá creativo y sugerente, con y desde la experiencia con los públicos [...] que puede ir acompañado de reflexiones pedagógicas, [...] que en posteriores reuniones conjuntas entre mediadores y encargados podrían convertir en textos estimulantes [...](Gil, en informe, 2010)

4.2.1. Sobre los espacios Archipélicos de mediación

De acuerdo con lo que se conversó con algunos mediadores, las prácticas dentro de las salas de exposición podrían resolverse de diferente manera, en tensión con los referentes y los contextos de las personas que asistían al espacio o al “tipo de público”. Insistieron mucho en que este tipo de forma “la mediación”, se distanció de lo que antes ellos asumieron en sus museos, o espacios de circulación, bajo el título de intérpretes, monitores o guías, ya que su labor no estaba en transmitir un guion teórico o el significado de una obra o de la curaduría; al respecto la maestra Milena Aguirre (2022), mencionó:

el mediador es diferente, no es exclusivamente el que estudia en una escuela de artes, el mediador puede ser hasta un adulto mayor; que genera una serie de actividades, que pone en relación los conceptos de las obras de arte, la curaduría con las personas; el contexto de las personas, lo que él está identificando (en conversación, 2022).

Los informes institucionales, además de los datos de asistencia y distribución etaria de los públicos asistentes o participantes del salón, no indican mucho de cómo transcurrieron las

distintas prácticas o gestos mediacionales, aunque los mediadores dicen haber escrito narraciones en diferentes tonos y con distintos propósitos —es decir, distintas maneras de recuperar y registrar la experiencia— para posteriormente poder dar cuenta de lo acontecido¹⁷⁹. Sin embargo, una parte de lo escrito fue subiéndose a un espacio virtual creado por los mismos mediadores, que estuvo funcionando por varios años: www.lacostaesotracosablogspot.com, y en un blog abierto para la colaboración del *Colectivo acción mediadora de Cali* y aquellos que asumían este rol en el territorio Caribe: <https://calibitacora.blogspot.com/>.

En el informe que el Museo de Arte Moderno de Barraquilla presentó al Ministerio -como entidad en convenio-, se hacen resúmenes ejecutivos de cada uno de los aspectos y en el caso de *Arhipelia*, se mencionan los espacios y enuncian las actividades de manera muy resumida. De acuerdo con estos documentos se puede comprender que el énfasis que se le dio al trabajo del proyecto pedagógico fue justamente a su carácter distribuido, nómada e insular que lo caracterizó, es decir la relevancia de las estaciones rodantes y el trabajo en las comunidades de los municipios y por fuera del circuito de los espacios de exposición; que como indicó Aguirre (en conversación, 2022): “Archipelia, lo que dejó positivo fue la diversidad de públicos y el acercamiento a públicos que la gente tiene descuidados”.

Revisando el cuadro 12, se puede verificar que en comparación de los 13 espacios de exposición dónde se realizaron actividades de mediación en contraposición de los 47 espacios o lugares “distintos” que fueron activados con procesos, acciones o gestos mediacionales. A diferencia de lo que pasó en la versión 41, en el 42 se establecieron turnos para la atención de los públicos en las salas, y de igual forma para la activación de los espacios dónde había procesos artísticos y los otros 47 lugares que estaban por fuera del circuito de exhibición del Salón.

¹⁷⁹ Estos textos o su evidencia no se encontraron dentro de los archivos del área de Artes Visuales del Ministerio, sin embargo, es posible que algunos de éstos escritos quedaran en los archivos de las personas que lideraron estos procesos, o en los textos-informes organizados por los coordinadores de cada una de las ciudades sede o en los archivos de las entidades en convenio.

Cuadro 12-Espacios y lugares de mediación del 42 SNA. Lista comparativa de espacios expositivos / lugares externos de mediación 42

Espacios y lugares de mediación 42 SNA, <i>Independientemente</i>					
Barranquilla		Santa Marta		Cartagena	
Espacios con procesos artísticos	Comunidades	Espacios con procesos artísticos	Comunidades	Espacios con procesos artísticos	Comunidades
1.Museo de Arte Moderno de Barranquilla (E.C: Ecos, sonidos y silencios)	1.Biblioteca Infantil Piloto	5.Museo de Arte de la Universidad del Magdalena	9.Liceo Celedón	9.Centro de la cooperación española	23.INETEB
2.Museo Antropológico, Universidad del Atlántico (E.C: Inversiones)	2.Fundación Barrio Abajo	6.Museo Etnográfico de la Universidad del Magdalena	10.Instituto técnico Industrial	10.Museo Histórico	24.Escuela Normal Superior Cartagena de Indias
3.Biblioteca Pública departamental “Meira del Mar” (E.C. Hacer del cuerpo)	3.Hogar Infantil juguemos a aprender	7. Liceo Celedón	11.IED. Francisco de Paula Santander	11.Museo Naval	25.Biblioteca Jorge Artel
4.Estación del Ferrocarril de Puerto Colombia	4.Colegio Pies descalzos	8. Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo	12.Escuela Normal Superior Maria Auxiliadora	12. Museo de Arte Moderno de Cartagena	26.Biblioteca Distrital
	5.Colegio San Pablo		13.INEM. Simón Bolívar	13. Casa de Bolívar	27.Fundación Boca azul
	6.Hogar Infantil Fe y alegría de Lipaya		14.Normal superior san Pedro Alejandrino		28.Funsarep
	7.Colegio la enseñanza de Soledad		15.Juan Miguel de Ozuna		29.Fundación tiempo de juegos
	8.Colegio hogar Mariano		16.Antonio Nariño		30.Fundación Club rotario de Cartagena
			17.Hugo J. Bermudez		31.Plaza de la Trinidad
			18.Liceo del Sur		32.Barrio la alameda de la Victoria
			19.Colegio Cristo Rey		33.Turbaco
			20.Comunidad de Gaira		34.Comunidad del refugio
			21.Comunidad de Gaira		35.Distrito de Artes San lázaro
			22.Ciénaga		36.Centro Colombiaton

					37.Centro de Vida el Socorro
					38.Centro de Vida el Bosque
					39.Centro de Vida San Francisco
					40.Centro de Vida Las palmeras
					41.Centro Cultural la Boquilla
					42.IE metropolitano de Cartagena
					43.Corporación y Escuela de Arte y diseño
					44.ASPAEN, CEI. Pepe grillo
					45.U. Cartagena (centro)
					46. U. Cartagena (Enfermería)
					47. U. del Sinú.

Fuente: Elaboración propia a partir de la información consignada en el informe de ejecución del 42 SNA, presentado por el Museo de Arte Moderno de Barranquilla; fuente: Archivo institucional (digitalizado) Artes Visuales, Ministerio de Cultura.

De acuerdo con el informe, es posible darse cuenta de que las acciones de participación comunitaria y de los públicos, fueron tratadas de diversa manera según la ciudad. Por ejemplo, en Barranquilla pareciera que hubo desarrollo de varias sesiones con las mismas comunidades, mientras que, en Cartagena y Santa Marta, la mayoría fueron abordajes que acontecieron una sola vez durante el desarrollo del SNA.

Figura 106- (Izquierda): Archipelia, Lugar de Mediación Barrio Abajo, Fotografía: Atribuida Archipelia. **Figura 107-** (Derecha): Archipelia, Espacio de exposición Museo Antropológico Universidad del Atlántico (MAUA) Fotografía: Atribuida Ministerio de Cultura. Fuente: Tomadas del Catálogo Horizontal- 42 SNA, *Independientemente*.

p. 68 - 42 SNA - Independientemente

Archipelia



Archipelia, lugar de mediación Fundación Barrio Abajo, noviembre de 2010
Siguiente página
Archipelia, espacio de exposición Museo Antropológico Universidad del Atlántico, noviembre de 2010



Fuente: disponible en: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/42_sna_colombia-hor_abril_22_low_3; 2013; en el marco de derecho a cita.

Figura 108- Fragmento del Espacio de *Archipelia* en el Museo Naval, durante la exposición *Separados al nacer*; Fotografía: atribuida al Ministerio de Cultura.



Fuente: Tomada del Catálogo horizontal 42 SNA en el marco del derecho a cita. p.279

Cada uno de los espacios expositivos, las *Extensiones Curatoriales*, como las exposiciones *Separados al Nacer* o el *Ensayo independientemente*, tuvo un espacio específico para Archipelia, vinculado a la exposición en donde además de señalar e identificar el ejercicio del proyecto pedagógico, estimaba un espacio físico, visual y museográfico para ubicar a los públicos en una condición distinta.

Estos rincones, normalmente localizados a la entrada o a la salida de las salas o de la muestra, hacían una breve mención a *Archipelia* y funcionaban como lugar de encuentro e intercambio entre los mediadores y el público, como se evidencia en la figura 108.

4.2.2. Sobre materiales, prácticas, estrategias y gestos de mediación

La maestra Lorena Cortés (en conversación, 2022), quien fue mediadora en Cartagena, recordó cómo se abordaban las *prácticas de mediación*, específicamente, tanto en las exposiciones, como en las comunidades. Comenta que se configuraron grupos de cuatro o tres mediadores, y que estos grupos de algún modo respondieron a uno de los primeros ejercicios de la escuela de mediación en dónde se preguntaron:

[..]¿cómo vamos a insertarnos en la región?, [...] todos lo hicieron de la manera distinta...era preparar el territorio para el salón que iba a llegar [...] había que preparar a la gente para que pudieran integrar mejor el salón[...] nos pusimos en un rol horizontal, que era lo que reclamaba el salón, cero discursos hegemónicos, cero discursos soberanos de las artes [...] cada uno de los mediadores hizo cosas distintas; Jobana Jaimes -por ejemplo— que venía de Barichara, trabajó con los tambores en la comunidad en la Boquilla, con las corporalidades negras, el cuerpo y la danza [...] fue otra cosa” (2022, en conversación con la autora)

Así como en el 41 SNA se realiza por primera vez un ejercicio pedagógico que parte de una reflexión y condición mediacional, será en el 42 dónde aparezca una integrante del Colectivo Curatorial encargada del desarrollo del proyecto pedagógico, alguien que integrando la reflexión discursiva y de vinculación de los procesos artísticos con el territorio, se encargaría de diseñar y poner en agencia el desarrollo del proyecto pedagógico *Archipelia*.

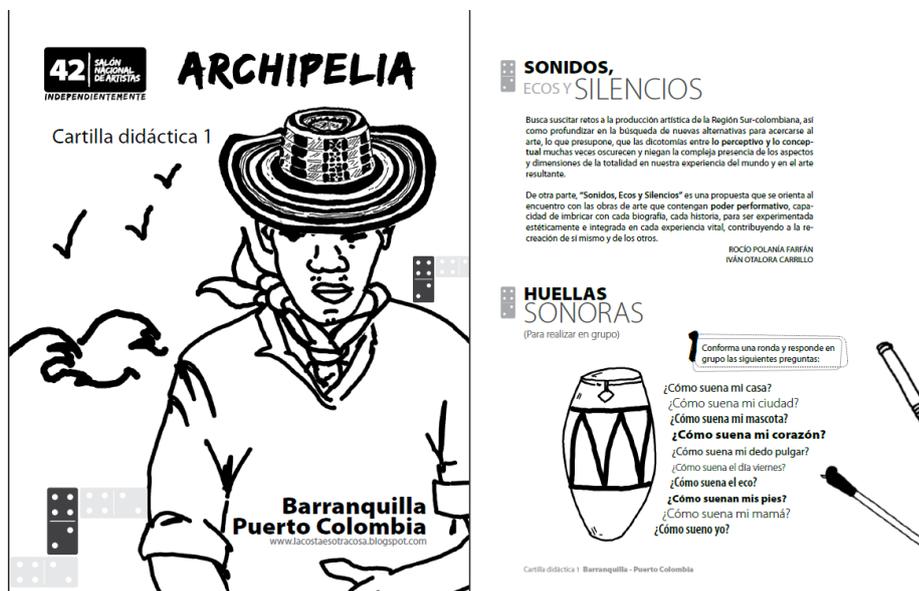
Figura 109- Mediadores de Archipelia en algún camino del territorio Caribe; 2010.



Fuente: Tomado del texto “Los mediadores cuentan Archipelia: ¡Que vivan los caminos de mediación!”, Fuente: Archivo personal Carole Ventura; imagen tomada en el marco del derecho a cita

Además de las acciones enunciadas con anticipación, los mediadores a partir de un ejercicio efectuado en colaboración con el *Colectivo Acción Mediadora De Cali*, propusieron la construcción de algunos materiales de apoyo o didácticos, para algunas acciones de mediación.

Figura 110- Cartillas didácticas del 42 SNA, Barranquilla.



Fuente: Archivos digitales de un actor vinculado al área de Artes Visuales.

De acuerdo con lo conversado con parte de las mediadoras, el desarrollo de las cartillas fue un trabajo colectivo, donde intervinieron como ya se ha planteado, tanto los voceros del arte de Cali, como los mediadores que habían participado de las escuelas de mediación de las tres ciudades.

Figura 111- Cartillas didácticas del 42 SNA, Cartagena.

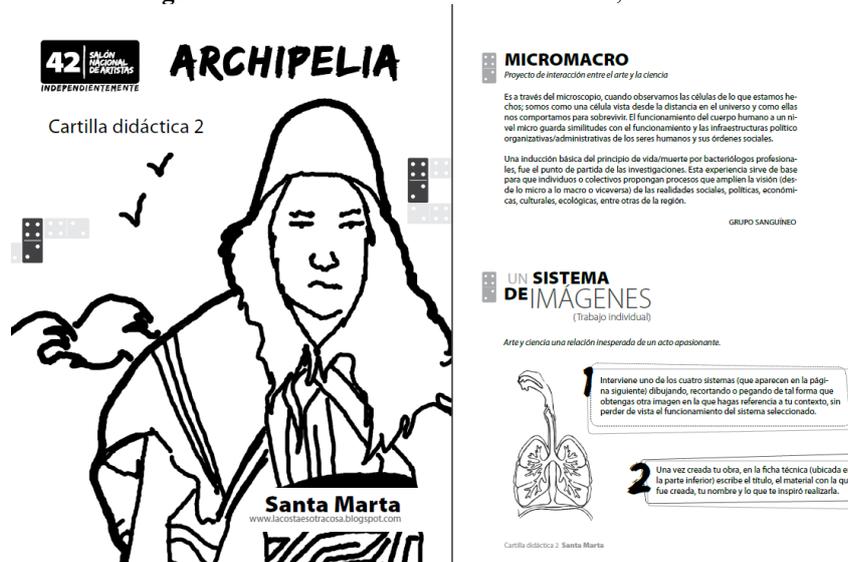


Fuente: Archivos digitales de un actor vinculado al área de Artes Visuales

El desarrollo de la cartilla pudo afianzarse hasta constatar cuales eran los procesos curatoriales y artísticos que iban a estar localizados en cada una de las ciudades, dado que los planteamientos de las actividades y gestos mediacionales movilizados a partir de estos materiales, tenían como propósito interactuar con las operaciones creativas o conceptuales que se dinamizaban a través de una obra en específica o en relación con un conjunto de obras en el caso de una curaduría.

El proceso que había implicado la construcción colectiva y la escucha de los intereses de los mediadores, propiciaba una intersección entre los contextos; pasando por aspectos como la cultura local, las expresiones culturales tradicionales, la cultura oral, para aterrizar asuntos que permitían pensar las operaciones, las gramáticas y las poéticas de los procesos de los artistas en conjunción con el territorio.

Figura 112- Cartillas didácticas del 42 SNA, Santa Marta.



Fuente: Archivos digitales de un actor vinculado al área de Artes Visuales.

Los gestos mediacionales que hicieron parte de la agencia de los mediadores del 42 tanto en los espacios expositivos, así como en los ejercicios efectuados en los contextos comunitarios y educativos, tuvieron los mismos principios con los que se construyeron las cartillas didácticas.

Retomar un asunto, una operación artística o el contenido de una obra o de un proceso artístico, o curatorial contenido en el SNA; generar una pregunta que pudiera concentrar este elemento en el contexto del público o de los participantes, y partir de allí, para establecer o construir, alguna operación creativa, un desarrollo plástico o un ejercicio, que le permitiese a la persona que participa comprender como funciona la obra o la curaduría, es decir cómo opera.

Suponemos que el paso de la noción de guía al de mediador, también está en relación con las apuestas reflexivas y metodológicas que se estaban revisando en ese momento en el contexto de la educación estética y que también, indirecta o directamente serían acogidas por los espacios culturales como museos, centros culturales o eventos de circulación de las artes o el patrimonio.

En este caso las referencias a la emancipación intelectual y las teorías mediacionales –de las que se habló en un apartado anterior— sólo son una parte. Se experimenta al revisar las *prácticas mediacionales* que, por ejemplo, aparecen en el ejercicio de los mediadores del 42 SNA, la importancia por la visualidad, la cotidianidad y la estética de la vida cotidiana, aspectos que podrían estar en relación con la defensa efectuada por Imanol Aguirre (2005) al plantear una apuesta “pragmatista” de la *Educación artística*.

Para Aguirre (2005), la educación artística después de pasar por el “rechazo a los tradicionales modos de formación artística [...] dio lugar a una educación artística excesivamente centrada en las labores de análisis, interpretación y comprensión de los productos estéticos de la cultura visual” desde dónde en nuestro caso, podríamos alojar, si se quiere, la actividad de lo que conocemos normalmente como “el guía”, el “interprete” o el “monitor”. La propuesta de Aguirre reclama una valoración de la “*producción comprensiva*” de lo visual; que en este caso, podríamos verla reflejada en el trasfondo de las acciones planteadas y diseñadas por los mediadores en el sentido de que:

[...]Si se acepta que la estética [...] constituye un modo de conocimiento y una forma de interrogar a lo real, la educación estética no puede ser un entrenamiento ante la respuesta o capacitación para la interpretación, sino que debería ser un modo activo de producción de conocimiento sensible, materializado en forma de narrativas o en forma de objetos estéticos” (*Ibid.*)

Podríamos considerar que así como en el caso del 41 SNA, existía una pretensión de generar un movimiento artístico pedagógico, que tuviera un impacto en la realidad de la ciudad de Cali, para el caso del 42, existía la convicción de que el Salón atravesaría la realidad de la región y

por lo tanto las prácticas artísticas en contexto, las obras y las curadurías compartirían con el Proyecto Pedagógico una agencia mediacional, en cuanto generarían una transformación “comprensiva” de la mirada -a partir de las artes— de los participantes ante su propia realidad, que en parte era lo que *Maldejo* había buscado al ejecutar durante varios años los *Laboratorios de Mediación-Creación en la región Caribe*.

4.2.3. Gestos y prácticas de mediación

En un texto escrito en colaboración de varios mediadores de las tres ciudades y que no fue finalmente incluido en el catálogo final, se hace una recopilación de este proceso con el título “*Algunos ejercicios de mediación*”; de este texto nos permitiremos transcribir y repasar lo que fue abordado por algunos mediadores y que para términos de la presente investigación podrían asumirse como gesto mediacional dentro de una práctica de mediación.

Figura 113- Fragmento vista de sala, obra *Paraíso al 4%*, Luis Fernando Arango



Fuente: Catálogo horizontal 42 SNA, Independiente; 2013. Imagen tomada en el marco del derecho a cita.

La artista-mediadora de Barranquilla, Dolly Vargas a partir del trabajo del artista antioqueño Luis Fernando Arango, *Inversiones: Paraíso al 4%* que hizo parte de la curaduría de la zona centro -occidente: *Inversiones*, cuenta cómo fue el abordaje que le planteó en un *ejercicio de mediación*:

[...]Repartí entre los chicos billetes didácticos y papelitos blancos del tamaño de un billete en los cuales ellos debían dibujar el suyo propio, tomando como referencia los billetes reales o los didácticos, en cuanto a los elementos que los constituyen, vale decir paisaje, denominación, personaje, sellos, firmas y otros detalles, pero con sus propias ideas y diseño. Todos muy entusiastas elaboraron sus billetes personales, dibujando en ellos su autorretrato, el paisaje que más les gusta, la denominación que quisieron, su firma y otros detalles a su gusto.

Seguidamente iniciamos una discusión sobre lo que puede comprarse con el dinero y lo que no debe ser motivo de compraventa como son los valores. La mayoría estuvo de acuerdo en comprar y vender principalmente alimentos, ropa y vivienda. Entre los elementos que nunca comprarían se encuentran armas, vicios, drogas, votos y violencia intrafamiliar. Para finalizar motivamos a los chicos a visitar las diferentes sedes del 42 Salón Nacional” (Vargas, Dolly, 2011)

De acuerdo con la narración de la mediadora, la obra desde dónde se parte, cuestiona las dinámicas de valor a través de la configuración de una instancia ficticia de inversiones para ayudar a resolver el problema de pobreza de un número específico de habitantes del mundo. La reflexión que sustenta la obra como la mediación planteada por la artista, es un cuestionamiento sobre el dinero como objeto y la noción de transacción e intercambio de un objeto que simboliza algo a través de un número con una denominación. Plantea un acercamiento a una noción abstracta de valor sobre las cosas. Vargas sostiene el pretexto para generar una práctica en la que participa el dibujo, la relación con la vida cotidiana, con la historia personal y comunitaria, así como un ejercicio de observación de la propia realidad.

Figura 114- Fragmento de Vista de Sala, obra *Iconomía*; Autor: Colectivo Lengüita Producciones, Curaduría: *Inversiones 13 SRA.*



Fuente: Catalogo horizontal 42 SNA, Independiente; 2013; imagen tomada en el marco del derecho a cita.

Otra de las mediadoras, Milena Aguirre, recordó una de las practicas realizadas también en relación con esta misma curaduría; sólo que, a través de la obra de un colectivo de artistas: la Obra *Iconomía* del colectivo *Lengüita Producciones*:

[...] Cómo los lunes no abren el MAUA, tuve que realizar mi mediación en la fuente de Bellas Artes; mis invitados fueron un grupo de estudiantes de la profesionalización de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, a quienes invité a realizar una mediación sobre la obra *Iconomía* del colectivo *Lengüita producciones*. Primero les ofrecí un confite¹⁸⁰ que degustaron, luego les solicité que observaran las características del empaque del dulce: su nombre, la tipografía, los colores, los ingredientes, etc. Y les propuse diseñar un empaque para los productos típicos del Caribe como la butifarra, las cocadas, el mango, el peto, etc. Los resultados fueron diseños muy creativos y llenos de color como: el empaque de las butifarras térmicas diseñadas por Kathia Wong, el empaque del mango biche en torrijas diseñado por Juan Suárez, las cocadas con sabor a limón y panela empacadas en cajas diseñadas por Bladimir Martínez, un empaque para café de tinto y un empaque para guineo paso. Al final de la mediación los invite a visitar la curaduría *Inversiones*” (Aguirre, Milena; *Ibid.*; p.13)

Nuevamente un procedimiento similar en el ejercicio de mediación se tuvo en cuenta las operaciones y gramáticas agenciadas por el colectivo *lengüita producciones* en su trabajo que parte de la premisa de cómo crear una “gran marca” a partir del diseño gráfico y la publicidad, utilizando la imagen de un vendedor ambulante común; la mediadora extrajo esta referencia a la construcción de marca para un evento casual y cotidiano, y plantear desde la operación de los artistas una operación similar pero aterrizada al contexto de las personas del lugar, en este caso los dulces y la gastronomía típica de la región – las cocadas, las butifarras, el mango biche— este gesto mediacional se resolvió planteándole a los participantes un ejercicio de gráfica popular a la par de plantearse preguntas sobre el mercado informal y las relaciones entre micro economías y las economías, asuntos que abordaba la curaduría de *Inversiones*.

Desde una posición un poco distinta una de las mediadoras de Cartagena, Lorena Cortés, recuerda cómo se desarrolló una mediación en relación con la *Extensión curatorial del SRA* de la zona centro *Preámbulo* en Cartagena, con una institución que trabaja con personas de *Capacidades diversas*¹⁸¹ y cómo se resolvió, confrontando su lugar como ciudadanos y la realidad de una ciudad que no está adaptada para esta población, incluso el mismo espacio museal.

¹⁸⁰ Confite, es la manera coloquial como le llaman a los dulces en la costa Caribe.

¹⁸¹ En Colombia se han dado cambios en las formas en que nos podemos referir a las personas con algún tipo de discapacidad tanto definitiva como temporal, en los últimos años se habla de personas

La misma escuela de mediación nos daba la oportunidad de escoger una comunidad de Cartagena [...] con Niurka Riñac escogimos una comunidad e hicimos trabajos de prácticas artísticas; incluso hicimos una intervención en los buses de Cartagena [...] que partía de plantearnos ¿cómo pensamos nuestros problemas desde las artes? [...] Nosotros trabajamos con comunidad en situación o condición de discapacidad móvil, e hicimos el ejercicio de señalar en los buses la violencia en esa relación comunidad, por ejemplo, escribir en las escaleras: *Prohibido el incapacitado...* e hicimos el ejercicio de adaptar la entrada del museo para que ellos – los públicos participantes— pudieran entrar al espacio de exposición y así mismo participar del proceso de mediación en el Museo Naval (Cortés, Lorena; 2022)

El relato de la artista y docente Lorena Cortés, que fue narrado en conversación, nos recuerda el texto reflexivo y el diseño de su actividad de mediación; documento que también constituyó parte de este capítulo no publicado de Archipelia del que hemos hecho mención en anteriores momentos del presente apartado y del que me permitiré transcribir un fragmento:

[...] Este taller estuvo dirigido a comunidades excluidas que cuentan con personas que no han tenido un acercamiento institucional al campo del arte y que sin embargo presentan algún interés en explorar los diferentes modos de entender su hábitat a partir de la estética y las dinámicas culturales. Cualquier entorno humano inevitablemente deja sus trazos en medio del concreto y registra con total veracidad los estados reales por los cuales pasa una sociedad en un momento dado. Por esto, emprender ejercicios de reflexión en torno a la ciudad y poner en cuestión el lugar del transeúnte dentro de su entorno, resulta un ejercicio de mediación capaz de sensibilizar a la comunidad en cuanto al papel del arte dentro del ejercicio cotidiano como tal. Muchas comunidades se muestran indiferentes ante su entorno ya sea por exclusión o por sentirse violentados por su ciudad. Generar preguntas acerca de porque nadie me escucha, porque la ciudad que albergo no me toma en cuenta como ciudadano, y como el arte puede generar manifestaciones contraculturales a estos hechos, resulta una exploración pertinente para un ejercicio de mediación que aboga no solo por la inclusión social, sino por estimular la noción de “arte” como un ejercicio de comunicación y de aprendizaje natural del ser humano”. (Cortés, Lorena; en WWAA; 2011)

En efecto desde el relato de Cortés, se puede evidenciar un aspecto que correspondió al ejercicio mediacional de este salón, que tal vez lo identifica, y es generar una apuesta por la experimentación de las *prácticas artísticas en contexto*, que no sólo se diera desde el ejercicio efectuado por los artistas participantes dentro de las curadurías y con la vinculación al territorio Caribe, que con llevaba el 42 SNA; sino que también se abriera a la experiencia creativa de los diversos públicos, para que también ellos pudiesen plantearse una posibilidad de participación a través de operaciones basadas en las propuestas de los artistas o planteadas por los mediadores.

Interludio 4: Lo que media la mediación, la cultura institucional

El investigador Tomás Peters (2018), al que nos referimos en un apartado anterior, dentro de su reflexión y definición del concepto de mediación, recurrió a la revisión de la noción de *mediación artística* construida por la artista, docente e investigadora alemana Carmen Mörsch, para abrir las posibilidades de significación como las maneras de ser efectuada y comprendida. Al referirse al ejercicio de la mediación desde Mörsch, indica lo siguiente:

[...] un detonador de aprendizajes impredecibles y muchas veces contradictorios. Y es justamente en ese operar donde se pueden producir contra narraciones o reacciones críticas del observador (público, visitante) contra el *establishment* cultural que lo rodea. Abrir zonas de incertidumbre al interior de las instituciones culturales".
(Peters,2019)

Respecto a las movilizaciones y desplazamientos que puede causar el ejercicio de la *mediación* dentro del ámbito *institucional* que nos da cuenta la cita anterior, Mörsch, ya se había referido con anterioridad aludiendo a cuatro formas o “*cuatro discursos institucionales*” de la mediación, que consisten en distintas formas de asumir y operar, Mörsch las define así “lo afirmativo, reproductivo, deconstructivo y transformativo” (2015).

Los modos institucionales de la mediación propuestos por Carmen Mörsch, parecen estar permeados por aquello que, en el 2003 desde una apuesta de pensar la *museología crítica*, Carla Padró denominó *Culturas institucionales*, al referirse a diversos modos en que las instituciones -o eventos- culturales o museísticos “comparten redes de conocimiento, formas de acceso, códigos, convenciones y sistemas de lenguaje” (Hall, 1997; citado por Padró 2003).

Sí Mörsch se encargó de revisar la agencia de la mediación pensando en sus modos; Padró revisó lo que existe de antemano, lo que interviene en la agencia de la mediación, es decir, la práctica institucional. Padró esboza tres posibilidades: 1) *La moderna*, relacionada al paradigma colonial, burgués e ilustrado; 2) *Una funcional*, que se relaciona con un ejercicio “democratizador del saber disciplinario” y se vincula con la función comunicativa de la exposición, estableciendo claramente los roles en el equipo de trabajo y persigue como objetivo aumentar los visitantes; 3) Una alternativa *postmoderna*, que corresponde a una cultura institucional, donde el espacio o proyecto museal es comprendido desde “la duda, la pregunta, la controversia y de democracia cultural” (2003, p. 57).

Cuadro 13-Relación entre tipos de institucionalidad museal, función y tipo de público

Tipo de práctica Institucional	Función de la práctica Institucional	Tipo de Público*	Tipo de espacios museísticos*
Moderna	Reproducir y afirmar el conocimiento experto	Experto “el público llega con el mismo conocimiento que quienes produjeron la exposición” o “el público está vacío y necesita ser llenado de conocimiento” (<i>Ibid.</i>)	Museo estético, instructor, transmisor o didáctico
Pragmática / Funcional/ Postmoderna	Invertir en la capacidad de generación de exposiciones, eventos, programas educativos. Atraer visitantes para validar presupuestos. Contenidos adaptados a los distintos públicos.	Públicos consumidores, diversidad de públicos	Museo flexible, museo como marca.
Postmoderno y revisionista	“se sitúa en una confluencia interpretativa entre discursos y prácticas [...] posición revisionista y reflexiva” (<i>Ibid.</i>)	Públicos participantes, incluidos y colaboradores.	Museo indagador, relacional e interdisciplinar

Fuente: Elaboración propia a partir de un texto de Carla Padró.

De acuerdo con Padró, la noción de cultura institucional, no sólo se haría evidente en los museos; los espacios culturales y los eventos, también podría rastrearse en la aplicación de políticas, programas y desarrollo de eventos como *bienales*, o como en este caso, en *el Salón Nacional de Artistas de Colombia*.

Conviene preguntarse, cuál sería la cultura institucional que marcaría la acción de Salón Nacional en cada momento histórico, y cómo ésta permea las prácticas de mediación que nos encargamos de rastrear. De igual forma cómo y en qué modo de mediación podríamos rastrear las prácticas a partir de lo que Mörsch¹⁸² nos propone y que, en efecto, parte de la reflexión que arrojó su participación en la *Documenta 12* como en el colectivo *Kunstcoop*, del cual hizo parte.

¹⁸² Carmen Mörsch y la reflexión que a través de su trabajo como académica, investigadora y encargada del proyecto educativo de la Documenta 12 en el 2009, ha arrojado luces, reflexiones y desplegado confrontaciones con las maneras de comprender hasta ese momento el estatuto de la mediación. Lo anterior, mediado por su experiencia que ha sido divulgada en las publicaciones correspondientes a la Documenta 12 y posteriormente en eventos como el MDE 2011 en Medellín (Colombia), la publicación del área de Mediación Comunitaria de la Fundación Museos de la Ciudad de Quito (Ecuador), entre muchos otros eventos. Carmen ha sido una referencia para pensar en conflicto ideas como la *Hoja de ruta para la Educación Artística* impulsada por organismos como la UNESCO, con su colectivo e idea de la “*Another Road Map*” de la que participan también artistas, investigadores y educadores de Latinoamérica y Colombia.

Para Mörsch (2016), esos cuatro modos estarían planteados así:

Cuadro 14- Modos y funciones de la mediación en Carmen Mörsch

Modo* ¹⁸³	Función de la mediación*	Tipo de Público*	Tipo de actividades*
Afirmativo	Comunicar, Transmitir lo que está planteado en la misión o discurso del museo	Experto	Discusiones, Seminarios, Ciclos de Cine, Visitas guiadas efectuadas por expertos o profesores, publicaciones.
Reproductivo	Para educar o público e apresentar a arte ao público (não visitante). Para quebrar barreiras culturais que impedem o público de reconhecer os discursos do evento.	General, no especialista.	Talleres, Visitas guiadas o comentadas; Actividades que atraigan una masiva asistencia. Tareas especialmente realizadas por mediadores o personas con conocimientos básicos en pedagogía.
Deconstructivo	“examinar críticamente, junto con los públicos, los museos y el arte” (Pág. 4) Toman distancia de la institución, repensarla críticamente	Participante, creativo y crítico. “Grupos de excluidos o discriminados por la institución” (<i>Ibid.</i>)	“El paradigma de la mediación es concebido como partiendo del arte” (<i>Ibid.</i>); Intervenciones en las exposiciones
Transformador	“expandir a instituição expositiva e constitui-la politicamente como um agente de mudança social” “Expandir la institución expositiva y constituirla como un agente de cambio social”	Participante-transformador. Mediador	“No hay distinción jerárquica entre la curaduría, la mediación o la educación”

Fuente: Elaboración propia a partir del trabajo de Carmen Mörsch.

Si hiciéramos una vinculación de lo que planteó Padró y de los cuatro modos de mediación de Mörsch, conviene tener en cuenta que estos *modos de mediación* no se refieren a momentos específicos de la historia de las instituciones, espacios o eventos culturales, como tampoco se han abordado cronológicamente, sino que más bien, estos *modos*, pueden acontecer en un mismo proyecto o proceso, de forma simultánea, en distinto orden, e incluso causando contradicciones.

Conviene, así atreverse y esbozar una idea de la cultura institucional a la cual podría corresponder un modo específico de abordar la mediación.

En este caso platearía el siguiente esquema:

¹⁸³ Este cuadro se construyó a partir de apartados extraídos del texto: “Numa encruzilhada de quatro discursos. Mediação e educação na documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação” de Carmen Mörsch, publicado em: Periódico Permanente N° 6 feb. 2016.

Cuadro 15-Cruce entre las políticas institucionales de Padró y los Modos de mediación según la perspectiva de Carmen Mörsch

Tipo de Cultura Institucional (Padró)	Modo de mediación (Mörsch)
1. Moderna 2. Pragmática	Afirmativo Reproductivo
3. Postmoderno y revisionista	Deconstructivo Transformador

Fuente: Elaboración propia.

Para efectos de la presente investigación nos daremos cuenta de que el Programa SNA, actúa desde distintos tipos de cultura institucional. Una cosa aparentemente es el deseo de la Institucionalidad Cultural desde el Ministerio de Cultura, que sigue resguardándose en paradigmas pragmáticos o modernos, y otra cosa es el querer de los actores que intervienen en las agencias. Muchas veces estas, situadas con pretensiones deconstructivas, creativas o transformadoras, entran en fricción con lo que se plantea desde la política pública o en las mismas prácticas institucionales.

Sería de provecho poder analizar a mayor profundidad estas posiciones, tal vez allí obtendríamos las respuestas, por ejemplo, los conflictos de los mediadores que emergen por sus condiciones laborales o las contradicciones entre su formación “mediacional” y las practicas concretas de las que se deben hacer cargo durante su ejercicio.

5. Mediaciones desde el cuerpo, acercamiento performático a los proyectos pedagógicos y/o mediación en el 43, 44 y 45 SNA.

Las versiones 41 SNA y 42 SNA, en sus proyectos pedagógicos contuvieron similitudes y agencias que los vincularon, proporcionaron la idea de una continuidad en su estructura, organización y elementos; inclusive, también para una parte de sus actores. En el caso de las versiones que se revisaran a continuación la 43 S(i)NA, 44 SNA y 45 SNA, tienen como relación respecto a que, en cada programa pedagógico, se pensó desde los discursos performáticos y de la acción, las estrategias y prácticas de mediación o de participación de los públicos. La manera de operar en cada caso fue muy distinta, así como su relación con los procesos curatoriales.

5.1. El ejercicio de Mediación en el marco del 43 SNA Saber/Desconocer de Medellín

Para pensar el asunto de la mediación agenciada en esta versión del 43 S(i)NA, se pueden asumir tres caminos:

- 1) Dar un énfasis a la condición mediacional de la muestra misma, asunto que defiende la directora artística la investigadora y curadora Maria Angela Méndez al manifestar “que para ella la exposición misma es una mediación” (en conversación, 2024).
- 2) Revisar las prácticas concretas de mediación con los públicos,
- 3) Referirnos simultáneamente a ambas.

Estos son los tres caminos que se han intentado poner en tensión a lo largo de este documento.

Sin querer desvincularme del todo a la condición mediacional de la exposición, este apartado se acercará de manera más concreta a la revisión de las prácticas dentro del componente de mediación de esta versión, hablando parcialmente “esas” otras mediaciones que parecen contener agencias que se desenvuelven posteriormente también en sus prácticas.

La curadora Maria Angela Méndez había sido invitada a participar como directora artística del Salón por parte de la organización al interior del Ministerio de Cultura, ante lo cual, ella presentó una propuesta inicial que fue avalada por esta instancia; no es muy claro si el Ministerio ya tenía una elección de agentes con los cuales trabajar, en conversación con Méndez (2024) se da a entender que aconteció así, por aquello de que al desarrollar un ejercicio en otra ciudad distinta a Bogotá, también en términos de economía, era relevante aprovechar la infraestructura de agentes y actores ya localizados en el lugar.

Para la administración, gestión y ejecución del 43 SNA, intervinieron varias entidades que fungieron como aportantes como en alianza, tres (3) con las cuales el Ministerio realizó convenios de asociación y así garantizar una gestión más organizada del SNA, procurando aprovechar los recursos localizados en Medellín. Estas fueron: el *Museo de Antioquia*, el *Museo de Arte Moderno de Medellín* y el *Centro Colombo Americano de Medellín*. Para los temas de registro, difusión del Salón, se estableció un convenio con la *Fundación Arteria*, que, aunque localizada en Bogotá, contaba con una experiencia relevante en el ejercicio de comunicación y divulgación vinculada a la escena de las artes visuales en Colombia.

Como se indicó antes, para esta versión, no se partió de una revisión de las curadurías de los SRA, para traer a las curadurías regionales en su totalidad o una revisión hecha por los curadores regionales o el nuevo colectivo curatorial; aunque sí se hizo una lectura de los artistas que habían participado de los SRA; y según Méndez (2024) se invitó a aquellos que se consideraron pertinentes y acordes a las pretensiones del discurso curatorial. Los curadores que trabajaron con Méndez fueron: Javier Mejía (como curador proveniente de los SRA), Oscar Roldán Álzate (como curador y gestor local), Florencia Malbrán y Rodrigo Moura (curadores internacionales con trayectorias relevantes en el continente).

Como su mismo nombre lo indica el *Salón (inter) Nacional de Artistas, Saber Desconocer*, partió de pensar en varios sentidos la noción de *(inter) nacionalidad* y en medio de ello, la dinámica entre “lo nacional” y “lo regional”:

Estaba lo de la *velocidad de escape*, que son las discusiones centrales de los salones regionales y de los nacionales. ¿qué es lo propio, qué es lo importado, qué es lo local?, ¿Quién tiene derecho de hablar de lo local, de lo regional, de lo nacional? ¿qué hacemos con las necesidades de visibilidad internacional de todos, pero al mismo tiempo con el patriotismo? [...]

Estaba interesada en propuestas como mixtas, la discusión de qué es lo propio, cuando uno en realidad es un mestizo, de distintas intensidades, pero pues uno ya termina siendo en Latinoamérica una mezcla de muchas cosas (Méndez 2024)

Pero también, la noción de *Saber Desconocer*, que cómo discurso, se situó tanto en el reconocimiento de que *no se sabe*, como de aquello que *se sabe* desde la *creencia*, lo que *se ignora*, lo que *se desconoce*, lo que *se cree que se sabe* y lo que *se sabe*; asuntos que se integraron como conceptos transversales a la curaduría; es decir mediaron la selección de las obras, como también se redimensionaron implícitamente el objetivo misional del Salón, al confrontarnos como públicos sobre ¿qué es lo que “sabemos” que desconocemos, pensamos conocer, sabemos o ignoramos? o ampliándolo al arte en Colombia ¿qué es lo que pensamos conocer, saber o desconocemos sobre el arte *(inter) nacional*?.

Además de lo anterior, estos conceptos mediaron la manera como fue operada la curaduría por parte del colectivo de investigadores, pues como lo aludió Méndez en conversación (2024) a cada uno de los integrantes del colectivo curatorial se le dio el espacio para plantear lo que le interesaba, en especial a los curadores internacionales, pues claramente es difícil que un curador internacional, dimensionara desde su experiencia lo que significa el Salón Nacional para la historia del arte en Colombia.

Podemos inferir entonces que, dentro de la misma selección curatorial, existió de alguna manera ese relativo *Saber Desconocer* de lo que estaba planteando cada uno de los curadores, pero aun así, es un proceso que es inherente al ejercicio propio de la curaduría, cómo también lo mencionó Méndez (*Ibid.*) que cuando se inició el Salón no se tenía suficiente claridad en relación a las obras con las que participarían los artistas, o cómo se desenvolverían los procesos en el caso de los artistas que trabajarían con obra comisionada que dependería específicamente de los espacios físicos y la situación del espacio en ese momento; así, se puede pensar que existieron diferentes niveles de *Saber Desconocer* que transitaron tanto en el discurso, en la propuesta para el público, en el ejercicio de los artistas así como en el desenvolvimiento de la misma operatividad curatorial:

Lo desconocido es un espacio de devenir que no apunta a certezas, no pretende categorizar ni clasificar la producción artística del momento, más bien se sitúa en un lugar de tránsito, donde las propuestas y los artistas permanecen inmanentes, suspendidos de manera efímera en un contexto que los acoge, pero donde no encuentran arraigo.

Desvinculada de toda referencia geográfica, contraria a la tradición y rodeada de incertidumbre, lo desconocido convoca a una circulación permanente e infinita entre las fronteras de lo inexplorado y lo desconocido.

Propone a los artistas un escape, transgredir lo habitual, para ir más allá y explorar nuevas posibilidades creativas que en yuxtaposición, crearán un nuevo discurso.” (Javier Mejía, 2013; p. 230)

Adicional a lo anterior, el “*Saber- Desconocer*” también podría resonar con otros ángulos: lo que se puede llegar a conocer y desconocer sobre las prácticas y las poéticas, que en un mismo marco temporal acontecen en las distintas regiones del país, o en otro lugar de Latinoamérica o el mundo. Por otro lado, los intereses que atraviesan una conversación múltiple de lo local, lo nacional y lo internacional; sus implicaciones con el desconocimiento y conocimiento de lo que estará presente en la exposición de acuerdo con la lectura efectuada por cada uno de los curadores vinculados.

Medellín fue seleccionada por el Ministerio de Cultura para albergar el salón, por varias circunstancias, entre éstas, aquellas relacionadas con el precedente de la ciudad como epicentro

cultural del país¹⁸⁴ y por otro por la trayectoria de las instituciones vinculadas al arte contemporáneo de la ciudad:

En años recientes la ciudad de Medellín ha sido la sede de importantes exhibiciones de arte contemporáneo –colombiano e internacional- que, sumadas a las programaciones de sus museos, hacen que sea una garantía de idoneidad y experiencia para el desafío que implica la realización de la actual versión del Salón Nacional de Artistas” (Min.Cultura *apud*, Radiónica)

Para ese momento existía infraestructura suficiente en la ciudad para recibir el Salón y por otro lado, habían emergido espacios independientes que cobraron alguna relevancia durante esos años, como fue el caso de Taller 7—que cerró en el 2019—, Casa Tres Patios y Campos de Gutiérrez, espacios que contribuyeron al dinamismo y entramado de infraestructuras para la divulgación de las prácticas artísticas.

Adicional a lo anterior, el fortalecimiento de espacios museales y eventos vinculados al Arte Contemporáneo, como la ampliación del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) que se ejecutaba en este período, el desarrollo de eventos como las versiones del *Encuentro Internacional de Medellín* (MDE) en el 2007, 2011 y 2013. Recordemos además que al igual que Cali, en la década de los 70, Medellín también tuvo un lugar protagónico y controvertido en el arte latinoamericano a través de las tres versiones de las *Bienales de Coltejer* acontecidas en los años de 1968 y 1972, cómo lo planteamos páginas atrás.

Retomando las pretensiones de la organización institucional del SNA, es claro que Medellín, al igual que Bogotá, tienen un presupuesto mayor de inversión en cultura; inclusive mayor muchas veces que el presupuesto que el mismo Ministerio de Cultura puede tener para toda la nación; en cierta medida esa condición financiera podría asegurar las garantías de recursos tanto monetarios, como humanos y de infraestructura para poder realizar esta nueva versión del Salón (inter)Nacional de Artistas (43 S(i)NA).

De acuerdo con Méndez (2024), la exposición y su distribución estuvo más vinculada a la revisión de las necesidades técnicas y posibilidades espaciales que requería cada proyecto, que al establecimiento de categorías temáticas o vinculadas a problemas regionales o de curadurías emanadas de los SRA —cómo había acontecido en las versiones anteriores—. Sin embargo, las

¹⁸⁴ Se podría afirmar, que el Salón Nacional —en las versiones que se asumen en el presente estudio—, desde la agencia de su proyecto descentralizador, se movió de Bogotá a otros epicentros de las artes plásticas en Colombia, podríamos afirmar sin miedo a equivocarnos, que otros centros de las artes de este país son Cali (Valle del Cauca) — con el desarrollo del 41SNA—, Medellín —43 SNA— y Barranquilla—como una de las ciudades sede del 43SNA—. Es decir, de un centro (Bogotá) el SNA se descentralizó a otros centros ubicados en la periferia, que serían en efecto estas tres ciudades antes enunciadas. Solo en el 42, en sus desarrollos en otras ciudades y municipios, y posteriormente el 44 SNA en Pereira o el 46 en ciudades del lecho del Río Magdalena podrían corresponder a un ejercicio de descentralización un poco más real, al menos geográficamente.

connotaciones vinculadas al oxímoron *Saber Desconocer*, también estuvieron presentes como enunciaciones bajo las que se reunieron las obras en los espacios y se le proponía una pauta de relación a los públicos.

Por ejemplo, en el MAMM, edificio recién recuperado de la antigua Siderúrgica de Medellín, fue el espacio apto para el trabajo de Ernesto Neto —que se produjo in Situ, así como se asumieron cada una de las alas adyacentes a la nave central donde se localizó la obra de Neto, con dos conjuntos de obras que se denominaron: *Destiempo y Estado Oculto*, respectivamente. De manera similar aconteció en el Museo de Antioquia, dónde se situó otra suerte de capítulo, llamado *Uno como Otro*.

Así, la distribución de los espacios se concentró en espacios tradicionales y propios de la escena, a los que se sumaron el espacio de la *Casa del Encuentro* —un edificio contiguo al Museo de Antioquia que pertenece al mismo conjunto arquitectónico—, el edificio de Antioquia —que se adecuó para el uso del SNA y posteriormente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia—. El Jardín Botánico de Medellín, espacio que fue escogido para ubicar obras *in-situ* de Mateo López, Fredy Álzate y Germán Botero; por último, *el espacio público de Medellín* que fue intervenido con las obras de Jaime Ireguá, María Isabel Rueda, Noar Nango, Antonio Caro, Colectivo Octavo Plástico y Ericka Flórez.

No hay que pasar por alto como “otro” de los espacios, la *página web del salón* —que ya no funciona en el 2024—, así como las publicaciones que fueron concebidas como extensiones del mismo, a saber *La Guía a lo desconocido* (guía de artistas y entrevistas efectuadas por los curadores previo al desarrollo del SNA), *el Libro de creencias*: un libro-objeto-espacio de circulación, que reunió textos críticos, poéticos, y piezas artísticas impresas y el *Catálogo de Saber Desconocer*: catálogo y memoria de esta versión; estos tres objetos conformaron la política editorial del Salón, asunto que entre otros aspectos se verá valorado en las versiones posteriores del SNA, que incluirán primero a un coordinador editorial y en el 45 un curador que además fue editor.

De este salón participaron 116 artistas, colectivos o comunidades creativas; 52 internacionales y 64 nacionales; incluyendo dentro de esta lista los “posibles” creadores de objetos, que no son “autor” individual, porque son de procedencia comunitaria, realizados por colectivos pertenecientes a comunidades originarias aún vivas, una colección de piezas falsificadas de cerámica precolombina de autoría desconocida y el reloj de la Estación de tren de la sabana de

Bogotá. En efecto, el 41 Salón (internacional) de Artistas, fue una de las versiones dónde más participación de artistas internacionales se ha tenido.

Además –cómo se indicó un párrafo atrás— para esta versión, cobró cierta importancia el proyecto editorial, asunto que comenzará a ser cada vez más protagónico en las siguientes versiones del Salón, porque como indicó Méndez, “es otro espacio del Salón [...] queríamos que el libro, fuera un espacio de exposición en sí; entonces hay obras que sólo existen en lo que se llama el libro de Creencias”(Ibid.) , apelar a la curiosidad, al encuentro fortuito desde otro lugar, en otro “medio” parecía ser parte de esa intención curatorial, dónde todo no estaba dado sino que jugaba con la triada con la que Florencia Malbrán planteó, fue concebido el 43 SNA “opacidad, incógnita, suspensión”(2013, p. 56).

Por ende, desde lo editorial se planteó una reformulación de la dimensión de las publicaciones vinculadas al salón y cómo estas terminan participando como espacios y mediaciones de la misma curaduría, y de los trabajos cuyo soporte de manifestación fue justamente la publicación impresa –asunto que aconteció, como ya lo hemos planteado, con varias de las obras incluidas en el tercer libro de la curaduría, el Libro de las creencias—complementando lo que en cierta medida se había logrado con las páginas web en algunas versiones anteriores del SNA.

Durante el desarrollo del SNA, transcurrió paralelamente un diplomado en *Periodismo cultural y un programa pedagógico- académico* que se conformó con una amplia programación simultánea al tiempo en que permanecieron abiertas las muestras y fue constituido por conversaciones informales con artistas, conciertos, performances y conferencias que acontecieron en el espacio de “La Heladería” que consistió en una instalación-penetrable-ambientación, realizada por Alejandro Mancera, que se localizó en el Edificio Antioquia, dónde estaba presente una parte del Salón.

5.1.1 La mediación en los Laboratorios de Mediación

Revisando el catálogo del *43 S(i)NA Saber Desconocer* , además de las páginas escritas por 10 mediadores de los que 20 que conformaron el grupo -según las primeras páginas del catálogo-, me encuentro que en la página legal se nombran como mediadores a los artistas: Fredy Álzate, Libia Posada, Julián Urrego, Maria Isabel Naranjo, Wilson Montoya, Juan David Higueta, Martha Lucía Ramírez; algunos de ellos hicieron parte de la selección de artistas del componente expositivo del Salón.

De igual forma, en la parte inferior de la página, se localiza una “*lista de guías*” y allí los nombres de 16 personas, las cuatro restantes las encontré comparando esta información con las tablas de pago de los guías-mediadores en el informe final.

Me pregunto, ¿en cuál de estos dos roles está situada la práctica y el ejercicio de la mediación?, ¿la mediación, se habrá hecho evidente entre la acción que realizaron los 7 artistas que aparecen como mediadores o en el hacer de los otros 16 que aparecen debajo del subtítulo de Guías?, ¿dónde está la mediación?, ¿en ambas agencias?, ¿en otro lado; o... en ninguna?...

Desde lo que recuerdan algunos de los actores que participaron en el 43 S(i)NA, es que se abrió una convocatoria pública para invitar a participar en la *Escuela de mediación* y vincular a los profesionales que se encargarían del desarrollo de prácticas de mediación en los diversos espacios expositivos, pasando antes por la experiencia de una nueva escuela de formación; propuesta que fue coordinada por el artista y profesor Víctor Muñoz.

Por otro lado, se generó un programa alterno de Mediación a través de Laboratorios de Artes Visuales o Laboratorios de Mediación coordinados por el profesor Hugo Santa María de la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín, proceso que se desarrolló entre los meses de junio a septiembre del 2013.

En su ejecución fueron convidados artistas —la mayoría de la región centro-occidente— para generar un proceso de Laboratorio *creativo* dirigido a artistas autodidactas, profesores de artes y comunidades de algunos municipios cercanos a Medellín, para que a través de ejercicios de aproximación creativa y de exploración de operaciones vinculadas a prácticas artísticas contemporáneas, pudiesen acercarse a los ámbitos de problematización del 43 S(i)NA. Es relevante tener en cuenta que varios de los artistas-laboratoristas invitados, también tuvieron una o varias obras en el Salón, por lo que su agencia en estos procesos se podría también observar como una prolongación de lo que acontecería en el espacio expositivo y tentativamente correspondieron a las operaciones e intereses que movilizan estos artistas a través de su trabajo; por lo tanto, fue un proceso que contuvo énfasis distintos.

Figura 115- Diagrama de ejecución Laboratorios de Mediación Creación.

LABORATORIO	ARTISTA	NÚMERO DE PARTICIPANTES	PRIMERA SESIÓN				SEGUNDA SESIÓN				VISITAS/GUIDA
			COMUNA/MUNICIPIO	SEDE	DIRECCIÓN	FECHA	COMUNA/MUNICIPIO	SEDE	DIRECCIÓN	FECHA	
HIERBAS DE SAL Y TIERRA Capítulo Medellín	Libia Posada	27	Comuna 10	Sede Ayacucho de la Fundación Universitaria Bellas Artes	Cr. 42a No 48-86	22/06/2013	Comuna 1	Acentamiento la Torre, Sector Llanaditas	JAC	29/06/2013	07/09/2013
CUERPOS SIN LLUVIA. ENSAYOS Y FUSIONES DE PERFORMANCE Y DIBUJO	Maria Isabel Naranjo	34	Corregimiento San Cristóbal	Corporación Cacique Candela. Casa Taller Creativo	Vereda la Palma, Sector el Meral	06/07/2013	Corregimiento San Cristóbal	Biblioteca y espacio público. Área Urbana	PERFORMANCE	13/07/2013	14/09/2013
EXPERIENCIAS DE DIBUJO	Julián Urrego	34	Municipio de Copacabana	IE San Luis Gonzaga	Cr 57 N° 47 - 110, Copacabana	13/07/2013	Municipio de Copacabana	IE San Luis Gonzaga	Cr 57 N° 47 - 110, Copacabana	20/07/2013	26/09/2013
SIGNOS MÓVILES	Fredy Abzate	24	Municipio de Bello	Casa de La Cultura Cerro el Ángel	Calle 53f, No 52-23, Bello	27/07/2013	Municipio de Bello	Casa de La Cultura Cerro el Ángel	Calle 53f, No 52-23, Bello	03/08/2013	21/09/2013
MICRONARRACIONES AUDIOVISUALES	Wilson Montoya	37	Municipio de Itagüí	IE El Rosario	Calle 47A No. 59-37 Barrio El Rosario - Itagüí	03/08/2013	Municipio de Itagüí	IE El Rosario	Calle 47A No. 59-37 Barrio El Rosario - Itagüí	10/08/2013	10/09/2013
IMÁGENES DE IDENTIDAD	Marta Lucía Ramírez	27	Municipio de Envigado	Escuela de Artes Debera Arango	Cll 39 sur # 39-08, Envigado	10/08/2013	Municipio de Envigado	Escuela de Artes Debera Arango	Cll 39 sur # 39-08, Envigado	17/08/2013	28/09/2013
OBJETOS VISUALES SONOROS	Juan David Higuita	39	Comuna 6	LE CASO José María Espinosa	Calle 99 n° 72-192	24/08/2013 Y 31/08/2013	Comuna 6	LE CASO José María Espinosa	Calle 99 n° 72-192	07/09/2013	13/09/2013

Fuente: Informe Laboratorios 43 Salón Nacional, Institución Universitaria de Bellas Artes, 2013, Archivo digitalizado, Artes Visuales, Ministerio de Cultura 2013.

Aunque en ninguna de las tres publicaciones del 43 S(i)NA, se habla con alguna profundidad de estos laboratorios y solamente dentro del catálogo, se nombra como parte de las actividades paralelas que se efectuaron en el espacio de *La heladería*; consideramos relevante profundizar en su ejercicio, entendiendo en que esta “forma” de trabajo: la del “laboratorio”, ha estado presente y ha atravesado versiones anteriores y posteriores a la del 43 S(i)NA.

De acuerdo con los informes revisados, estos *laboratorios de mediación* tuvieron una duración de tres sesiones, de seis horas cada una; en la primera sesión se hablaba del contexto general del salón y posteriormente se planteaba la especificidad de la experiencia pedagógica que acontecería en cada uno, y se abordaba el laboratorio con sus respectivas acciones reflexivas, experimentales y de conversación, que se expandieron a una siguiente sesión, con una distancia de 8 días entre la primera y la segunda sesión; en la tercera, que tuvo una duración de cinco horas y que aconteció casi tres meses después -cómo se evidencia en la figura XX-, se llevó a cabo un recorrido por el *Salón* en conjunto con los participantes.

En el marco de la programación de *La Heladería*, se hicieron las presentaciones de lo que aconteció durante cada uno de los procesos, a estas sesiones acudieron las comunidades participantes, junto con el artista-mediador y los visitantes o públicos interesados en estas temáticas.

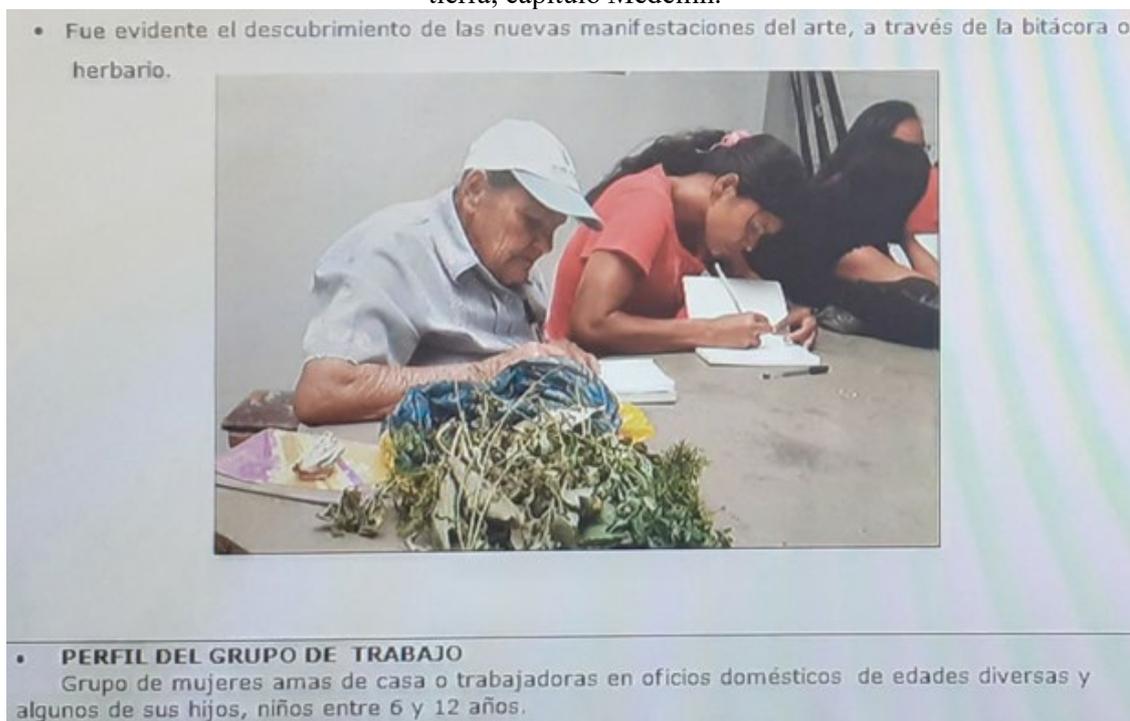
Por lo que se entiende de los archivos los laboratorios, contaron con el artista-mediador y un artista asistente; así mismo el coordinador del programa de *Laboratorios de Mediación en Artes*

Visuales del 43 S(i)NA el profesor Santamaría, se encargó de realizar el seguimiento al desarrollo de estos y de la evaluación colectiva, contando con la interacción de los participantes.

La mayoría de los docentes, además de participar del Salón, tenían alguna vinculación con la *Fundación Universitaria de Bellas Artes* de la Ciudad¹⁸⁵. Asunto que no es de pasar por alto, dado que se evidencia un vínculo relevante de las universidades y en especial de este centro de formación profesional en artes con la programación del Salón.

En el contexto de los *laboratorios*, por ejemplo, la artista Libia Posada trabajó con un grupo de mujeres rurales de la región, en la recolección de mostrarios de plantas de huertas locales y la transcripción de las historias de usos medicinales de estas plantas, su laboratorio que fue una expansión del trabajo con comunidades rurales del pacífico, “Hierbas de sal y tierra o estudios para cartografía distópica” – que hacía parte de la exposición del Salón—, se expandió al vínculo concreto de la realidad local de las mujeres ubicadas en la zona rural de la ciudad que acogió el Salón.

Figura 116- Fragmento de informe final de gestión del Laboratorio de mediación Hierbas de Sal y tierra, capítulo Medellín.



Fuente: Ministerio de Cultura. Archivo digital institucional.

¹⁸⁵ Esta Universidad, además tuvo protagonismo en el desarrollo de las actividades pedagógico-académicas que hicieron parte de la programación del espacio de *La Heladería* en el edificio de la Naviera, al igual que lo tuvieron los colectivos de artistas emergentes y espacios independientes dentro de su programación.

Además de posada, Fredy Álzate, Juan David Higueta, Marta Lucía Ramírez, y Julián Urrego, quienes participaron con obra dentro del circuito expositivo del Salón, desarrollaron procesos de formación en prácticas de arte contemporáneo y “estrategias de investigación-creación” con comunidades de adolescentes, jóvenes, estudiantes de artes, comunidades interesadas y artistas autodidactas de los municipios de Bello, Medellín, Envigado y Copacabana, respectivamente.

En la mayoría de estos procesos, la reflexión planteada por el “artista-mediador” encargado del laboratorio estaba vinculado a los procedimientos, procesos o maneras de operar dentro de su propia producción plástica, dando pie, a que los participantes encontraran algún tipo de acercamiento al desarrollo de una experiencia artística individual o colectiva, previa lectura de su contexto, intereses, deseos o necesidades propias o de sus comunidades.

Figura 117- Fragmento de presentación del informe Programa de mediación en Laboratorios de Artes Visuales, presentado por la Institución Universitaria de Bellas Artes. Imagen: Laboratorio Cuerpo sin lluvia coordinado por la artista María Isabel Naranjo.



Fuente: Ministerio de Cultura. Archivo digital institucional año 2013.

María Isabel Naranjo, una artista-docente, generó para su laboratorio una propuesta colaborativa de intervención en la ciudad, a través de un proceso de creación, basada en la experiencia de intervención de un objeto: una sombrilla, y de la generación de textos poéticos relativos a la percepción particular de los participantes sobre las sombras, la experiencia de la luz en la ciudad, entre otros aspectos; asuntos, que acudieron en principio a la experiencia particular de los participantes hasta desenvolverse en el diseño de una acción/performance colectiva con jóvenes, adultos y artistas autodidactas, realizada en el espacio público del corregimiento de San Cristóbal de Medellín.

Wilson Montoya, artista audiovisual local, trabajó en el ejercicio de pequeñas realizaciones audiovisuales con los participantes, a través de profundizar en el concepto de micro narración,

junto con la población estudiantil y docente, y las familias de un colegio en el municipio de Itagüí (Antioquia).

Los Laboratorios de mediación se consideraron en su momento como:

[...]propuestas académico-artísticas dirigidas por artistas con reconocimiento [...], que hagan reflexiones sobre el territorio, el saber tradicional, el cuerpo, el desarrollo sostenible; redescubrir el barrio, el corregimiento, el municipio y resignificar su historia y la memoria colectiva en reconciliación con la incertidumbre, el retraimiento y la duda” (Institución Universitaria de Bellas Artes, 2013; p.1)

Dentro de los objetivos de estos Laboratorios se menciona, por ejemplo:

[...]dinamizar el 43 S(i)NA en aspectos didáctico-pedagógicos, prácticas de producción y prácticas de comunidad, fortaleciendo los postulados de la investigación-creación y consolidando propuestas de ciudadanía. [...]. Potenciar los elementos didácticos pedagógicos del Salón en diferentes zonas de la ciudad de Medellín y municipios del área metropolitana. Capacitar docentes de educación artística, artistas autodidactas y público interesado para que se acerquen a las prácticas artísticas contemporáneas. Diseñar una plataforma pedagógica-didáctica para la creación y formación de públicos [...]” (Ibid.)

Se hace relevante considerar el contexto específico de la atención de la política Cultural de la Ciudad de Medellín, teniendo en cuenta por un lado que las instituciones gubernativas locales vinculadas en cierta medida con mecenazgo al 43 S(i) NA, también tienen su propia agenda; y de alguna manera las inversiones en arte y cultura deben cumplir con esos propósitos.

En ese sentido llama la atención no sólo la referencia a la “formación y creación de públicos”, que puede asumirse también desde varios lugares, por ejemplo, a la creación como derecho de los públicos, a los públicos capacitados para entender el arte, a la conformación y creación de un público para el arte y para las prácticas artísticas; o simplemente la creación de “un público”.

Aquí también aparece el factor de la ciudadanía, asunto que no es menor, si consideramos que durante este período y aún hoy en día, la atención de gran parte de las políticas culturales que esta ciudad ha mantenido, se han dado en función de la construcción de una “ciudadanía”, claramente a la par de un concepto de ciudadanía con rasgos civilizatorios y pacificadores, que vela por ende, por la eliminación de conflictos y las violencias; sería conveniente preguntarnos por las capacidades que en el marco de una “ciudadanía crítica” que estas políticas sugieren alcanzar y que es el lugar donde tiene cabida e incidencia las prácticas artísticas contemporáneas.

Claramente, estas condiciones expuestas son relativamente difíciles de medir y alcanzar con procesos tan puntuales y específicos, adicionalmente porque en el Colombia carecemos de indicadores para poder trasladar los alcances que a nivel sensibles, relacionales, perceptivos y críticos se propician al entrar en terreno de la creación cultural, – sea cual sea la práctica

estética— y los alcances que, en construcción ciudadana, eliminación del conflicto y construcción de paz se puedan alcanzar.

Para esta versión del Salón, además de estos laboratorios de mediación, en el contexto del 43 S(i)NA, también se desarrollaron otros, en distintas regiones del país completando casi 24 procesos de formación aconteciendo en paralelo.

El *programa de Laboratorios de Investigación Creación*, que suponemos contribuyó a darle origen a la operatividad de éstos *Laboratorios de Mediación*, que acontecieron no sólo en Medellín para el 43 S(I)NA, sino también durante el 42 SNA en el Caribe y durante algunos procesos de los SRA, cobraría desde este momento una vía distinta a la que tuvo hasta el momento, puesto que ya no se entenderá como el *Proyecto de Formación del Programa Salones Nacionales* sino como un “programa de formación” agenciado desde el área de Artes Visuales.

De forma similar ocurrió con los Salones Regionales -como hemos dado a entender anteriormente-, donde esta red de exposiciones distribuidas en las regiones del país y con participación de los artistas locales de las regiones, se mantuvo como circuito; pero sin ninguna obligatoriedad por parte de los actores líderes del SNA —es decir curadores o directores— en acoger los procesos o curadurías presentadas allí dentro de la curaduría de cada Salón Nacional. De ahí en adelante para las versiones 44, 45 y 46, en dónde la participación directa de artistas o curadurías provenientes de los SRA se mantuvo como una posibilidad para el grupo de curadores, más no como una obligación a considerar.

Retomando el asunto del *Programa de laboratorios* y las posibles convergencias o distinciones con lo acontecido, se puede manifestar que éstos obedecieron más a una preocupación por la alfabetización en prácticas artísticas contemporáneas, que en un ejercicio de intercambio de saberes y encuentro entre pares de las diversas regiones, que era parte de los principios constituyentes del programa *Laboratorios de Investigación Creación* que el área de Artes Visuales había mantenido transversal al programa Salones. —espacio o programa al que nos hemos remitido en diferentes apartados del presente documento.

De acuerdo con la información aportada por la Fundación Universitaria de Bellas Artes al Ministerio, de este proceso participaron 220 personas, el ejercicio en su mayoría se llevó a cabo antes de la apertura del Salón Nacional y cerró durante su desarrollo.

La población participante fue muy distinta y los alcances frente a la cualificación de profesores y docentes que se perfilaba dentro de los objetivos, y que se podría entender como parte de una estrategia que vincularía más adelante a estudiantes y familias de instituciones educativas

podría no ser tan eficiente con respecto a lo acontecido o esa consecuencia no se pudo rastrear hasta el momento en esta investigación; sin embargo, algo que es evidente es la vinculación de los asistentes a procesos de creación, que posteriormente -al menos- hicieron presencia en el salón dentro de la programación del espacio de *la Heladería*.

5.1.2. De los Laboratorios a la Escuela de Mediación

De acuerdo con la lógica de aprovechar al máximo los recursos locales, queda claro que para esta versión se rompería en cierta medida con lo que ya venía aconteciendo en las dos versiones anteriores; por ejemplo, para esta versión no se convocó a los “mediadores” de las experiencias previas del SNA, cómo si aconteció en el pasado con el *Colectivo Acción Mediadora de Cali* para apoyar la formación y la re- transmisión de la experiencia de mediación anterior para recontextualizarla en un nuevo escenario, o la traducción de esa experiencia a otro contexto distinto.

Para el caso del 43 SNA, de seguir con la misma estructura, lo lógico hubiese sido, que los mediadores formados en el 42 SNA pudieran haber incidido con su experiencia el ejercicio formativo de los mediadores de Medellín. Sin embargo, podemos decir que esta posible ruptura se generó por cambios en las concepciones, en la estructura del Salón y en el ejercicio de la autonomía que se estableció para el nuevo equipo de productores y curadores, que, desde una perspectiva localizada, establecieron la pauta de trabajar con lo ya existente en la ciudad de Medellín.

El ejercicio de la escuela de mediación fue orientado por Víctor Muñoz, artista, docente y gestor cultural local, quien había tenido una gran experiencia en el desarrollo de proyectos comunitarios y de formación relacionados con las artes, entre estos, dos versiones del *Laboratorio de Investigación Creación* en Amagá (Antioquia), así como había estado a cargo de otros procesos formativos que también llevaron el nombre de *Laboratorios* y que fueron organizados por diversas dependencias ligadas al ejercicio de la política cultural local y regional.

También y hay que considerarlo, antes de esta experiencia, había participado de algunos *Salones Regionales* y había hecho parte de la selección de artistas nacionales que participaron del componente internacional de la versión 42 del SNA, en Cartagena.

Víctor Muñoz, –quien iba inicialmente a vincularse al salón desde otros procesos distintos a la organización de las mediaciones— relató cómo él conociendo la experiencia previa del 42 SNA *independientemente*, preguntó a la coordinación del 43 SNA sobre quien estaba coordinando la escuela de *Mediadores*; y cómo no había nadie realizando esta labor –o hasta ese momento ese rol no se había pensado mucho— Muñoz propuso asumir el diseño de la *Escuela de Mediación* para la versión 43. Proceso que se articuló a través de dos conceptos relevantes: la constelación (el establecimiento de relaciones entre puntos diversos y elementos), la experiencia del cuerpo y como se relatará más adelante, el oxímoron *Saber Desconocer*.

El cuerpo, entendiendo en primer lugar el lugar del cuerpo del mediador y desde ahí cómo en la acción de la mediación aparecen otros cuerpos: el cuerpo de quien entra en relación con la obra de arte—es decir el espectador—, así como también se leyó a la obra de arte como otro cuerpo que interviene en la experiencia o “la obra como un cuerpo al cual darle forma” como lo dijo Jaimes (en conversación personal, 2022).

De acuerdo con lo que menciono Muñoz, es posible que la organización del SNA no hubiese pensado en ello inicialmente, teniendo en cuenta la existencia previa de espacios de reflexión sobre esta práctica que ya eran parte de las instituciones vinculadas al SNA, es decir al MAMM y al Museo de Antioquia (2022, en conversación).

Cuando se organizó la Escuela de Mediación y se abrió la convocatoria para la vinculación de mediadores se planteó así:

[...]la convocatoria estaba perfilada para profesionales graduados (..) de entrada tuvimos politólogos, historiadores, un administrador de negocios; tenemos artistas, comunicadores, diseñadores; tenemos estudiantes de artes y diseño, que, aunque que no aplicaban al perfil, si aplicaban al tema de la disponibilidad y eso es fundamental [...] y también tenemos los guías- mediadores que ya están asociados a los museos aliados”. (Muñoz, 2013, en Radio MAMM)

Fue posible la participación de personas con experticias previas, y provenientes de las instituciones museales, sin embargo, para Muñoz, un asunto clave para la participación en la Escuela de Mediación tenía que ver con poder tener la disponibilidad de tiempo para participar de la programación de la escuela y además del tiempo requerido desde la apertura al público del Salón; lo anterior porque ambas cosas, la escuela y la práctica correspondían a la participación en la *Escuela de Mediación*.

Para el caso específico de los mediadores que posiblemente estaban vinculados a estas dos instituciones, era claro que ellos tenían que cumplir con sus labores en estos Museos y paralelamente participar de la Escuela de Mediación. Se sobreentiende desde la información

consultada, qué los guías que ya hacían parte de las instituciones antes del Salón participaron de la escuela como parte de una ampliación y cualificación de la formación; al respecto algunos de ellos en una entrevista hecha por un medio local durante este período plantearon lo siguiente:

He ido descubriendo que, si puede haber una diferencia y que ese mediador puede estar más presto a un recorrido, a una charla, a un impartir ideas, para que se dé finalmente una conversación y entablar diálogos que conduzcan a algo [...]” (Gallego, en radio Fundiciones MAMM; 2013)

Otra de las mediadoras en formación, menciona sobre la experiencia de la escuela de mediación:

Diferente por las ópticas que quieren tener, desde el principio que estén cuestionando el oficio, o las maneras de cómo llegar con unas prácticas, de cómo se abordan esas prácticas del qué hacer y de cómo se hace [...] hay un rompimiento de esa figura del mediador, incluso la manera semántica de cómo se quiere denominar esa figura, y no se queda en la palabra, sino que también intentan definir algunas situaciones de lo que puede hacer esa persona que interactúa [...] (Velásquez, en Radio Fundiciones MAMM)

David o ¿Yibert?¹⁸⁶ (Mediador del Museo de Arte Moderno) menciona:

[...]se está haciendo énfasis en que los grupos son dinámicos, no se puede estandarizar un grupo de mediadores porque los marcos de referencia individuales son muy particulares, son distintos [...] *Saber Desconocer*, saber que el otro conoce, ¿de qué? de lo que sea...Pero que en ese intercambio de información tanto el visitante como uno se está aprendiendo algo [...] Estar abiertos a la interacción, al intercambio a que yo doy en una medida y el otro me va a dar en otra medida y a partir de ahí se empieza a construir el asunto [...] (Un mediador, en Radio Fundiciones MAMM)

Víctor Muñoz (*ibid.*), como responsable del diseño de la *Escuela de Mediación*, mencionó en conversación que este con este mismo medio local, lo siguiente:

[...]a partir de un laboratorio, de unos seminarios taller y unos contenidos que se realizan a partir de las prácticas y el hacer; y se instaura como precedente para la realización de la mediación en el marco del 43 SNA, asumiendo este mismo como una continuación del proceso de la escuela (en radio MAMM)

Con respecto a los contenidos se tuvieron en cuenta los siguientes aspectos:

[...]en la formación hicimos, estrategias de cuerpo, de oralidad, de constelar, de conocer algunas obras, de atención a públicos [...] de qué hacer con un público corto o grande; el silencio, el no tener que llenar todo con palabras; la guía, el taller, el tiempo y otras cosas que tienen que ver con la mediación” (Muñoz, en conversación, 2022).

Así como lo describió Muñoz, los núcleos conceptuales de la escuela de mediadores fueron desenvueltos por distintos talleristas¹⁸⁷ y con el objetivo de aportar en la formación de estos mediadores desde distintos focos, así por ejemplo Angélica Chaverra –artista integrante del *Colectivo El cuerpo Habla*— fue la encargada de plantear el laboratorio de cuerpo y de instalar la reflexión nuclear que movilizó la experiencia de estos mediadores; Nicolás Paris, quién

¹⁸⁶ Se escribe de esta manera, porque en la grabación que se trae como cita, no se entiende el nombre.

¹⁸⁷ Además de Víctor Muñoz, Angela Chaverra y Nicolás Paris, de este proceso participaron como formadores: Jorge Bejarano, Santiago Mesa y Miguel Ángel Ramírez.

además de desarrollar su actividad como artista, alrededor de la pregunta sobre la relación entre el dibujo, las prácticas pedagógicas y los espacios de circulación de arte, también apoyó como formador la escuela de mediación; pero además esta acción hizo parte del mismo trabajo con el que estaba participando en el 43 S(i)NA: “*Estudio para material pedagógico. 2011-2013*” y consistió según descripción en “*Ejercicios de Dibujo, diagramas, impresión litográfica de libretas*” (Min. Cultura; 2013; p. 260). De acuerdo con lo que comentó Víctor Muñoz, que, al ver que Nicolás Paris se planteaba por parte de la curaduría como uno de los artistas principales del Salón y ya que su obra tenía que ver con la participación de los públicos, decide vincularlo.

[...]aborda esas estrategias de conversación dialécticas con los públicos ...como un espectador es público, o como un espectador es participante[...] para mí era muy fácil porque el proyecto de Nicolás implicaba que su obra se concretaba también con la formación para la mediación ..., eso comenzó a hacer clic [...] yo terminé de montar la estructura, yo dije con Nicolás en inducción estas sesiones, yo transversalizo eso con la constelación, el tema públicos, el tema de las artes expandido; yo me acuerdo que terminé de montar una estructura simple, no muy amplia porque teníamos que estar listos para la inauguración” (Muñoz, Víctor; 2022)

Figura 118- Fragmento de página artista Nicolás Paris; Catálogo Saber Desconocer 43 S(i)NA de artistas, fotografía Juan Pablo Posada

Nicolás París

Colombia, 1977

Estudio para material pedagógico
2011-2013
Ejercicios de dibujo, diagramas,
impresión litográfica de libretas
(1000 copias), lápiz e impresión
láser sobre papel.
6 x 3,30 m

Talleres y réplicas en colaboración
con la Escuela de Guías del 43
Salón (inter) Nacional de Artistas.

Study for Pedagogical Material
2011-2013
Exercises in drawing, diagrams,
lithographic print of notebooks
(1000 copies), pencil and laser
prints on paper.
6 x 3.30 m

Workshops and reproductions,
done in collaboration with the
School of Guides of the 43rd (inter)
National Salon of Artists.



Fuente: Tomado de la versión digital, acudiendo al derecho a cita.

No obstante que el trabajo de Nicolás Paris se acercó al ejercicio que posteriormente harían los mediadores y que este espacio fuera doblemente repensado, tanto por él – Nicolás Paris—como artista, como por la *Escuela de mediación*. La propuesta ensamblada y diseñada por Víctor Muñoz, respondía a una pregunta particular que él como artista y mediador tenía frente, a ¿qué

es el espacio expositivo? y ¿cómo se construye la experiencia estética dentro de él?, esto a partir de la figura de la constelación, que el mismo Muñoz, definió así:

[...]el espacio es espacio antes que expositivo, hay una espacialidad que es un contexto dado, es un universo configurado, desde lo arquitectónico, desde lo espacial, independiente de lo que está ahí montado; entonces ya el cuerpo, está tejiendo unas rutas, unos recorridos, unos lugares; el cuerpo es como un nodo. Cuando aparece la obra, -la obra no es un nodo, la obra es otra constelación-[...], intentas constelar con los contenidos de la obra o el proyecto [...] y eso le permite al mediador vincularse con un elemento que no es explícito del proyecto, de la obra, que no es evidente; ya sea desde lo temático, lo formal, desde lo descriptivo, desde lo experiencial; la constelación va en ese sentido, como el mediador hace tejidos entre cuerpos, contenidos y públicos” (Ibid.)

La noción de constelación plantada por Muñoz nos recuerda la noción de :“*Exposición como medio ambiente*” referenciada con antelación, propuesta que se platea en intersección con la semiótica del discurso y la biosemiótica, adelantada por la profesora De Souza Martínez (2007), quien desde esa comprensión, plantea un abordaje *intertextual* de “la exposición”, en dónde el contenido de cada elemento, dentro de la exposición como gran texto que se construye desde la relación que arma o edifica el espectador. En dónde además interviene cada unidad, de distinta naturaleza y cuyo significado se formula en la relación dinámica que construye el interpretante, receptor o público. Este abordaje en este caso también está en plena concordancia con la apuesta de Nicolás Paris, su obra y su reflexión sobre la exposición y la dimensión relacional de la exposición. Al respecto Muñoz, dijo:

[...]nosotros entendemos el oxímoron que plantea *Saber Desconocer*, de todas maneras es un lugar de intercambio, lo entendemos como un lugar donde se puede construir una tercera instancia a partir de mis interpretaciones y mis revisiones; ya lo hemos trabajado con el artista Nicolás Paris y esta vez también lo abordamos con el tallerista Santiago Mesa, en dónde ver lo invisible, *Saber Desconocer*, plantean unos lugares de intercambio, pero son unos lugares de intercambio a partir de la reflexión y del quehacer, y en esa tercera instancia es donde se valida el papel del arte y del papel de mediador [...]

La mediación en sí, es un oxímoron porque parte de paradigmas del arte que se quieren remover un poco, para hablar de la experiencia del arte, en dónde no está filtrado a partir del contenido sino de la experiencia in-situ, de la experiencia en caliente; esto en sí mismo genera un conflicto de intereses, porque la manera en que el público accede muchas veces al arte es como a través del yo quiero saber, del yo quiero conocer; pero el salón mismo plantea, el yo sé que desconozco ...” (Muñoz, Víctor; en radio MAMM; 2013)

Se sabe que los mediadores tuvieron un espacio para dialogar sobre los criterios de organización y selección de las obras participantes del Salón, de acuerdo con la Curadora Maria Angela Méndez (2024), “Hubo una reunión con Víctor y los pedagogos [...] no tan al principio, porque tenía que irse armando el contenido del Salón para saber de qué se iba a hablar” (en conversación personal, 2023), desde la perspectiva de Víctor, este encuentro desdibujó en gran medida el proceso que se había logrado plantear en el ejercicio que se había abordado durante

la escuela de mediación, pues fue absorbido por preguntas relativas a las determinación y gestiones ligadas a la curaduría en términos burocráticos, más allá de pensar el fenómeno en términos discursivos.

5.1.3. Un cuerpo en mediación

La preparación para el 42 fue muy académica, pero en el 43 apareció el cuerpo, vimos cómo nos comunicamos con el discurso, con la palabra, con el cuerpo etéreo y físico. Aprendimos a darle forma o cuerpo a las ideas de las obras de arte [...]

Nos enseñaron que teníamos sólo 5 minutos para transformar la vida/el mundo de alguien
(Yobana Jaimes Meneses, en conversación, 2022)

El interés por la reflexión sobre la mediación en Medellín, tal como se ha planteado con anticipación, tuvo que ver con múltiples situaciones, pero en especial el desarrollo del *Encuentro Internacional de Medellín* en sus siguientes versiones, sobre todo el curso de la versión *MDE 2011: Enseñar y aprender, lugares de conocimiento en el arte*, a la que fueron convidados, Luis Camnitzer y Carmen Mörsch, entre otros artistas-investigadores y pedagogos.

De acuerdo con lo que cuenta Víctor Muñoz (2022), esta reflexión -la de la mediación- fue acogida en primera instancia por los Museos de la Ciudad “La mediación en Medellín y eso lo puedo asegurar, se sostuvo desde los dos museos de la ciudad: el Museo de Arte Moderno y del Museo de Antioquia”, no nos debe extrañar que haya sido de esta forma si tenemos en cuenta que la institución sede del MDE, fue justamente el Museo de Antioquia.

No se debe pasar por alto que, de las primeras organizaciones en pensar la mediación sería el *Museo Casa de la Memoria* de Medellín, que, aunque empezó a funcionar desde el año 2014, con la exposición “*Medellín: memorias de violencia y resistencia*” fue de los primeros espacios en plantear el rol de aquellos que generan las relaciones entre los visitantes, los públicos, el espacio, el contexto y los discursos del Museo, es decir los “mediadores”.

En efecto este Museo publica un “*Manual de Mediación*” específico para este ejercicio dentro del Museo, en este manual se define al mediador como: la persona “nos remite al diálogo, a la construcción mutua de conocimientos e interpretaciones, también a la conciliación de conflictos a través de la palabra, a la apuesta por la conversación como base para el respeto y la convivencia” (Museo Casa de la Memoria. 2014.P.15).

El mismo Víctor Muñoz recuerda que él hizo parte de los Laboratorios de mediación y también trabajó en la estrategia de mediación de este espacio museal de la ciudad posteriormente al desarrollo del Salón.

Al tener de precedente la experiencia de los Museos de la ciudad en estos asuntos, Muñoz pensó que quienes coordinarían el ejercicio de Mediación para la versión 43 del S(i)NA, sería justamente el “Museo de Antioquia o el Museo de Arte Moderno”, y suponemos que su inferencia, resonaría con la experiencia que al respecto ya tendrían estas instituciones.

Si bien dentro del archivo institucional del Ministerio de Cultura, las memorias o informes de los mediadores pasan por inexistentes, o no fueron relevantes para hacer parte de “*la memoria institucional, que se archiva y conserva*”; y teniendo de precedente lo acontecido durante *el 42 SNA del Caribe*, sorprende -positivamente— el hecho de que las vivencias más representativas de la agencia de la mediación en los diversos espacios dónde se desarrolló el 43 S(i)NA, hayan quedado soportadas o registradas dentro del mismo catálogo.

Al respecto la directora artística, de esta versión cuenta que de acuerdo a la orientación del componente editorial del Salón, la idea es que pudiesen estar presentes las múltiples voces del Salón, y teniendo en cuenta que ella misma coordinó en conjunto con Manuel Kalmanovitz este aspecto. Lo esperado, fue que el catálogo como un espacio-extensión de la muestra contuviera también el ejercicio de mediación; se le otorgó alrededor de 65 páginas al ejercicio reflexivo, hecho por los mediadores participantes de esta versión.

En este catálogo del 43 SNA, se enumeran a las personas que integraron este grupo, pero particularmente llama la atención que los enunciaron como guías y no como mediadores, tal como fueron convocados para la escuela. Los “guías” que se formaron como “mediadores”, fueron los siguientes: Gloria María Benítez, Cristian Felipe Duque, Alejandra Ferrer Escobar, Daniel Giraldo Herrera, Ricardo Alfredo Gómez Echeverry, Beatriz Johanna Londoño Flórez, Carlos Manuel Mejía, Yobana Jaimes Meneses, Maria Marcela Patiño, Laura Uribe Quintero, Instaivik Restrepo Pérez, Juanita Salamanca, Catalina Toro Giraldo, Nataly Valdivieso Gómez, Emerson Samuel Zapata, Lorena Zuluaga Cardona¹⁸⁸ que aparecen en la memoria impresa del Salón, pero además de estos 16 se sabe que se sumaron a esta experiencia y labor, 4 mediadores

¹⁸⁸ Esta lista en: Ministerio de Cultura; WWAA; Catálogo de *Saber Desconocer*; Legis; Medellín, 2014.

más, Margarita María Valdivieso, Deisy Angélica Díaz, Catalina Méndez Gómez y Diana Milena Gutiérrez¹⁸⁹.

No se tiene claridad del porqué de los 50 jóvenes que participaron de la *Escuela de Mediación*, solamente 20 fueron seleccionados para continuar con la práctica de mediación en los espacios expositivos, cómo inicialmente era la propuesta de Muñoz para que todos hicieran la Escuela de mediación en su totalidad. Sin embargo, algo que se resaltó, fue el argumento de la disponibilidad y disposición, para pensar desde otro lugar que hasta el momento no se había explorado demasiado o al menos no, de forma tan consciente: *El cuerpo del mediador como otra mediación*. Y es que, a diferencia de los dos proyectos pedagógicos anteriores, los mediadores no estuvieron ubicados en estaciones pedagógicas, no se desplazaron a espacios distintos a aquellos dónde se encontraban las muestras; tampoco contaron con cartillas pedagógicas, impresos o materiales. Exceptuando el uso que se le podía dar a los ejercicios y materiales planteados por Nicolás Paris dentro de su obra y que fueron objeto de taller y reflexión de los mediadores durante la escuela de mediación.

Lo único que tenían para el ejercicio de mediación era su propio cuerpo, el espacio expositivo, la obra y los cuerpos de los visitantes y como indicara Jobana Jaimes –una de las mediadoras consultadas—“La idea de la obra de arte, es una idea-cuerpo al que se le da forma” (2022, en conversación).

Jaimes, que venía de la agencia mediacional del 42 en el Caribe, participó de este nuevo ejercicio, pero desde otro lugar, se mantuvo como una mediadora en formación, ya que su vinculación a este escenario se hizo de manera fortuita, que desde una implicación metodológica de “retransmisión” de su experiencia de mediación del 42 SNA al 43 S(i)NA como sí aconteció con la participación del *Colectivo Acción Mediadora de Cali* durante el desarrollo del *42 Salón Nacional: Independientemente del Caribe*.

Nuevamente esta mediadora participó de la convocatoria para hacer parte de la *Escuela de Mediación*. Ella, llegó al arte contemporáneo, después de ser bibliotecaria y *mediadora cultural* en la red de bibliotecas públicas de Antioquia, recuerda que había pasado por el proceso Archipelia en el Salón Nacional de la región Caribe y luego aterrizó en Medellín; por un lado por su experiencia en mediación en el departamento de Antioquia y por tener la curiosidad que

¹⁸⁹ Los últimos 4 nombres que aparecen en esta lista fueron encontrados en los cuadros del presupuesto que hizo parte del informe que el Museo de Antioquia presentó al Ministerio por la ejecución de la versión 43 del SNA. Algunos de ellos también tienen texto reflexivo en el marco del catálogo de *Saber Desconocer*, como es el caso de Margarita María Valdivieso y Diana Milena Gutiérrez.

la llevó a ser una “ Una cazadora de tesoros y siempre desplazarse en busca de los SNA por las escuelas de mediación a nivel nacional” como indicó en conversación (Jaimes; 2022).

Ella define la mediación como:

[...]un ejercicio que, desde lo político, puede ser una excelente herramienta para formar ciudadanos críticos y autónomos. La mediación de arte y cultura es un dispositivo cognoscitivo en ejercicio, que eleva el espíritu humano el disfrute y la cultura como capital [...] [...] Es un dispositivo potente de creación disruptiva.

Para Jaimes, los públicos de las obras de arte, así como los usuarios y lectores de las bibliotecas o los espectadores, son consumidores *de conocimiento*. Podemos suponer que de ahí a pensar la mediación como dispositivo cognoscitivo tiene cabida, el asunto es ¿a qué tipo de conocimiento nos referimos? y ¿cómo es asumido? por la experiencia que se desprende de la obra de arte:

[...]yo siempre pensé en que eran consumidores de conocimiento [...]eso que queda en la mitad ese intersticio, ese espacio abierto, que es el único espacio al que yo puedo llegar y la persona decide, que le llega o que no. [...]ese intersticio ya tiene un cuerpo [...]

El mayor reto es el cuerpo.

Exponía Libia Posada y en la sala no había nada, y esa era la obra [...], únicamente había unos cuadritos enmarcados... nos tocó utilizar el cuerpo y terminaron siendo los públicos, las obras. (*Ibid.*)

Así como Jaimes, quien plantea que las experiencias de mediación son ejercicios performáticos y transformadores para quienes participan, son varias las reflexiones tanto críticas como reflexivas de la participación en el rol de mediadores del 43 S(i)NA.

Uno de los mediadores, relata cómo se valió de algunos materiales, pero la forma como trabajo con ellos y los accionó, parece responder a cierta autonomía de lo que él como mediador se permitía hacer y pensaba generar, no porque se contará con un presupuesto específico para esta tarea o por un material previo desarrollado específicamente para esta labor –como aconteció en el 41 y 42 SNA:

[...]me valí de las herramientas que enuncio a continuación: un cuerpo y su voz, papel lápiz o marcador, tijeras, dos totumas con dibujos, una de sol otra de luna, el libro de animales fantásticos [...], un pito y una ocarina de cerámica” (Zapata, en Ministerio de Cultura, 2013, p.586)

Otra mediadora que estuvo en el espacio del Edificio de la Naviera, y que además fue invitada a pensar una sesión de la programación en el contexto de “La heladería”, relata:

[...]empecé a escribir *Bailata queer*, un espacio para el desconocimiento de la heteronormativa. Lo asumí como artista y creadora, pensando la operación en el marco de un proceso creativo, en el que quería habilitar un espacio dónde sucedieran diferentes espectáculos, performances y espacios de creación en torno a la disidencia

sexual [...]. Días después del evento, uno de mis amigos mediadores me dijo refiriéndose a la *Bailata queer: esa fue la mediación más tesa que hiciste en el Salón Nacional*. Entonces empecé a verla con otros ojos, me bajé de mi rótulo de artista o tal vez añadí a la nube de artista el sinónimo de mediación [...]

El arte sucede en la posibilidad abierta de una mediación entendida en varios sentidos, no sólo mediamos personas, mediamos lenguajes, mediamos experiencias” (Valdivieso; p. 600)

Como también lo hemos verificado hasta acá, el lugar del mediador es un lugar de permanencia en el límite y la frontera; por un lado, puede asumirse como parte de las labores más marginales en el abordaje de estos grandes eventos, así mismo es dónde se abordan acciones, que, sin pretenderlo, terminan siendo de mucha responsabilidad y vitalidad para la subsistencia de las iniciativas.

De acuerdo con algunos testimonios, durante el salón, hubo por parte de los mediadores una acción de protesta que se efectuó públicamente y que presuntamente se llevó a cabo entre otros aspectos, para reclamar una mayor relación de los mediadores con la ciudad, con los barrios, con el contexto; de algún modo plantearle a la organización de salón, salir de las salas de exposición, como lo menciona una de las mediadoras entrevistadas:

[...]Hice parte de la oposición como mediadora del Salón [...] cuando llegó Jaime Cerón había mediadores que teníamos una pancarta donde decíamos que necesitábamos de una función social, que el salón tenía que salir. [...] veníamos de Cartagena, veníamos de Cali [...], es necesario que la transformación social no sólo venga de abajo, sino que también venga de arriba” (2022, en conversación)

Dentro de lo que menciona esta mediadora, no es posible saber si esta protesta también se debió en parte a otros aspectos organizativos y administrativos que terminaron por intermediar la cotidianidad de la agencia de mediación, como puede ser la manera en cómo son tratados los mediadores o su vínculo laboral con la institución.

Sobre ello, nos preguntamos: ¿cómo es asumida la labor del mediador para las personas y para las instituciones que lideran el SNA?

5.1.4. A través del contrato, la escarapela y el uniforme; o sobre como evidenciar las contradicciones

En el texto *Contradecirse a sí misma*, Mörsch (2015), expone como tras la idea de la conformación de equipos de curaduría educativa y mediación en espacios de arte contemporáneo, se generan una suerte de contradicciones que mantienen en tensión las pretensiones institucionales de cara a la construcción del proyecto de mediación por parte de los mediadores y de los coordinadores de los equipos.

El anteponer las posibilidades críticas de este oficio a las lógicas de la institucionalidad, a partir de pensar la *mediación* como una apuesta de investigación y creación en sí misma, que se confronta con las ideas “afirmativas” de la institución, del proyecto o del discurso curatorial – es decir aquellas que plantean contar y transmitir en qué consisten las obras, la curaduría y el propósito del evento, de la institución o de las practicas mismas del arte, que se valoran desde las respectivas escenas o instituciones—

Este fenómeno tal como lo plantea esta autora, tanto en la ponencia expuesta en el MDE 2013 o en el artículo en el que hacemos mención de 2011, evidencia como las practicas institucionales de trato frente a la acción y labor de los y las mediadoras, da una clara muestra, de que la institucionalidad de las artes, continúa sin comprender en sí, la dimensión de la agencia de estos actores, situación que incide en unas políticas laborales o de vinculación que no son claras y recalcan su subalternización—cómo también se plantea en varios apartados del presente documento-.

Así la práctica de la mediación termina por depender finalmente del ánimo, la buena voluntad y de lo valioso de esta experiencia profesional para quienes se vinculan como mediadores que ven en el hecho de participar de “un gran evento de arte” la posibilidad de aprender y tener una ocupación temporal certificada que al menos les dé una experiencia significativa en su currículo. Pareciera que las dinámicas del mercado del arte que se tramitan en estos espacios con evidente facilidad, aunque no sean propiamente galerías o ferias de arte, tienen prevalencia junto con los indicadores numéricos, la noción de la mediación para que los públicos estén bien y felices, sin que se revierta el ejercicio de la exposición en preguntas, cuestionamientos o posibles reflexiones, asuntos que parecen engrosar estas contradicciones.

Los mediadores del 43 SNA, mencionan que el proceso de que sólo 20 personas hayan sido seleccionadas para participar en el ejercicio de la mediación en el 43, se debió entre otras cosas en una falta de claridad sobre sus compromisos o deberes, pero también en sus derechos como mediadores y lo que quedaría finalmente establecido en el contrato con el que se les vinculó para desarrollar su trabajo de mediación.

[...]Éramos muchos y solo al final de la *Escuela de Mediadores* se dejó claro que iban a pagar \$800.000 pesos, que el horario sería de lunes a lunes y que sería un contrato de prestación de servicios [...] al tener un salario de estos y más, un horario establecido, que se debía cumplir todos los días, debió haber otra clase de contrato, que incluyera la seguridad social o que presupuestara, al menos un subsidio de transportes. Aunque muchos de los mediadores éramos estudiantes, la convocatoria iba dirigida a profesionales en campos afines a las artes y nuestro grupo incluía personas graduadas que, por muchas razones, no les convenía trabajar con estas condiciones. Además, nuestro trabajo iba de la mano de investigaciones de nuestros

campos de formación, así que de alguna manera aportábamos nuestro conocimiento y formación profesional. (Zuluaga; en Min cultura; 2016, p. 576)

Otro de los mediadores menciona:

Fui mediadora o, como decía la escarapela, “*Guía de sala*” en el Museo de Antioquia y el Jardín Botánico durante los dos meses del Salón. Fueron muchas mañanas que deambulé por las salas vacías a la caza de algún visitante, momentos de soledad que aproveché en el Jardín Botánico, esperando a que alguno de esos 620.000 espectadores se materializara...

Uno de los actores vinculados a esta versión desde un espacio más de la producción o administrativo, menciono en conversación personal lo siguiente:

[...] allí hubo un proceso, muy inspirador, muy libre, muy pensando en la mediación [...] como un ejercicio de curaduría educativa, que tal vez son discursos que son muy chéveres, pero a la hora de la práctica los atraviesa el problema que el Salón Nacional no tiene presupuesto para contratar vigilantes de sala y mediadores; y a los mediadores les toca asumir esa tarea.

Es algo muy macabro porque les toca asumir la responsabilidad con las obras [...] tú tienes que contratarlo por prestación de servicios y tienes que cumplir un horario; recuerdo que en el 43 hubo unas tensiones no tenemos por qué cumplir horarios, no tenemos por qué usar uniformes. [...] Siento que los equipos de mediación que estaban en espacios institucionales como el Museo y el MAMM, fueron los menos complejo [...] el contrato se hizo muy encima y también yo siento que en el 2013, es muy diferente poner a un artista firmar un contrato en este momento que en ese momento; la escena estaba un poco cruda, entendiéndolo que era eso de un contrato, retenciones papeles... y había una cláusula que dice y todas las labores inherentes... [...] es un problema que, desde siempre, porque es un problema presupuestal y muy pragmático. (anónimo, en conversación con la autora, 2023)

También otro de los actores entrevistados mencionó que para el grupo de mediadores una sorpresa no tan grata que la organización del SNA haya gestionado unas prendas de distinción como guías, que los uniformaba y ayudaba a identificar dentro de la dinámica de la muestra; para ellos era contradictorio que posteriormente a una escuela de formación donde se hizo un trabajo de introspección, de consciencia del propio cuerpo y de la construcción de subjetividades, se accediera a un uniforme para identificarlos; lo entendieron, como una incongruencia, aunque al final tuvieron que aceptarlo y trabajaron con las camisetas puestas, - al menos dentro de los espacios más institucionales—, puesto que en aquellos espacios que no eran precisamente museos, se presentó por parte de los mediadores a ejercer más resistencia a hacer uso de los uniformes y se conoce que “hasta decidieron no usarlos en ocasiones”(anónimo, en conversación, 2023)

Sí se piensa un poco, en la transformación de la posición del guía al mediador, podemos decir que si bien en este proceso de formación y de mediación para el 43 S(i)NA se plantearon otras movilizaciones o reflexiones desde una potencia creativa y activa; la institucionalidad del Salón seguía asumiendo con una atención hacia la figura tradicional del rol de la “mediación”.

Lo anterior se sobrentiende, porque en algunos textos los y las mediadores dejan de denominarse como “mediadores” y se asumen como “guías”, pareciera que esta posición también obedeció a una acción de oposición frente a la forma como fueron tratados y a las maneras como se enunció su acción a través del *contrato y la escarapela*.

Lo que me inquietó y dejó un sabor agrisado de este 43 SNA fue que, aunque los mediadores éramos la cara de la exposición y quienes estábamos en contacto con los espectadores, fuimos invisibles. Fuimos invisibles para los curadores, para el Ministerio de Cultura y para los productores de la exposición. Se creía que solo estábamos allí a la caza de alguien que deseara hablar un rato.

En Colombia aún no hay educación sobre lo que significa ser mediador, nos quedamos en el término guía, ese alguien que ofrece datos e información” (Uribe, Laura; P. 566)

5.2. Desde el Cuerpo: resonancias del 43 SNA en el 44 SNA

El 44 Salón Nacional de Artistas que se llevó a cabo en Pereira, es el único Salón Nacional del que no alcancé a ver ni siquiera una parte, algún espacio, obra o exhibición. Las razones fueron las siguientes: 1) me encontraba casi recién parida de mi segundo hijo 2) trabajaba de sol a sol en un cargo de responsabilidad en la cartera de Cultura en la ciudad donde vivo, y estas dos razones fueron suficientes para impedirme -inclusive salir de mi ciudad por dos o tres días- e ir a ver un pedazo del Salón.

He recurrido entonces aquí, y para poder rastrear las mediaciones de la mediación en este contexto, a los testimonios de varios actores, que en este caso distan de ser trastocados o puestos en diálogo con mi propia experiencia, justamente porque para contar lo qué paso, no hay nada adicional en mi memoria, distinto a los documentos de archivo consultados, las palabras de las entrevistas a los distintos actores con los que conversé y las publicaciones a las que acudí y revisé. O podríamos decir que la experiencia que estoy armando de las mediaciones del Salón esta mediada únicamente por la experiencia y las voces de otros.

Inicio así el relato, a través de las palabras del maestro Edwin Jimeno y lo que él recuerda aconteció durante el taller que él diseñó para la formación de los mediadores para el 44 SNA:

“Realmente al 44 fui invitado a la capacitación de mediadores, porque antes nos habíamos ganado el Salón Regional de Artistas de la región Caribe con el colectivo Aarraya, y durante este SRA, se prepararon juglares, palabreros [...] que era nuestra manera de llamar a los mediadores-, para darle sentido de pertenencia con la región Caribe. Después viene el 43 Salón yo estaba invitado con obra. No sé cómo se manejó la mediación, pero sí sé que los chicos y

las chicas se acercaban mucho a los artistas, se acercaban e investigaban[...] Luego, viene el SRA 15, de la región Caribe, – el curador, Ricardo Moreno—, me invitó a hacer una residencia durante el salón; voy a hacer la residencia, durante este proceso trabajo con unos 10 o 11 estudiantes de la Escuela de Bellas Artes y empezamos a hacer talleres en la orilla de la playa, en el sitio donde tenía él la residencia; y era trabajo sólo con el cuerpo, espacio y el objeto.

¿Cómo un objeto se puede afectar el cuerpo?, ¿cómo puede cambiar la mirada?, por ejemplo, cargar un paraguas de una manera diferente en relación con el cuerpo. [...], Ahí es donde entra Guillermo Vanegas que hizo parte de la curaduría de Aún y comienza a recorrer lo que fueron los regionales, y los laboratorios; en Cartagena vio y se dio cuenta de que es posible hacer mediación de una manera diferente, ahora a partir del cuerpo mismo, sin más nada...

¿cómo hacer una mediación sin más nada?

Fue un reto duro, porque aun siendo performista; se trataba de que, sin hacer performance, el espectador entrara en contacto corporal, no solo mental dentro de la obra.

Guillermo Vanegas¹⁹⁰ me invitó, y le interesó esa propuesta que se hizo con Ricardo Moreno [...] Era una propuesta bastante ambiciosa, en el sentido de exigirse tanto al espectador como el mediador y como llevar al mediador a comprometerse con la obra de arte”

(Jimeno, Edwin, en conversación, 2022)

5.2.1. Mediaciones en el eje cafetero: Aún el 44 SNA.

La coordinación de Artes Visuales, quien lidera el ejercicio bianual, y ahora trianual del SNA, había planteado que la 44° versión se realizará en el eje cafetero, integrando las tres ciudades capitales de esta región del país; de lo anterior nos da cuenta, entre otros aspectos, las cartas para invitar a participar como aliados del 44° Salón Nacional a los Museos de las Ciudades de Manizales como Armenia y Pereira, que envió el Ministerio de Cultura en el 2015¹⁹¹, así como

¹⁹⁰ De acuerdo al relato de otra de las personas que participó del proceso, hubo una discusión muy importante en la reflexión sobre los mediadores, esta reflexión fue propuesta por Guillermo Vanegas, quien ya había participado del 42 SNA del Caribe como curador, pero además ya había tenido experiencias con este tipo de ejercicios en otros contextos, y pudo observar las tensiones que aparecen entre el ejercicio de la mediación; según se menciona, Vanegas, generó esta reflexión para los demás integrantes del comité curatorial. De esa manera determinaron trabajar desde la acción de mediadores y no de guías. Detalles de la discusión, no fueron posibles de encontrar.

¹⁹¹ En el archivo institucional del Área de Artes Visuales de la Dirección de Artes del Min. Cultura, reposan las evidencias de distintas invitaciones remitidas por esta instancia en el que se invitaba a los museos de arte de estas tres ciudades a participar del Salón en su versión 44; dentro de la evidencia, se encuentra respuesta positiva del Museo de Arte de Caldas, como una respuesta negativa por parte de las instancias gubernativas locales. Suponemos que la decisión de realizarlo finalmente en una única sede se debió a que el compromiso financiero sólo logró apropiarse en el departamento de Risaralda y en la capital Pereira.

la preparación o formación de agentes del sector que se realizó con participación de actores de las 3 ciudades durante el 2015, y las convocatorias abiertas para la participación de artistas en residencias y proyectos artísticos para ser incluidos posteriormente en el 44 SNA.

La preparación a la que se hace mención fue ejecutada a través de la metodología de “*Laboratorio*”; incluyó una investigación que se pensó hacer inicialmente en toda la región del “*Eje cafetero*” y contó con la participación de actores y agentes de estos tres departamentos, es decir: Caldas, Risaralda y Quindío.

El grupo de participantes fue conformado por estudiantes, artistas autodidactas y recién egresados de programas relacionados con artes y actores vinculados a museos, quienes durante varios meses vivenciaron un proceso formativo con distintos componentes vinculados a la acción de la mediación, como también a los procesos de producción, gestión y montaje de exposiciones.

Cómo se ha mencionado en otros apartes de este documento, financiera y estructuralmente, el Salón Nacional para que se lleve a cabo, requiere de una serie de sinergias institucionales y presupuestales, más aún, sí se desarrolla en otras ciudades distintas a Bogotá.

En este caso el “sueño” fue poderlo realizar en sinergia de las tres ciudades, sin embargo, al final las gestiones con las alcaldías y gobernaciones dieron solamente como resultado la respuesta de la ciudad de Pereira.

Cómo también lo mencionó la exministra Garcés recordando lo acontecido en esta versión del Salón Nacional:

A Pereira le tocó muy difícil, a Maria Isabel Marulanda, le tocó muy difícil [...] ella llevó una vez al expresidente Gaviria que era pereirano, que tiene pues esa colección de arte tan importante y como que es una de sus pasiones; le dijo: presidente mire ayúdeme, la alcaldía no se mueve -yo fui esa vez a esa reunión con el expresidente Gaviria—; el presidente hablando con el alcalde y el gobernador, miren esto es muy importante demasiado bueno, y creo que le ayudó a resolver los problemas financieros del Salón [...] eso le pasó a Pereira [...] ellos querían que fueran las ciudades del eje cafetero pero quien lideró el proceso fue Pereira [...]” (Garcés, en conversación, 2023)

Así mismo, en una de las páginas del Salón se lee lo siguiente citando directamente a la ministra:

El paisaje y el territorio constituyen un eje interesante para la discusión y el pensamiento, y tener artistas internacionales, nacionales y regionales que puedan entrar en diálogo aquí, es valioso.

No sólo es importante mirarse a sí mismo, sino con el mundo. Cada Salón tiene su impronta y esperamos siempre que cada uno sea mucho mejor. El Ministerio reitera su compromiso con el Eje Cafetero y con Pereira, pero es importante que pongan su sello al Salón. Esperemos que los diferentes organismos de la región puedan integrarse a este proyecto. Con la voluntad de todos, tendremos el mejor Salón de Artistas que se ha hecho hasta la fecha”, agregó la ministra, quien agradeció al expresidente César

Gaviria, el apoyo que ha venido dando a los Salones Nacionales y en especial al que se realiza en el Eje Cafetero¹⁹². (Min, Cultura; 2016)

De las afirmaciones anteriores suponemos que, en efecto, aunque las instancias locales habían planteado su vinculación como aportantes al salón, finalmente se requirió de la intervención de un expresidente para que las gestiones finalmente cobraran forma, asunto que aconteció solo en Pereira, a la que se le reconoció el respaldo y liderazgo.

Para la financiación y ejecución del Salón se realizó un convenio de asociación entre la Alcaldía de Pereira desde el Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo, la Cámara de Comercio de Pereira y el Ministerio de Cultura, al que posteriormente se adhirió el Instituto de las Artes de Bogotá para apoyar aspectos como la producción, montaje y desmontaje de una parte de las exposiciones¹⁹³ —que, concretamente se refiere a los diversos aspectos de producción y montaje que pudieron haber requerido los artistas invitados provenientes de Bogotá—. Aparentemente y ya avanzado el proceso de investigación, en el ejercicio de la cuantificación del Salón, es posible que el costo haya aumentado y los presupuestos hasta ese momento gestionados no alcanzarán más, razón por la que se entendería que a tan sólo tres meses se haya solicitado la adhesión al convenio existente por parte de la Gobernación del Risaralda, recursos a través de los cuales se financiaría en gran medida el componente de formación del salón -como se mencionará más adelante-.

Adicional a ello, existieron otras alianzas de entidades privadas, cómo de espacios culturales particulares, como fueron los establecidos con la Alianza Francesa, el Colombo Americano de Pereira y el Museo de Arte de Pereira.

Justamente el liderazgo tras la figura de la Dirección artística, la tuvo la artista y curadora del Museo de Arte de Pereira: Rosa Ángel, que en cuanto a su trayectoria e incidencia dentro de la región, operó también como curadora local; la representación de un curador internacional fue asumido por Inti Guevara que de forma reciente se había formado postgradualmente fuera del país y mantenía una lectura del acontecer internacional de las artes visuales, en representación del centro y la región, suponemos que se debe la presencia de los investigadores Víctor Albarracín y Guillermo Vanegas, respectivamente, cada uno con trayectorias significativas en torno al programa salones y en las ciudades donde trabajaban en ese momento en Cali y Bogotá.

¹⁹² Referencia, citada desde: <https://salonesdeartistas.com/content/se-lanz%C3%B3-en-pereira-el-44%C2%AA-sal%C3%B3n-nacional-de-artistas>, revisada por última vez el 14 de mayo de 2024.

¹⁹³ La Secretaría de Cultura de Bogotá, se vinculó con un recurso a través de la Gerencia de Artes Visuales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), este apoyo estaba encaminado a: “promover la participación de los artistas bogotanos en este certamen” (Ferrer; Maria Claudia; Carta de apoyo Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá; fuente: Carpeta digital Programa Salones 2015.-2016, Dirección de Artes Ministerio de Cultura)

Pareciera que por primera vez se realizó un ejercicio de consulta para seleccionar a los integrantes de este ejercicio curatorial, puesto que, en los registros de este Salón, se encuentra un documento que indica, el porqué de la selección de estos profesionales¹⁹⁴.

Es claro que una de las preguntas que además del presupuesto se hacen los organizadores del SNA, tiene que ver con la conformación de las escenas locales; para el caso del eje cafetero, en la ciudad de Pereira que fue finalmente la seleccionada para realizar el salón, existe una infraestructura con algo de trayectoria, anudada sobre todo a los procesos de formación profesional como el *Programa de Licenciatura en Artes Visuales* y las *Maestrías en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira* (UTP), algunos espacios independientes y otros más formales como la *Alianza Colombo Francesa*, el *Centro Colombo-Americano* o el *Museo de Arte Moderno de Pereira* (MAP), que pocos meses antes al inicio del 44 Salón, había inaugurado una sala específica con el nombre del expresidente pereirano, Cesar Gaviria Trujillo¹⁹⁵.

¹⁹⁴ “Bajo el título: ¿CÓMO SE SELECCIONÓ EL EQUIPO CURATORIAL DEL 44SNA?; se encuentra aún disponible en el site de Artes Visuales – <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/noticias/como-se-selecciono-el-equipo-curatorial-del-44sna/>. Este documento que menciona el proceso, la metodología y finalmente los argumentos, que llevaron a la selección de este equipo curatorial, así: Para realizar la selección del director Artístico del 44SNA, el Área de Artes Visuales del Ministerio de Cultura realizó varias formas de consulta para identificar las ideas, los procesos artísticos y las dinámicas culturales más importantes a destacar en el campo del arte en Colombia en este momento.

Una de ellas consistió en un cuestionario breve de cinco preguntas que el Área de Artes Visuales elaboró y envió a treinta personas que han desarrollado proyectos curatoriales significativos –bien sea a través de los salones regionales, bien sea en circuitos institucionales o alternativos– o que han contribuido a contextualizar el desarrollo del arte en Colombia desde la investigación o el debate público.

Las reflexiones centrales solicitadas en el cuestionario fueron: - Un análisis de los últimos cuatro salones nacionales. - El énfasis o la orientación que el encuestado propondría para la versión 44.-Las ideas, procesos artísticos y/o dinámicas culturales más importantes a destacar en las prácticas del arte en Colombia en este momento.

Tres especialistas acompañaron al Área de Artes Visuales del Ministerio en la revisión de las encuestas para evaluar sus contenidos y sacar un balance de las ideas más relevantes de las prácticas artísticas actuales en función del salón nacional. Los especialistas incluyeron a Jaime Cerón, por su experiencia previa en organizar salones nacionales y regionales; Víctor Manuel Rodríguez, por su conocimiento del campo artístico desde la gestión, la curaduría y la academia; y María Mercedes González, directora del Museo de Arte Moderno de Medellín, por su experiencia con el Salón 43 y su experiencia institucional y regional en el campo del arte. Este proceso previo de análisis y discusión constituyó un punto de referencia invaluable para la selección del director artístico del 44 Salón Nacional de Artistas”, Para más información al respecto se puede revisar el enlace referenciado antes.

¹⁹⁵César Gaviria Trujillo estuvo en la presidencia de la República de Colombia en los primeros años de la década de los 90 (desde 1990 a 1994). En su gobierno se implementaron estrategias de orientación neoliberal en el país. En su gobierno se materializó la apertura económica con EEUU, se organizó la asamblea nacional constituyente que dio un vuelco a la comprensión e identificación del país, reconociendo la libertad de culto, la laicidad, la pluriétnicidad y la multiculturalidad, pilares, entre otras cosas para la ley general de cultura (La ley 397 de 1997) que es la base para las normativas y planes de las que dependió en gran medida la atención del Programa Salones Nacionales de Artistas. El expresidente Gaviria es además uno de los coleccionistas de arte contemporáneo más reconocido del país, además de ser coleccionista ha sido co-fundador de la galería *Nueveochenta* que se ha mantenido como pauta del mercado del arte contemporáneo en el centro del país por más de 20 años. Es de repensar, además que su hija, María Paz Gaviria, es formada como historiadora del arte y es la directora desde hace más de 10 años de la feria de Arte más importante de Colombia: ARTBO y una de las principales ferias de

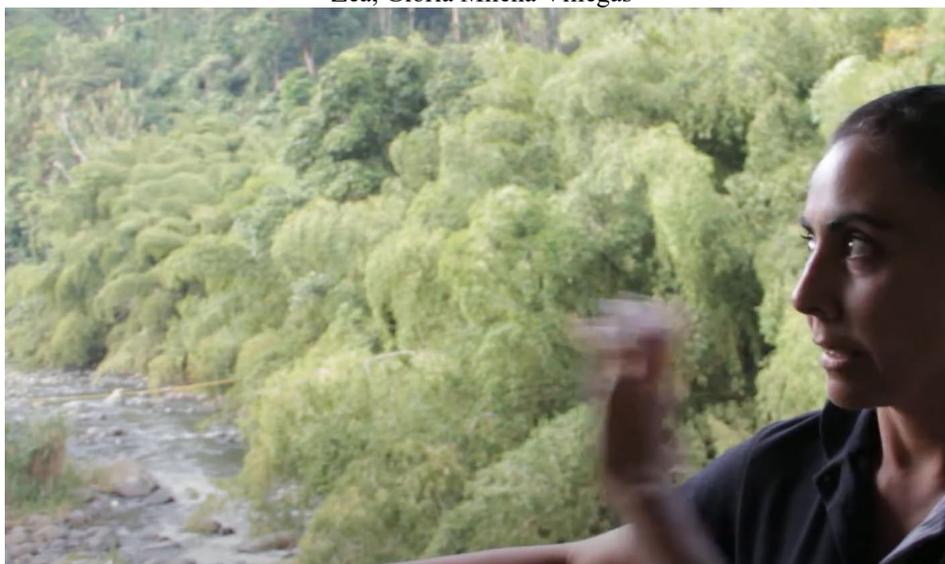
El Salón asumió una reflexión territorial desde el discurso curatorial: la revisión de la noción de *Paisaje Cultural Cafetero*, que fue vista desde una perspectiva crítica y asumiendo una posición ante esta denominación; una categoría de declaración patrimonial con la que es referenciada la cultura, el territorio, las costumbres, los aspectos económicos y sociales de esta región de Colombia alrededor de una “idea de vida y cultura campesina alrededor del café”. De acuerdo con los actores consultados, la posibilidad de centrar la reflexión sobre el paisaje también estaba en relación con los intereses que como investigadora tenía desde antes, la directora artística del Salón, Rosa Ángel:

Rosa, ha venido desarrollando una investigación hace muchos años; que es una investigación sobre el paisaje en Colombia y como el paisaje ha ayudado a tener una noción de territorio, desde una perspectiva del arte. Ella tenía su investigación, un documento que fue compartido con nosotros” (Valencia, 2023)

Esta dimensión geográfica del Salón —que lo emparentó con la esencia de lo acontecido en el 42 SNA— que revisó la condición del territorio físico dónde se desarrolló el Salón, es una de las pautas con las que presenta Natalia Gutiérrez (2016, p. 66-70) su reseña crítica sobre el 44 SNA: *Tectónica y Fluxus*.

Frases como: “me encontré frente a un río lleno de piedras, pero quien sabe si también de cuarzos y esmeraldas; en sus orillas, una evidente biodiversidad” (*Ibid*), para referirse al trabajo que el grupo *Otún* había realizado para el salón social del Barrio Zea.

Figura 119- Fragmento de presentación del trabajo del Grupo Otún, presentado por la líder barrial del Barrio Zea, Gloria Milena Villegas



Fuente: Plataforma Cieloroto, crítica de arte, consultado en: <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/page/3/>;
Fotograma tomado de video, tomado acudiendo al derecho a cita.

arte de Latinoamérica; se considera relevante mencionar estas redes, para pensar las relaciones y las contradicciones que en relación con esta versión n° 44 se pudieron suscitar.

Esta misma revisión de la connotación geográfica cuando Gutiérrez, referencia una de las obras más representativas del Salón, la obra del artista indio Prabhakar Pashpute:

[...]una pintura experimental con acrílico, carboncillo y pastel, que funcionaba muy bien porque hacía evidente un esfuerzo por *traer* a la sala unas montañas con innumerables desfiladeros, pero paradójicamente sostenidas por miles de mineros que desde el siglo XVIII son invisibles para la sociedad colombiana. Este mural se realizó a partir de un viaje del artista a las minas de oro de Marmato, un municipio de Caldas dedicado a la minería del oro [...] (*Ibid.*)

Figura 120- Fragmento de presentación de la obra de Prabhakar Pashpute, presentado por la mediadora Ana Arango; Fuente: Plataforma Cieloroto, crítica de arte.



Fuente: consultado en: <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/page/3/>; Fotograma tomado de video, tomado acudiendo al derecho a cita.

Más adelante comenta en este texto menciona:

[..]El camión de Carlos Bonil era gigantesco, hecho de cartón y forrado en papel de regalo. Su título, Ya muy desagerado, usa un término coloquial, que hace evidente el dinero del narcotráfico, a veces con un derroche que sería imposible negarlo” (*ibid.*)

Justamente la apuesta curatorial tendría que ver con estos elementos que se perciben a través de estas obras, que nos trajo Natalia Gutiérrez al contarnos su experiencia como público experto en este salón. Lo anterior nos sirve de antesala para mencionar que, “los lineamientos conceptuales” que atravesaron el Salón fueron los siguientes: *Territorio en construcción*, que hizo referencia tanto al territorio específico de la ciudad de Pereira como al eje cafetero, así como al territorio que se construye para el Salón; la relación de procesos con un contexto, con unas acciones y con las instituciones, es decir la noción de territorio como mediación.

Un segundo elemento conceptual fue la noción de *Autonomía provisional*, que en este caso actuó como una preocupación, pero paralelamente como una confrontación hacia la manera cómo se comporta el sistema del arte y las escenas del arte con relación a sus actores; se pregunta ¿qué tanta autonomía tiene los artistas en un engranaje dónde claramente priman las relaciones de consumo, mercado y capital? Desde la pretensión del salón, éste se tornaría tal

vez como en un espacio de soberanía transitoria, aun teniendo en cuenta, sus posibles paradojas y contradicciones, de acuerdo con lo que el comité curatorial esbozó:

[...] el artista como un laboratorio vivo de flujos y tensiones de la dependencia y la resistencia a la adversidad. En esas condiciones, la pretensión de autonomía se quiebra bajo el peso de su propia fragilidad y, a la vez, genera vías de escape, espacios de soberanía transitoria” (Comité curatorial, 2016; p.26)

Metodológicamente, aparece un término que particularmente fue retador para el ejercicio de una investigación curatorial: “La trocha”; la trocha es un camino abierto entre la maleza, está escondido y no es pavimentado; como indica el mismo comité curatorial “es camino de contrabandistas, de ladrones, de explotadores [...] es también abrir paso, conectar puntos separados, confiar en la propia marcha y en el cruce fortuito con otros senderos” (ibid., p.28).

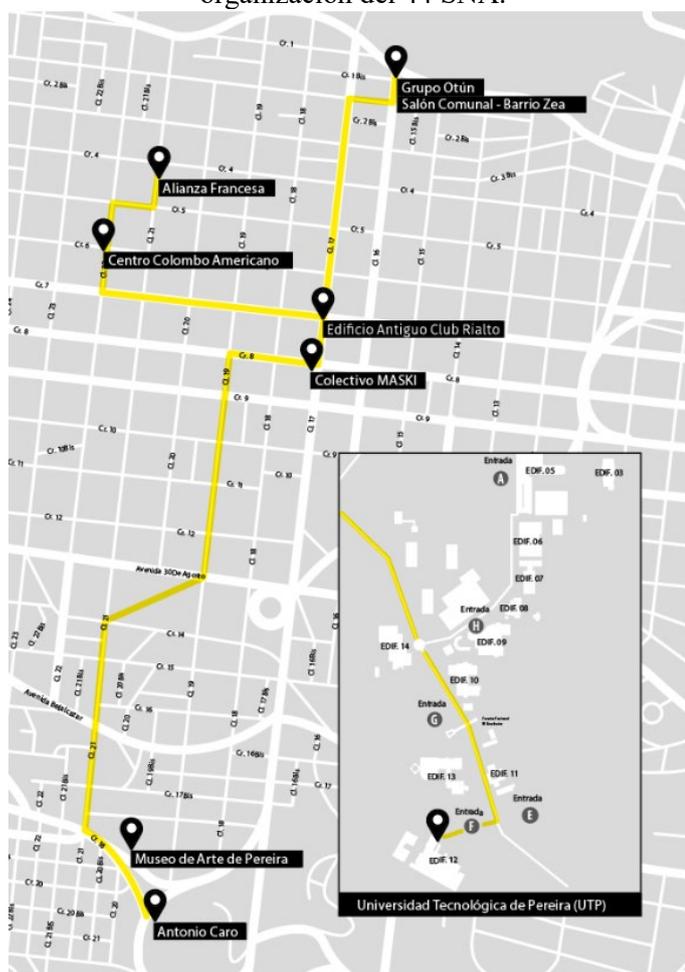
Por último, la curaduría también hablo de “contaminaciones”, este concepto que normalmente hace referencia a las consecuencias que traen las acciones del hombre en relación con el uso o explotación indiscriminada de recursos, su no renovación o sustentabilidad. Desde otro lugar, este concepto parece ser pensado por la curaduría como un ejercicio operacional: “La contaminación como proceso, como agencia, como movimiento; así por ejemplo está planteado como a la posibilidad de darle cabida a otras lógicas, abrirse a lo múltiple, de acuerdo a lo planteado a través de la constitución del 91” (*Ibid.*) que interrogó a un país, para desplazar su identificación como nación a una concepción múltiple y plural; o en el arte el atravesamiento de campos, maneras y formas de hacer: “lógicas de la multi, la inter y la transdisciplinariedad [...] narrativas funcionales que nos permitan entender el mundo, un mundo múltiple e impuro en la complejidad de sus accidentes, mutaciones, transiciones y adaptaciones” (*ibid.*).

Estos elementos fueron la pauta de la selección de los artistas, así como para el ejercicio interno que el comité curatorial realizó. Lo anterior, entendiendo que ellos – como actores— fueron posiblemente atravesados por múltiples dinámicas, algunas planteadas por la institucionalidad –desde el Ministerio—, otras por ellos mismos como *comité curatorial*. Por ejemplo, la inclusión del trabajo de artistas provenientes de las convocatorias para residencias, curaduría y obra que se efectuó públicamente como un gesto de apertura a la participación del sector; también, las fricciones propias de las gestiones institucionales y el marco de aparente libertad y clandestinidad que ofrece la labor de curar un salón o de hacer parte de él como artista, aunque después esto pase al nivel de “lo institucional” o “lo aceptado” dentro del sistema del arte en Colombia.

El salón contó para las exposiciones con espacios institucionales de las artes en Pereira, como también en espacios comunitarios, como fueron el *Salón comunal del Barrio Zea* o la plaza pública:

[...] el Salón, con sus variadas reflexiones sobre el paisaje, despliega sus actividades más allá de las salas de exposición para establecer un diálogo con el entorno vivo y palpitante de la ciudad. Con obras expuestas en una de sus avenidas icónicas, el 44 Salón Nacional de Artistas se extiende por todo Pereira: desde el Salón Comunal del Barrio Zea, con talleres y festejos en distintos parques, hasta el centro de reunión, de almuerzos al aire libre y de conversaciones con invitados en el Parque Olaya Herrera” (44 SNA; 2016)

Figura 121- Plano de distribución de las exposiciones del 44 SNA en Pereira, Realización: organización del 44 SNA.



Fuente: <https://44sna.com/donde/> , consultada el 9/05/2024

Además de la curaduría planteada por el comité curatorial del 44 SNA, se hizo la invitación a tres curadurías distintas.

En esta versión 44, es la primera vez que se inserta esa noción de “curaduría invitada” para los Salones Nacionales, elemento que va a estar presente, en la versión 45 y en la 46.

Así, el colectivo de Helena Producciones de Cali –constituido por Claudia Patricia Sarria, Ana María Millán, Andrés Sandoval, Gustavo Racines y Wilson Diaz—, en conjunto con el artista norteamericano Warren Neidich, presentaron una curaduría que se llamó *La filogénesis de la posesión* que estuvo abierta en la Universidad Tecnológica de Pereira y que se entendió como una “curaduría artística” (Neidich en Min.Cultura 2016. Min 35), en la cual, inclusive el mismo Neidich y algunos integrantes del colectivo *Helena Producciones* participaron como artistas. Dentro de la exposición se incluyó una pieza de Neidich, que, como dato curioso, funcionó como una intervención dentro de la lógica institucional del Salón. Consistió en un performance ejecutado con varios estudiantes de artes, quienes se camuflaron como guías *para-institucionales* del Salón y generaron una serie de visitas a espacios y trabajos marginales, imaginarios e inexistentes dentro del contexto del Salón y en especial en esta curaduría. El trabajo que se llamó los *Guías de la desinformación*.

Figura 122- Mosaico imágenes de la Curaduría “Proyectos y proyecciones con mis antepasados, un diálogo entre Álvaro Herazo y Alfonso Suárez. de la Usurpadora. Fotografía atribuida a Cielo Roto



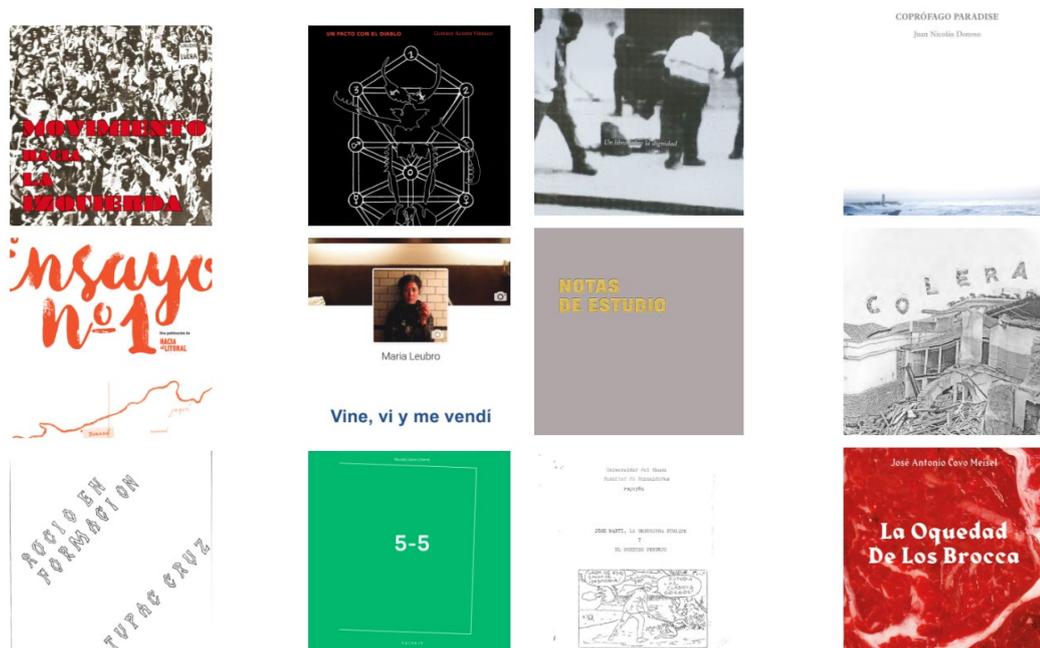
Fuente: Tomada bajo el derecho a cita de: <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/page/3/>

El otro colectivo curatorial invitado, fue la Usurpadora, constituido por Maria Isabel Rueda y Mario Llanos, provenientes de Barranquilla. Quienes dedicaron su atención a observar a los artistas de la región Caribe de los que “nadie habla” (Llanos, en Min cultura. 2016), es decir: Alfonso Suarez y Álvaro Herazo, quienes con su trabajo y amistad “demuestran un momento del performance y del arte” en Colombia (Rueda, en, *Ibid.*, min 5:32).

Por último, Ximena Gama Chirolla y la curadora argentina Pamela Desjardins, presentaron en las instalaciones del centro Colombo Americano de Pereira la exposición *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, que se basó en la pregunta de ¿cómo pensar una historia y una manera de habitar a partir de las cosas y de los objetos concretos? (Gama, en *Ibid.*, 8:47) esta curaduría partió del examen de la obra “*una cosa es una cosa*” de Maria Teresa Hincapié —artista escénica y *performer* nacida en una de las ciudades del eje cafetero, que presentó una obra que se llamó *Una cosa es una cosa* en el marco de un salón Nacional en Corferias en los años 90—, los artistas participantes abordaron en sus trabajos esa relación entre la narración de historias y los objetos cotidianos.

Esta exposición fue una iniciativa ganadora de la convocatoria que se hizo previamente para incluir algunos proyectos artísticos, procesos de residencia y curadurías en el marco del 44 *SNA*. Desde la versión 43 realizada en Medellín la organización había contemplado a una coordinación editorial, para el caso de esta versión 44 *SNA Aún*, se tornó en un componente que no solo abordó las publicaciones del salón tradicionales como el catálogo y las memorias del Seminario Internacional, sino que además “diseñó un modelo de participación y producción dividido en publicaciones comisionadas, en las que se invitó a artistas, escritores, filósofos y otros agentes culturales a producir textos en torno a temas sugeridos desde el comité editorial”(Min. Cultura. en *Aún*, 2016). Se podría plantear que este aspecto del 44 *SNA*, fue un primer acercamiento a un componente posterior del Salón, la idea de publicaciones comisionadas, que obtendría diversos desarrollos en las versiones posteriores como la 45 *SNA* y la 46 *SNA*.

Figuras 123 y 124- Vista de las publicaciones del componente editorial del 44 SNA, cómo aparece en el mosaico descargable en la página web del evento.



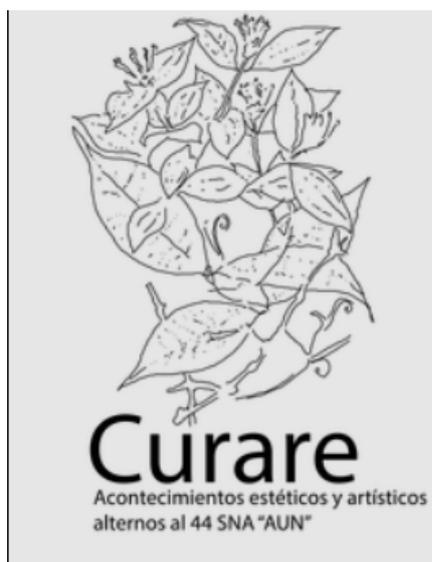
Fuente: <https://44sna.com/publicaciones/>

Los formatos de estas publicaciones fueron diversos: “incluyendo fanzines y periódicos, libros de pequeño y mediano formato, afiches y otros materiales impresos, registros de audio y video” (ibid.). La comisión de estas publicaciones fue coordinada por el investigador Víctor Albarracín, quien además asumió junto con Warren Neidich la coordinación del Seminario Internacional *Psicotropismos*.

Durante el desarrollo de este 44 SNA, algunos artistas locales vinculados a la *maestría en Estética de la UTP*, liderados por el maestro Oscar Salamanca y Alejandro Múnera, realizaron una primera apuesta de *contra-salón*, que tuvo por estímulo, parte del descontento local con relación a la manera cómo se desarrolló la versión 44 SNA, pese a que sus organizadores tuvieron en cuenta “cubrir varias contradicciones” (Rodríguez, Sergio; citado por Iregui, Jaime; 2016) que se habían suscitado en las versiones recientes¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Dentro de las críticas que aparecieron sobre esta versión, hay una que en especial llamó la atención justamente porque hizo un análisis de los diferentes aspectos que la organización de este salón tuvo en cuenta para evitar cometer errores que habían sido señalados por la crítica en las versiones anteriores del SNA, como indicó en su momento Sergio Rodríguez (2016, citado por Iregui, Jaime; en Esferapública) “Pero el caso es que si había quejas sobre la selección a dedo, este año se hicieron convocatorias; si había quejas sobre la superficialidad que resulta de hacer convocatorias, este año también se hicieron exposiciones comisionadas y hubo investigaciones independientes por parte de los curadores. Si había quejas sobre la centralización del salón, este año se hizo en una ciudad intermedia: Pereira. Si había quejas sobre la internacionalización del salón en unos años y el provincialismo en otros, este año hay una mezcla de obras regionales e internacionales, aparentemente sin jerarquías. Si se cuestionaban los medios tradicionales de exposición, este año hay varios componentes educativos y un curador exclusivo para publicaciones. Si había quejas por el poder que tenían unos cuantos curadores, este año hay sub-

Figura 125- Imagen de la exposición “Curare”, tomada de la página web del evento.



Fuente: <https://curarealterno44.wixsite.com/curare44alterno/blank>

El mencionado salón se denominó “Curare, alterno 2016” y fue apoyado también como un ejercicio de extensión de la UTP y logró entre otras cosas la inclusión de espacios e iniciativas de otras ciudades del eje cafetero, entre éstas Manizales, Villavicencio y Bucaramanga y apuestas de ejercicios simultáneos en México y Ecuador y más de 73 artistas y 10 curadurías integradas con sus respectivos artistas.

Las personas y públicos de las artes visuales no sólo viajaban a ver el 44 SNA a Pereira, sino también a *Curare, alterno*.

5.2.2. Formación y *Aún* ¿la mediación?

Esos derechos existen y no solamente pasan por los ciudadanos, sino por las ciudades, que quieren ser la sede de [...]. Yo aprendí con el 41 SNA, claramente, que para un trabajo de esa dimensión se requiere una perspectiva de equipo humano y logística que las ciudades no tienen; Cali no tenía montajistas [...], marquetaría, escenografías, iluminación [...], son cantidades de cosas que inhabilitan a una ciudad para que puedan ejercer ese derecho. [...]

Es muy evidente que las infraestructuras para hacer Salones Nacionales son muy precarias, y tu empiezas a entender que, aunque haya una voluntad de descentralizar, una voluntad por respetar los derechos de las regiones por exhibir y por hacer, se complejiza en la medida en que no tienes cómo, no tienes con quién [...].

Yo digo esos derechos de expresión que evidentemente existen y ¿la calidad dónde queda? (Garcés, en conversación con la autora, 2023).

Nuevamente, aparece como precedente el cumplimiento de ciertos requisitos e infraestructura no sólo espacial, sino de *condiciones del ambiente* para que el desarrollo de estos eventos de

curadurías comisionadas por los curadores generales” (<https://esferapublica.org/algunas-criticas-al-salon-nacional-de-artistas/>)

arte contemporáneo se acerque a lo esperado; entre estos elementos, se cuenta la preparación de los actores y agentes, que vendría siendo lo equiparable a preparar toda la cadena de producción y consumo de las artes; por un lado, quienes gestionan, producen, circulan y crean, y por otro, quienes miran, reciben, participan o “consumen”; es decir los públicos.

Así posiblemente aparece la necesidad también en esta versión, de desenvolver unos procesos de formación también denominados laboratorios, que se efectuaron un año antes de la apertura del Salón y que versaron alrededor de varios temas y asuntos vinculados al proceso de producción de un SNA. Julián Urrego, quien estuvo encargo de la coordinación junto con Margarita Pineda de este proceso, menciona lo siguiente:

Inicialmente era un ejercicio de las tres subregiones, en la primera parte lo que querían formar eran las personas que iban a participar en producción, lo que quisiéramos tener todos en la universidad [...], con Margarita Pineda cuando nos invitaron nos escogieron y tenemos una actitud, y nos gusta mucho y a los dos nos gusta soñar. Nos pedían curaduría museografía, montaje, mediación, de montaje salían con curso de alturas [...], por suerte querían que se quedara eso en las regiones [...]" (Urrego, en conversación, 2022).

Por otro lado ya por fuera del ámbito del Salón, durante el 2015, pero que para algunos de los actores participantes se entendió como parte de la programación del 44SNA, se realizó un ejercicio coordinado por el artista Andrés Matute, quien, a partir de su experiencia docente de la Universidad de los Andes, y de un antecedente diseñado por Lucas Ospina y Maria Ángela Méndez en esta misma universidad; organizó una cátedra que se llamó *Diálogos Críticos* y que se realizó en varios momentos de ese año y en la que participaron estudiantes de pregrado y postgrado de la UTP, al respecto Juan C. (2016), menciona lo siguiente:

El proyecto se diseñó a partir de 10 sesiones con un invitado por sesión, entre los participantes estaban: Adriana Arenas, Wilson Díaz, Adriana Martínez, Jaime Cerón, Maria Isabel Rueda y Mario Llanos (La Usurpadora), Fredy Álzate, Juan Miguel Álvarez y Juan Sebastián Ramírez. Estas sesiones se realizaron a manera de panel, donde los invitados respondían diferentes preguntas formuladas en torno a su vida personal y proyecto de obra" (Juan.C, 2016; p.8)

Llama la atención que una gran parte de los invitados a los diálogos críticos de Matute, habían tenido diversos roles en las distintas versiones del SNA o los tendrían en la versión 44 SNA; aunque aparentemente este proyecto se realizó gracias a gestiones realizadas por organizaciones y actores distintos a los encargados de la organización del SNA, este ejercicio impactaría de alguna manera a la escena del arte local del eje cafetero, preparando, -si así se quiere decir- a los agentes del sector de las artes visuales locales para lo que acontecería durante el año siguiente.

Para entrar en relación con los distintos procesos de formación, como con los de mediación, fue necesario recabar desde otras esferas en el rastro y ejercicio del Salón; nuevamente porque en el Catálogo: *Aún 44 SNA*, la mención a lo que se desarrolló en relación con la mediación tuvo un capítulo muy reducido; tan sólo se menciona fragmento del segundo momento, muy específico y es el taller de preparación de mediadores con el artista y docente Edwin Jimeno, y obviamente el *Seminario Psicotropismos*, que correspondió a un desarrollo más internacional y académico del salón, tuvo su propia publicación.

Se entiende que el proceso “amplio” de formación y mediación del Salón, implicó dos momentos, uno que se realizó un año antes del inicio del Salón en el que participaron -como se indicó al inicio de este apartado— Julián Urrego y Margarita Pineda como coordinadores y a quienes además a este ejercicio, se les encomendó un trabajo de investigación sobre las características del sector en las ciudades capitales del eje cafetero; suponemos que este trabajo daría cuenta de qué tan “cualificado” se encontraba el sector, y adicionalmente brindaría información de los aspectos a fortalecer mediante el proceso de ejecución de los Laboratorios.

Los laboratorios coordinados por estos dos artistas-formadores, incluyeron un corpus de conferencistas relevantes en el contexto de la escena del arte contemporáneo colombiano, cómo: Julián Carvajal (museografía), Jaime Cerón (producción), Nely Peñaranda e Isabel Seguro, quienes abordaron temas relacionados con gestión y producción, según recuerda Urrego (2023). Se conoce otros nombres que engrosaron esta lista como, Melissa Aguilar, Carlos Betancourt, María Adelaida Bohórquez, Javier Mejía Bacca, dentro de los 26 invitados a este espacio, que fueron enlistados dentro de la página legal del catálogo del 44 SNA.

Urrego (2023) recordó que ese proceso fue muy importante y nuevo para la región del eje cafetero que, aunque la región podía contener programas profesionales en artes y por ende personas en procesos de formación relativos o egresados, encontraban en este proceso algo muy provechoso para el contexto, que contribuiría a “la construcción y formación de escena, dentro de la línea de política fortalecer las regiones” (*Ibid.*), refiriéndose a una incidencia mayor del SNA como política de cualificación del sector.

Allí se generó una capacidad instalada para que la gente pudiera participar y hacer parte del equipo y que contaran con las herramientas necesarias, entonces se hizo un programa super profesional. Fue maravilloso, tenía tres enfoques, uno era montaje, tuvimos a [...] la persona encargada del registro del Salón [...], eso era muy nuevo acá. Tuvimos unos procesos de asistencia curatorial, y tuvimos un capítulo de producción, casi todos venían de Antioquia, porque teníamos a Adriana Pineda de Productora —de Medellín—(Urrego, en conversación personal; 2023).

De acuerdo con la información que *Aún* se encuentra disponible en la web, para la participación de este seminario, se hizo una convocatoria a la que acudieron cerca de: “270 personas, de las cuales se seleccionaron 60 personas de la región —es decir de las tres ciudades que conforman el eje cafetero—¹⁹⁷” (Valencia, 2016). Este proceso se realizó entre los meses de octubre y noviembre del 2015, se sobrentiende que algunas personas participantes lograron posteriormente apoyar al componente de producción y montaje del SNA, asunto que sería lo pertinente de acuerdo con la búsqueda de plantear un salón cada vez más eficiente, descentralizado y con la infraestructura necesaria para cada lugar¹⁹⁸.

Figura 126-Detalle de registro fotográfico del *Laboratorio Paisaje cultural cafetero: estrategias y dispositivos para la formación de públicos*. Fotografía atribuida a Georgina Montoya.



Fuente: portafolio web de la Georgina Montoya, Fotografía referenciada a través del derecho a cita; consultada en: <https://georginamontoya.wixsite.com/georginamontoya/44-salon-nacional>

¹⁹⁷ Información consultada en: <https://44sna.com/la-formacion-la-otra-cara-del-arte-en-el-44sna/> Consultada el 27 de agosto de 2024.

¹⁹⁸ De acuerdo con una crítica que apareció en un espacio local de reflexión y crítica local, de las personas de Pereira propiamente, no fue tenida en cuenta ninguna persona para participar del Laboratorio y posteriormente poder ser contratado para apoyar estas actividades; Una explicación ante ello es que la mayoría venían de la ciudad de Armenia de dónde provenía uno de los proveedores de equipos y museografía y de Medellín ya que las personas coordinadoras de este componente venían de esta ciudad y habían trabajado en la anterior versión del SNA, la 43. Esta crítica firmada por Milena Gutiérrez: menciona lo siguiente: Se “censuro y baneo prácticamente la participación de artistas locales con experiencia en montaje y producción a los talleres de formación de asistente curatorial, montajista, y producción que se dictaron hace un año en preparación para el Salón. Estos talleres eran obligatorios para las personas interesadas en laborar dentro del Salón. Entonces prefirieron vincular laboralmente en el Salón a personas de otras ciudades cercanas como Manizales, Armenia y me cuentan que hasta de Medellín para llenar las vacantes, mientras que los locales fueron dejados por fuera y sin oportunidad de laborar, se quedaron desempleados viendo cómo les daban chamba a los de afuera. Creo que esto fue lo más triste y desafortunado del Salón” (Gutiérrez; en el portal Cieloroto; <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/page/2/> 2016, consultado por última vez en mayo de 2024).

Como parte de un segundo momento del componente de formación, se realizó entre el 26 de octubre y el 8 de noviembre del 2016 un *Seminario o laboratorio*¹⁹⁹ *de formación a formadores* –, enfocado a atender profesionales que orientan artes en los colegios de la red pública- de la región y tuvo el siguiente nombre y objetivo:

Paisaje cultural cafetero: estrategias y dispositivos para la formación de públicos:
Seminario de formación a formadores dirigido a docentes y actores culturales de los municipios de Risaralda. En un esfuerzo de construcción cultural y social de la región, este seminario busca brindarles a los participantes herramientas y estrategias para desarrollar actividades pedagógicas vinculadas al arte contemporáneo y al Paisaje Cultural Cafetero” (Min. Cultura; 2016, web).

Este proceso contó con una intensidad de 80 horas y la metodología se apoyó en el modelo de un trabajo que previamente había construido una artista formadora de la ciudad de Manizales (Caldas), Georgina Montoya²⁰⁰, quien junto con el artista Adrián Hueso se encargaron de la orientación del proceso.

De acuerdo con Juana Valencia (2023), este ejercicio se basó en un libro que construyó Georgina Montoya basado en su experiencia como artista- profesora, el libro se conoció como *La Escuela Imaginaria: Guía práctica para profesores desesperados*.

Se trató de una cartilla-libro, que fue el resultado de una *Pasantía Nacional* financiada por el Ministerio de Cultura que ganó Montoya en el año 2014 con el proyecto “*Apropiación del arte contemporáneo en la Escuela*”²⁰¹ y contó como tutor a Nicolás Paris, quien cómo ya conocemos

¹⁹⁹ Aunque el nombre institucional fue Seminario en adelante se acogerá el término de “laboratorio”, ya que los artistas-formadores encargados del ejercicio prefirieron denominarlo de esta manera: “Planteamos entonces para estos laboratorios de creación (como preferimos llamarlos)” (Montoya, 2016)

²⁰⁰ Georgina Montoya, en el marco de la conversación sostenida con ella, recordó haber hecho parte como artista del 40 Salón Nacional –también participó de los 14 Salones Regionales en el marco de la curaduría regional de la zona Centro Occidente que tuvo por título “Residir”–, este hecho para Montoya fue muy relevante porque ella considera muy significativo haber participado en el primer salón que se planteó como un ejercicio de una mayor consciencia de descentralización y de reconocimiento de lo que pasa en las regiones -refiriéndose a la versión 40–, y después su vinculación a la experiencia del 44 SNA, desde el componente de formación a formadores.

²⁰¹ De acuerdo a lo que mencionó Montoya, podemos suponer que este proyecto, nace de la experiencia que por más de tres años tuvo en una institución de educación básica primaria y media de la región, en la que se desempeñó como maestra de artes e inicia con el proyecto que tuvo ese mismo nombre, *Apropiación del Arte Contemporáneo en la Escuela*, que la lleva gradualmente a transformar la manera convencional como la institución se acercaba al fenómeno artístico: desde la reproducción de obras de artistas por periodos de la historia del arte; a poder generar cambios en la comprensión de la práctica del arte, y dónde ella pudo unir sus intereses como artista, investigadora, docente y madre: “las obras comenzaron a cambiar, ya no eran cuadros, la primera exposición eran objetos pero era un objeto donde el público tenía que intervenir” –comenta– “Ahí empiezo pues, como a plantear unas preguntas respecto, no solamente sobre los procesos dentro del aula, sino también cómo trabajar con estos niños a partir de los procesos que se dan dentro del arte contemporáneo, haciendo una traducción, [...]¿cómo trabajar desde estos referentes, en relación a los procesos de educación?, pero también, ¿cómo hacerlo en el aula? Porque ya no es la clase, es la experiencia; es empezar a analizar cómo suceden y cómo están estos cuerpos dentro del aula también [...]” –nos narra–.

participó en la versión anterior del Salón, es decir en el 43 S(i)NA, con una propuesta reflexiva sobre la relación arte y educación, y adicionalmente apoyó la formación de la *Escuela de Mediación* de esta misma versión.

Figura 127- Detalle de la portada del Libro *La Escuela Imaginaria*. Fotografía atribuida a Georgina Montoya.



Fuente: Pedagogías expandidas; registro fotográfico referenciado a través del derecho a cita; consultada en: <https://unloadmaniacartproject.tumblr.com/post/103415486020/lanzamiento-del-libro-la-escuela-imaginaria>

Montoya previamente, había trabajado en el desarrollo de un espacio independiente de formación y experimentación creativa enfocado sobre todo a población infantil y juvenil. Montoya (2024) explica, que, por este espacio pasaron artistas en ejercicio de distintos países, de toda Colombia y de la región, y dónde a partir del problema creativo de cada uno se planteaban las prácticas de creación y experimentación que se establecían como punto de conversación para el trabajo de “Laboratorio” con los asistentes, este espacio se llamó: “*la Escuela Imaginaria*”. Menciona además que esta reflexión, cuestionamientos y su manera de trabajar, aparece en un momento dónde las ideas de las *Pedagogías invisibles* de Maria Acaso; estaban impregnando gran parte de las reflexiones vinculadas del arte y la educación en Colombia.

Indirectamente podríamos llegar a suponer que las estrategias disruptivas propuestas por Montoya para trabajar con los profesores y docentes que participaron de este seminario o “Laboratorio”—como ella insiste en llamarle—, estaban en cierta medida influenciadas por las sugerencias reflexivas planteadas por Maria Acaso en su trabajo.

Al revisar parte del diario de campo publicado en un texto breve dentro del portafolio de Montoya, se reitera varios asuntos que suponemos iluminaron también el ejercicio efectuado por ella y su colega: el primero de estos asuntos, tiene que ver con la noción de *Prosaica o estética de la vida Cotidiana*, planteada por Katya Mandoki:

[...] la estética cotidiana, donde esta se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales [...] porque es precisamente desde allí, que los fenómenos que atañen a la sensibilidad por fuera del ámbito artístico se conjugan con este, generando en este caso experiencias sensibles o experiencias estéticas (Montoya, 2016)

Y el segundo, con pensar el ejercicio de la mediación ejercida por Montoya y Hueso, tanto para desarrollar su trabajo, como en relación con lo que estos docentes con los cuáles se estaba trabajando, podría acontecer después: “una idea de arte como investigación, proceso, negociación y acción” (Rubinich, Lucas. *apud*, Montoya, 2016)

Sin embargo, como artista y educadora, puedo decir que ni lo uno ni lo otro, que es precisamente desde aquí, desde esta práctica artística que es la mediación y en este caso la formación, que esos paisajes donde el horizonte se mueve, esos caminos de trocha, esos territorios en construcción, sólo son posibles por la existencia de esas dinámicas de sociedad, por la presencia de esos habitantes y personas que hacen la montaña, los habitantes de ese paisaje cultural cafetero en vía de extinción, donde el café solo fue un espejismo que duro poco años. (Montoya, Georgina; en fragmento de diario de campo, 2016)

Las palabras anteriormente transcritas, nos dan cuenta de que el enfoque que seguramente Montoya y Hueso querían darle al proceso de formación conjugaría en cierta medida una pauta de relectura de su contexto, como experiencia estética vital y cómo desde ahí poder transformar el recorrido del *44 SNA* o de algunas de sus obras, en un proceso decible y de interés para la cotidianidad y contextos de los estudiantes con los cuales interactuarían posteriormente estos profesores; tomando como excusa al propio salón y las prácticas del arte contemporáneo.

Juana Valencia –quien se desempeñó como coordinadora del componente de formación del *44 SNA*, (2023) refiriéndose al proceso de formación a profesores, relato lo siguiente:

El proceso se desarrolló en tres fases, era como tener un acercamiento al arte contemporáneo a partir de la noción de paisaje cultural cafetero, que era uno de los temas importantes de la curaduría, porque [...] paisaje y territorio eran dos grandes conceptos que se acompañaban a la curaduría. [...]. Tuvieron que venir cuatro fines de semana acá a Pereira, financiados por el Salón. Venían al Museo de Arte, donde recibieron unas formaciones sobre de cómo abordar el arte contemporáneo con los estudiantes [...]

A partir del texto “*Guía práctica para profesores desesperados*” ella trabajó con los profesores, que son retos creativos que ayudaban a los profes a entender que los chicos no tenían que aterrizar todas las expresiones a una forma [...] pero para que ellos entendieran eso, primero tenían que ser ellos tocados por el arte contemporáneo.

El seminario fue planeado desde el mismo montaje del Salón; entonces los profesores venían cada fin de semana a tener su clase en el Museo, o en la sala del Club Rialto o en la Universidad Tecnológica, y en cada encuentro ellos tenían unas experiencias que les ayudaban a entender de qué se trataban estas obras [...] porque tú sabes que hay una idea alrededor del arte contemporáneo que es como decir que si no entiendo, chao, lo rechazo de una [...], entonces era, ampliarles la mirada, ampliar las maneras de leer, sentir que hay diversas maneras de expresar y que juntos podíamos cocrear, con el ánimo de que estos docentes, se volvieran a su vez formadores de esos niños y esas niñas que estaban a su cargo. [...] para el final del seminario ellos tenían que hacer un proyecto [...] donde ellos les contaban a sus niños que era el salón Nacional [...] al final de eso, es que ellos venían con los chicos; ellos se volvieron mediadores del proceso, queríamos traer muchas personas, pero también comenzamos a preguntarnos como podíamos hacer del Salón Nacional un gran pretexto para que en nuestro territorio se pudiera hablar del arte contemporáneo con un poco más de fuerza o apropiación [...] (Valencia, en conversación, 2023)

El objetivo de la acción de este “*Laboratorio*” que se desarrolló para el 44SNA, tenía que ver con incentivar entre los docentes de artes y humanidades de los municipios del departamento del Risaralda el pensamiento artístico, además de involucrarlos con la experiencia del salón y las prácticas artísticas para que de forma posterior a este ejercicio, los docentes tuvieran herramientas y elementos con los cuales realizar un recorrido con sus estudiantes -niños jóvenes y adolescentes, buscando que la experiencia del arte contemporáneo para estos públicos, pudiera ser relevante.

Figura 128- Detalle de registro fotográfico del Laboratorio hecho con maestros. Fotografía atribuida a Georgina Montoya



Fuente: Portafolio Web de Georgina Montoya; Fotografía referenciada a través del derecho a cita; consultada en: <https://georginamontoya.wixsite.com/georginamontoya/44-salon-nacional>

De acuerdo con lo que mencionó Valencia (2023), a este proceso se vincularon docentes de 14 municipios del Risaralda y de su capital: Pereira. Además de los talleristas y profesores de arte de la caja de Compensación Familiar²⁰² de Risaralda: *Comfamiliar*. Fueron alrededor de 90 maestros y casi 5000 niños, jóvenes o adolescentes que participaron del salón desde esta estrategia, a ellos se les garantizó el transporte y la alimentación para su participación.

No se descarta que la atención a la población se dio en parte como respuesta a los apoyos financieros que se obtuvieron de entidades gubernamentales locales, entre éstas las secretarías o institutos de cultura. En efecto, así es como gran parte de los eventos de arte, como aquellos relacionados con la difusión del patrimonio —entre estos los museos—, logran parte de su financiación: justificando su existencia a través de la atención de públicos, en especial de niños, jóvenes y adolescentes en edad escolar.

Al revisar con un poco más de atención, las vivencias que emergieron durante este laboratorio nos percatamos, en efecto que fue un ejercicio donde los maestros se convertían en mediadores, a través de poner en marcha un proyecto de mediación o una estrategia, que previamente cada uno o en grupo realizó, de acuerdo con la experiencia que se tuvo con las obras del salón y a través de recorridos específicos que cada uno o en grupo, construyeron.

Este ejercicio terminó siendo fundamental para la organización del salón, debido a que además de demostrar una serie de gestiones y articulaciones previas, evidenció algunas convicciones respecto al ejercicio de la política educativa y cultural local, que llevó a las instituciones de gobernanza cultural y educativa, a aportar los recursos necesarios para la participación de estas comunidades en el salón. En efecto varias situaciones se darían de forma posteriormente en la región; suponemos que como parte de los resultados del trabajo efectuado durante el salón, donde existieron ciertas sinergias.

Montoya (2024) relató que una vez concluyó el 44 Salón, ella fue contratada por la Secretaría de Cultura de Pereira para coordinar las escuelas de Formación Artística de la ciudad; dentro de los cambios efectuados, por ejemplo, comenzó a pensarse este ejercicio como un espacio de experimentación creativa, es decir como “*Laboratorio*” y se les cambió el nombre por Laboratorios de Creación en artes visuales.

²⁰² En Colombia existen estas entidades, que son de índole privada, y ofrecen a los trabajadores la posibilidad de tener una serie de beneficios, es obligatorio para todo trabajador dependiente y con contrato laboral estar afiliado a una caja de compensación en Colombia. Estas proveen a los trabajadores de posibilidades de recreación, salud, formación técnica o tecnológica, informal o no formal; algunas de ellas tienen colegios y Universidades.

Por otro lado, las experiencias de trabajo con las poblaciones beneficiadas en su mayoría niñas, niños, adolescentes y jóvenes, se convirtieron en espacios abiertos, menos restringidos a una edad específica; y adicionalmente a lo anterior, comenzaron a reformarse los planes de estudio, desde una perspectiva más orgánica, en vez de pensarse de una forma lineal o lógica, se resolvieron como rizomas. Tras esta experiencia, la maestra Montoya fue convocada para realizar durante el 2020, y de forma paralela al desarrollo de los XVII Salones Regionales: los *Talleres de creación* destinados a la participación de artistas regionales. Se trató de un proceso de conversación e intercambio creativo con artistas de la región centro-sur de Colombia que compartió con el artista Jainer León; parte de estas memorias aún se encuentran disponibles en las redes sociales del área de Artes Visuales de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Nada de lo que se acaba de enunciar párrafos atrás, apareció en el catálogo impreso, exceptuando unas cuantas fotografías sobre las que podemos asumir remiten a los ejercicios de mediación efectuados posteriormente con los estudiantes y profesores beneficiados del Laboratorio coordinado por Montoya y Hueso. Además de lo anterior se hacen algunas breves menciones de estos procesos, dentro contados artículos que se encuentran aún en la página web del 44 SNA²⁰³ y del Programa Salones de Artistas²⁰⁴.

Dentro del esquema del 44 SNA el componente de formación —cómo hemos intentado dar a entender hasta ahora— fue muy amplio:

[...] tenía un primer componente muy grande, el académico (del que hizo parte el seminario de montaje, producción y curaduría); la segunda parte, el proceso de formación de formadores y una residencia de co-creación que se hizo con Gustavo Ciriaco [...] y una tercera línea de formación de públicos dónde se programó una agenda dentro de esos tres meses, que tenía conferencias, fiestas, talleres, un laboratorio de fanzine móvil [...]. (Valencia; 2023, en conversación con la autora)

Sin embargo, cómo se enuncia en el catálogo, el componente de “Formación” se asimiló únicamente al seminario internacional: *Psicotropismos, drogas, espectros y alucinaciones para la transformación del presente*. Evento académico que aconteció durante los primeros días del Salón, e invitó a pensar asuntos como la psicodelia, las drogas, los estados alterados de consciencia, el narcotráfico, entre otros posibles elementos vinculados a este fenómeno que en Colombia —adicionalmente— contiene sesgos y controversias morales, éticas y políticas por la manera como el narcotráfico ha a travesado la historia de este país.

²⁰³ <https://44sna.com/>, enlace verificado en el mes de mayo de 2024.

²⁰⁴ <https://salonesdeartistas.com/> enlace verificado en el mes de mayo de 2024.

En este seminario participaron como ponentes académicos, artistas, científicos, dentro de los que se encontraron: Brigitte Baptiste, Rafael Castellanos, José Antonio Covo, Juan Nicolas Donoso, Sanfor Kwinter, Bruno Mazzoldi, Warren Neidich, Florencia Portocarrero, John Welchman; y estuvo organizado por parte de uno de los integrantes del Comité Curatorial: el filósofo, gestor y artista Víctor Albarracín —quien estaba vinculado con uno de los espacios independientes más relevantes de la ciudad de Cali, Lugar a Dudas— y el artista norteamericano Warren Neidich.

Aunque este seminario podría versar de aspectos vinculados a las obras, al sentido del discurso curatorial, fue un seminario disruptivo, en el que intervinieron conferencistas, conferencistas-performers, músicos que hacen ruido, artistas que hacen danza psicodélica, que nos replantean que más que tener un espacio para pensar el Salón, el discurso del Arte y de los curadores entre “especialistas”, —claramente contando con la participación de agentes relevantes de la escena— este espacio se encargó de proponer por fuera de lo esperado, o dentro de las convenciones de lo que acontece habitualmente en los seminarios que se entretajan como un “seminario académico”. Lo anterior, puesto que, desde la perspectiva de la mediación, consistió en un ejercicio poco “afirmativo”, y más bien de interferencia o de creación, lo que en palabras de Carmen Mörsch se plantearía como un ejercicio transformativo.

No obstante, el seminario fue también puesto en controversia por parte de algunos asistentes que encontraron que los contenidos podían ser demasiado especializados para la población destinataria principal —en este caso, estudiantes universitarios, pues el espacio en el que se llevó a cabo fue justamente el auditorio de la UTP—, asunto que generó una sensación de cripticidad y tedio para algunos públicos.

Carolina Cerón al respecto señaló “Charlas como la de Brigitte Baptiste, Rafael Castellanos o Bruno Mazzoldi lograron ser la cafeína de las conferencias, estableciendo un diálogo animado y dinámico con su público. Pareciera que otras conferencias le hablaban exclusivamente a versados en teoría crítica” (Citado por Iregui, Jaime; esfera pública; 2016), lo anterior haciendo énfasis en que gran parte del auditorio terminaba por dormirse durante las conferencias o salirse del evento; quedando únicamente un sector muy reducido de la escena.

Además de lo hasta aquí expuesto, según lo que mencionó Valencia (2023) el Salón también contó con programación en las calles, parques o plazas públicas, dónde algunos artistas desarrollaron ejercicios de conversatorios, conciertos, performances, acciones que fueron

consideradas por la organización del Salón como parte del componente de *formación de Públicos*.

5.2.2.1. *Gesto mediacional en territorio*

[...]Se le pidió atar su propuesta al tema del territorio [...], pensamos que podíamos hacer un proceso de mediación donde no íbamos a poner a hablar a los mediadores, sino que íbamos a buscar un gesto que le ayudara a esos mediadores a aproximarse a la obra de un artista, se hizo la convocatoria y llegaron como 30 personas, entre estos egresados, estudiantes de arte; pero también acudieron chicos que tenían relación con el teatro, con la danza y con la música” (Valencia, en conversación, 2023).

Los actores que hicieron parte del proceso de mediación fueron seleccionados a través de una convocatoria pública que se difundió por redes y medios de comunicación vinculados al Salón, en dónde se invitaba a personas con características muy específicas, como ser mayores de edad, ser:

Egresados de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades y/o aspirantes a *Magister de la Maestría en Estética y Creación*, con interés en prácticas de mediación, egresados programas de Artes residentes en la ciudad de Pereira y motivación y disposición para desempeñar labores que vayan más allá de la mediación tradicional (cuidar las obras, orientar al público, vigilar la sala) como facilitadores de procesos. (Min. Cultura; 2016).

La convocatoria -que como vemos- tuvo un perfil muy claro, convidó a las personas interesadas a participar en principio de un seminario taller con el maestro Edwin Jimeno.

Este seminario-taller, tuvo el objetivo de “entender la relación entre los espacios de exhibición y sus diferentes públicos” y “seleccionar un grupo de 20 personas para conformar el equipo de mediadores” (ibid.). En razón a lo que mencionó Jimeno (2022), este seminario se basó en la propuesta que de antemano él había realizado para el pasado 15 Salón Regional del Caribe.

Valencia, (2023) indicó que en la preparación liderada por el maestro Jimeno, hubo varios momentos, (1) el primero, en dónde se hizo un análisis de las obras, espacio por espacio y curaduría por curaduría, se tuvo acceso al guion curatorial y al diseño museográfico, para saber cómo se podía modificar la propuesta inicial que Jimeno había planteado. De acuerdo con su narración, se analizaron cada una de las obras, las locales, las regionales y las internacionales, una por una; entendiendo, su tiempo, asunto, el artista, entre otros factores. (2) Los participantes fueron divididos en grupos y cada grupo tuvo la tarea de generar un gesto corporal en dónde presentara a los demás una reflexión del territorio, dentro de las amplitudes de lo regional, lo nacional y lo internacional. El maestro Jimeno también nos contó, que el también ejecutó una reflexión sobre el Caribe, mientras que los mediadores en proceso de formación se encargaron de traer la ciudad, lo nacional y el país extranjero, que para este motivo fue México.

Comencé con ellos, con un ejercicio; me llevé varias cosas típicas, ¿a qué sabe la costa?, ¿a qué huele? (...) con cosas propias de la región preparé la mesa y comenzamos a comer... y ellos estaban muy contentos con el ejercicio [...] les dije vamos a ver como vemos la región: la trocha, la espacialidad a nivel de lo micro y lo macro, de lo pequeño a lo grande. Los otros tenían como se podía mostrar a Colombia y otros lo internacional.

Me acuerdo de que lo regional tenía una rockola, un aguardiente... mientras suena una canción, y justamente es una canción que para mi papá es muy importante—era de Olimpo Cárdenas— y a mí se me salen las lágrimas, se me removieron una cantidad de emociones, y eso es lo que yo les decía, a eso es lo que debemos llegar con la mediación: acompañar a la persona a ver qué tanto la obra lo puede afectar o tocar (Jimeno, en conversación, 2022)

La pregunta central del planteamiento de Jimeno era, cómo traer desde el performance “los valores tradicionales y transformarlos en otra cosa” (Valencia, 2023), con objetos, elementos, gestos, movimientos, olores y sabores; así “representaron los diversas (dimensiones) de territorios con esos elementos” (*Ibid.*).

(3) Después el maestro Jimeno, propuso un siguiente taller, basado en los ejercicios que ha venido replicando en sus diversos talleres de performance, que consiste en plantear alrededor de un objeto un número específico de gestos y movimientos —normalmente más de 30—, y que no se repitan entre los participantes. Para el caso de este taller el objeto seleccionado fue una caja. Para Valencia, era una manera de plantear una exploración del espacio con el objeto y con el cuerpo, para Jimeno una oportunidad de verificar la consciencia de las relaciones de los tres elementos, como las soluciones creativas que pueden generarse.

(4) De acuerdo con Valencia (*Ibid.*), “a partir de esta experiencia ya comenzaron a verse unos perfiles” de mediadores, así como obras o procesos de mayor interés, con cuáles algunos podrían resonar más. Así se comprende como los mediadores fueron distribuidos en los diversos espacios de exposición, mediados por su interés, gusto o resonancia con las obras o con las curadurías.

Sabemos que el Salón tuvo un centro que fue la pregunta por el paisaje, el territorio, y todo lo que implica en términos geográficos, ambientales y sociopolíticos, estar situados en plena *Cordillera de los andes*. En un lugar con una riqueza infinita en términos ambientales, pero que también es epicentro de procesos de migración, explotación de lo humano y de lo no-humano. Lo anterior, en un territorio reconocido mundialmente por una declaratoria patrimonial como “*Paisaje Cultural Cafetero*”, que ha llevado a la mitificación de un sinnúmero de aspectos vinculados a la cultura de la producción cafetera, contribuyendo a la promoción de una “idea” de territorio que pocas veces coincide con la realidad que viven cotidianamente sus habitantes.

Uno de los aspectos que la presente investigación pretendió valorar de la agencia de la mediación, es justamente la posibilidad de transformar el objeto que es transportado (la

experiencia con la obra de arte, la curaduría, la relación inter- discursiva) hasta su recepción agenciada a través de la participación de los actores.

En ese sentido, la estrategia de mediación de este salón, aunque se pautó desde un lugar disruptivo: “desde la acción y el cuerpo” como el único vehículo, y con sus posibilidades para transformar el espacio, los sentidos o modificar la relación usual que se establece con el arte; terminó –presuntamente— recayendo en el lugar común de las “mediaciones en sala”, en dónde éstas dejan de estar en lugar de “la mediación – transformación” y se convierten en “intermediarios”(Latour, 2005, p.60) o “replicadores”, o lo que podríamos entender como *la típica visita guiada*²⁰⁵.

Lo anterior se afirma, porque al conversar con otros actores, parece ser esta una realidad en la que se cae por más de que las intenciones con las que se impulsen las acciones sean otras; se termina haciendo lo mismo –entre otras cosas— porque lo que se espera de los mediadores es que se desenvuelvan en parte como guías, cuiden salas y puedan estar al tanto de las condiciones de conservación preventiva de las obras expuestas.

Sin embargo, pareciera que, huyendo de la realidad de la tendencia, hay dentro de las acciones de mediación, intersticios o grietas de esta lógica, que conecta con el sentido en cierta medida transformador o disruptivo de la mediación; en este caso del 44 SNA, llamó la atención –para esta investigación—dos gestos mediacionales:

El primero de ellos es el trabajo del artista Warren Neidich, con la idea de configurar un “para dispositivo” mediacional que se denominó *los Guías de la desinformación*. Este performance - actividad, implicó la preparación de “para-guías”, que solamente contendrían una diferenciación muy poco perceptible: una gorra de otro color distinto.

Estos “Guías” sólo estaban disponibles en uno de los espacios del Salón en la UTP, espacio donde estaba instalada la exposición dónde el mismo Warren Neidich actuó como co-curador : *Filogénesis de la posesión*. Allí, al ingresar los públicos, se encontraban con los guías a disposición de un recorrido, y podían escoger, sin saber cuáles eran los “mediadores” reales, entre unos u otros.

Los “mediadores” poseerían el discurso, obras y planteamientos artísticos participantes de la curaduría, mientras que estos *falsos guías*, lo que tendrían es justamente aquellas obras, trabajos

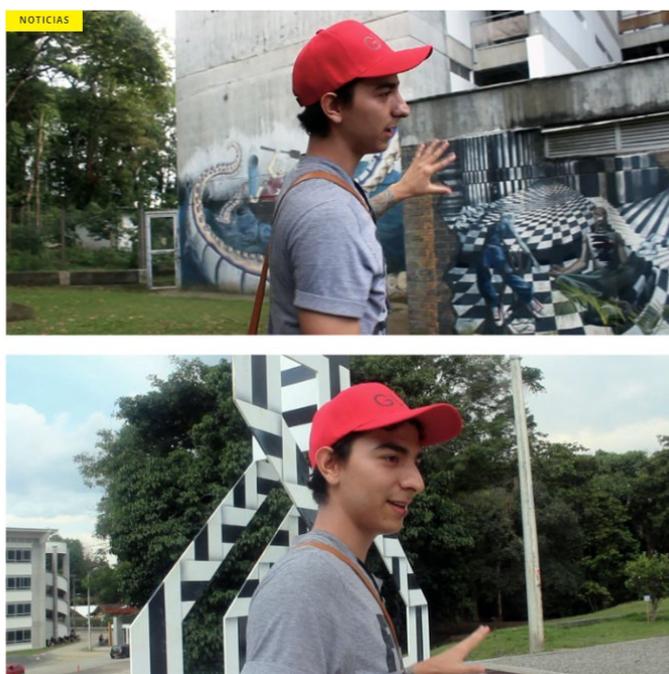
²⁰⁵ La visita guiada, ya ha sido problematizada por Carmen Mörsch, en varios de sus textos. Es definida como una acción “afirmativa” de la institución, programa y proyecto. Y consiste en comunicar lo que tiene como expectativa la institución. En este caso el posible desarrollo del guion curatorial.

y planteamientos que se encontrarían por fuera de la lógica de la exposición; asunto que, para el espectador desprevenido podría ser la posibilidad de encuentro con obras de arte contemporáneo insospechadas o des-institucionales, como por ejemplo, el trabajo abandonado por una estudiante de la licenciatura en artes en la mitad del bosque de la Universidad, un mural que nadie mira por considerarlo parte de la vida cotidiana universitaria, o una construcción torpe que a manera de escultura apareció en la mitad del campus, y que los *guías de la desinformación* se encargarían de poner en valor.

El ejercicio tan sutil como paradójico, pondría el acento en uno de los asuntos problemáticos del Salón; por un lado, la necesidad de mediación del arte contemporáneo, pero también la pregunta sobre cuáles y bajo que circunstancias unos discursos son valorados y regulados por la institucionalidad y otros no. Finalmente, los públicos guiados por *los guías de la desinformación* ni se enteraron de ello, y esta dualidad de contenidos quedaría reservada para el público especialista que consiguió después de un tiempo del ejercicio de mediación caer en cuenta que tal vez el recorrido era una *para visita guiada*. En este caso pareciera que la mediación se dio justamente gracias a los “falsos guías”.

Figura 129- Detalle de la página de *los Guías de la desinformación*. Fuente. Ministerio de Cultura, 44 SNA; referenciada a través del derecho a cita.

Warren Neidich presenta su performance “Los (de la Desinformación”



Fuente: consultada en: <https://44sna.com/el-artista-warren-neidich-presentara-su-performance-los-guias-de-la-desinformacion/>

El segundo *gesto mediacional*, que no sabemos si se lo debemos interés social o político de la organización del Salón, tiene que ver con un aspecto que influenciaría en la manera como ciertas comunidades y colectivos percibieron y participaron del salón y de las mediaciones de sus contenidos; en cuanto algunos actores pertenecientes a estas comunidades o grupos subalternos a “la escena del arte”, fueron vinculados como mediadores, integrándose dentro de estos procesos ubicados en los espacios de exposición así como en el espacio público.

Gracias al encuentro fortuito de un blog denominado *Cieloroto*, que se abrió por parte de estudiantes de la *maestría en Estética de la UTP* durante el tiempo en que estuvo abierto el 44 SNA; allí, se puede encontrar con un ejercicio comunicativo titulado: *Los mediadores tienen la palabra*, y en dónde cada mediador seleccionaba una obra para hablar de ella en una breve presentación²⁰⁶. Así, conocí el caso de Adrián Prada, integrante del *colectivo Av. Río*, o el de la señora Gloria Villegas, líder barrial del *barrio Zea* —dónde estaba expuesta la obra del grupo Otún—.

También se supo, que dentro de 24 mediadores – ver figura 130—se contó con la participación de otros líderes ambientales y comunitarios, quienes seguramente exploraron otras maneras de transformar los contenidos, la forma de operar de las obras y las experiencias anudadas a ellas de acuerdo con sus intereses y controversias; tal vez un tanto distintas a los guías que provenían de la misma escena del arte contemporáneo de la región, al respecto Valencia, recuerda:

[...]Nosotros hicimos una colaboración con un colectivo comunitario que se llama A.V del Río, -es un doble sentido, que se escribe A.V, como Avenida, pero al mismo tiempo es el juego con AVE del río [...]; nos conocimos con ellos -con estos chicos- empezando el Salón Nacional [...] porque ellos fueron al Museo y conocimos su proceso [...]; son un colectivo que están ubicados en un barrio, que es un barrio de alta vulnerabilidad social, que se llama San Judas; es un barrio que históricamente ha tenido una carga de muerte, de narcotráfico, de drogadicción, está ubicado al lado del Río Otún, a la altura del puente de Mosquera; históricamente es un lugar que se ha reconocido porque allí llegan las personas desplazadas por la violencia, la indigencia, por el hambre o la pobreza [...], estos chicos tienen un proyecto que es ambiental y cultural, dónde sensibilizan a la comunidad, sobre el hecho de que ellos están al lado del Río Otún [...], van y hacen jornadas de limpieza con los niños y niñas del barrio, siembran, cuidan lo que siembran [...] cuando hacen todo eso, hacen un sancocho comunitario y eso termina como en una fiesta por la tarde [...] en el Barrio, ellos tienen una escuela de Break Dance y Grafiti. Por la tarde es el evento cultural, donde ellos bailan *break*, van y cantan y hacen grafiti ese es su proyecto que se llama *AV del Río una mirada diferente*²⁰⁷, que quienes ellos como jóvenes que dejen de estar estigmatizados por el territorio en el que viven [...], ellos fueron convocados para que hicieran parte del equipo de mediación del SNA [...] además de que fueron mediadores

²⁰⁶ Ver: Los mediadores tienen la palabra (octubre 2016) disponible en: <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/page/3/>, enlace consultado por última vez en mayo del 2024.

²⁰⁷ La autora se permitió mantener esta última palabra, para respetar la manera de cómo en la entrevista, la maestra Juana Valencia dio cuenta del nombre de este colectivo, sin embargo, en otras piezas del 44 SNA se habla de que el nombre del colectivo era “una mirada distinta”.

y que asistieron al curso de formación , estaban ellos encargados de hacer las activaciones del SNA [...] sacamos el evento del barrio, y nos los llevamos para diferentes partes de la ciudad, para que ellos fueran reconocidos pero al mismo tiempo ellos estaban hablando del Salón Nacional, ellos se inventaron unas canciones, llegábamos a un parque poníamos el escenarios, las pancartas y ellos cataban y comenzaban a bailar el *brake*...(en conversación,2023).

Dentro de las últimas noticias que aparecieron dentro de la página del *44 Salón Nacional*, se nos contó que el cierre del SNA, lo conformó el lanzamiento de dos publicaciones del Mario Opazo, y una toma cultural por parte *del colectivo de jóvenes del Barrio San Judas: A.V del Rio: una mirada distinta*, que de acuerdo con la información mencionada por Valencia (2023), como a la descrita en la nota de prensa, habían colaborado en intervenciones y acciones previas en el espacio público como se observará en la figura 131.

Figura 130- Detalle de pantallazo tomado de página del 44 SNA

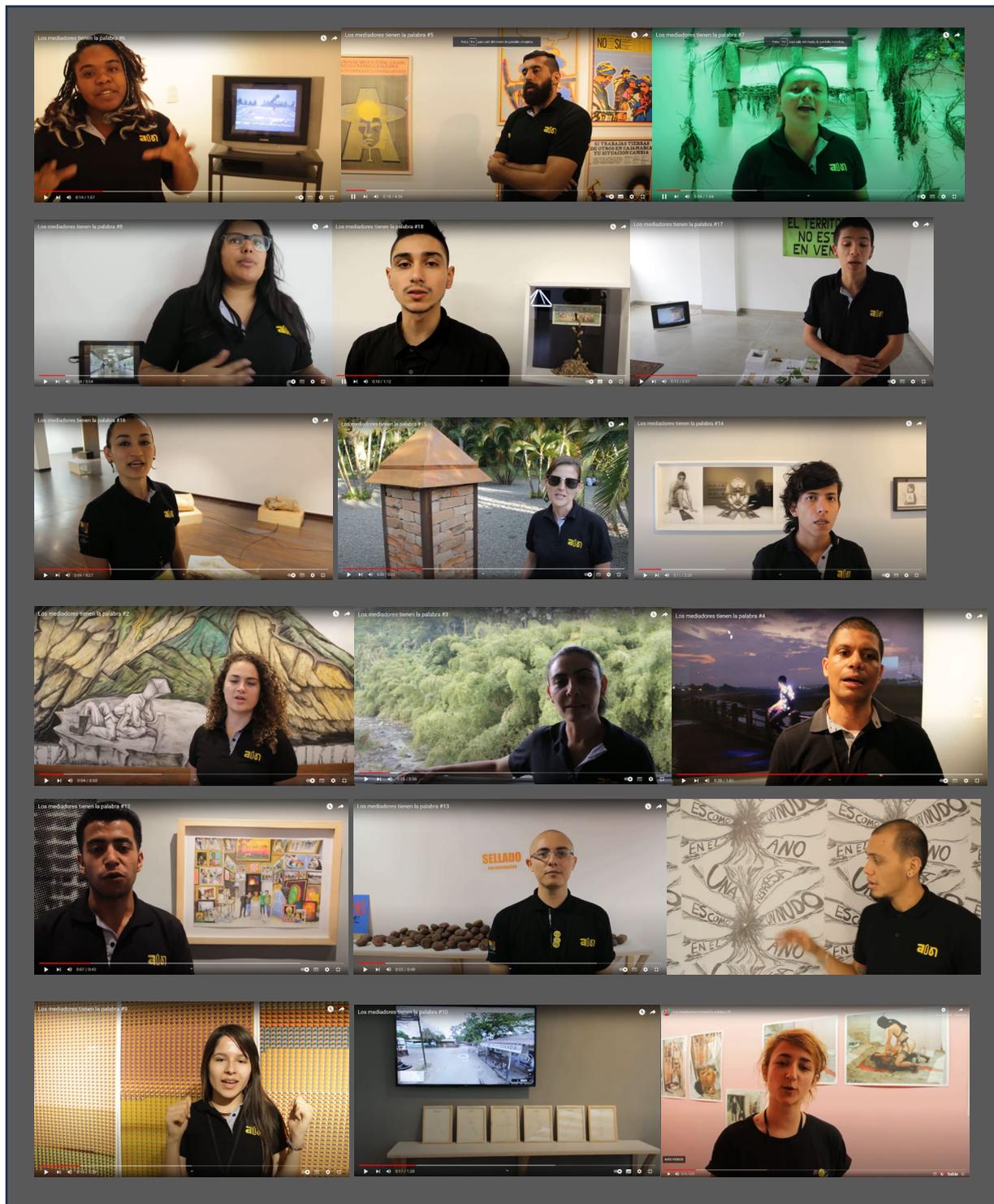
'Una mirada distinta' y Mario Opazo cerrarán el 44 Salón Nacional de Artistas



Pereira, noviembre de 2016.- El 44 Salón Nacional de Artistas finaliza este fin de semana con una serie de actividades y lanzamientos especiales, entre las que resalta la presentación de los libros del artista Mario Opazo y el final del ciclo "Una Mirada Distinta" a través de un *performance* del Colectivo Av. Del Río.

Fuente: consultada en: <https://44sna.com/una-mirada-distinta-y-mario-opazo-cerraran-el-44-salon-nacional-de-artistas/>, referenciada a través del derecho a cita.

Figura 131- *Mosaico de los mediadores del 44 SNA*, en la imagen: Daniel Restrepo, Isabel. Ana María Zuleta, Manuela Quiceno, Sebastián Cabello, Adrián Parra, Julieta, Mónica Vélez, Gabriel Marín Echeverri, Ana Naranjo, Gloria Villegas, Edward Bustamante, Jeisson Ríos, Andrés Manzano, Santiago Ossa, Francia Urrego, Daniel Montoya, Jenny Toro Salas.



Fuente: Elaboración propia a partir de fotogramas de videos tomados del *blog cielo roto*, con la imagen de 18 de los 24 mediadores del 44 SNA, timados de: <https://cielorotocriticadearte.wordpress.com/about/>

Interludio 5: La mediación de Arte Contemporáneo, algunos apuntes sobre la tensión entre la recepción y la posibilidad de negociar sentidos desde la subalternidad en el contexto del SNA.

La “mediación” como se ha intentado esbozar, en los anteriores interludios contiene una definición que ha interactuado con diversos campos, en la mayoría de los ejercicios de esclarecimiento de su agencia, tiende a ser definida por la acción de un tercero: un mediador. Este “mediador” puede ser un objeto, una persona, una institución, una entidad, un agregado, que tiene la capacidad de intervenir en relación de los otros dos agregados que se encuentran en fricción, conflicto o en tensión.

La interacción de este “tercero” puede generar la resolución y aplanamiento de la tensión, su transformación, eliminación o su profundización.

La inclusión de este concepto – el de mediación- en el léxico cultural, museológico y artístico proviene de su uso en otros territorios -como ya lo hemos dicho—, y gradualmente se ha ido incluyendo para denominar diversas agencias con relación a lo cultural.

La “Cultura” – desde un enfoque general-, se refiere a cualquier desarrollo agenciado por el ser humano, que, en una visión tradicional, se ha contrapuesto a lo natural o a lo biológico. Desde los años 90 del siglo XX y de manera más contundente con las apuestas de lo “no humano”, en teóricos como Bruno Latour (1991), Judit Butler (1993) o Dona Haraway (1991), o en términos del pensamiento latinoamericano lo propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui (2016), se ha ampliado a una perspectiva de la comprensión de la cultura como una “capa”, producto de las tensiones y negociaciones que los seres vivos (no humanos), otros elementos no humanos y los humanos agencian entre sí, con su habitad o territorio.

Desde un ámbito conectado con nuestra reflexión: el campo de las artes y los “patrimonios”²⁰⁸; lo cultural en concreto, se refiere a las realizaciones y producciones materiales o inmateriales que desarrollan las personas, como parte de su enunciación o expresión de sí mismos ante un colectivo, su especie y para sí mismos. Estos hechos o producciones contienen unos códigos y unos valores, que pueden ser estéticos, sociales, históricos o rituales, y normalmente,

²⁰⁸ Señalo entre comillas este concepto, teniendo en cuenta que la palabra Patrimonio, tiene una tendencia claramente colonial y es vista con sospecha desde la perspectiva del pensamiento latinoamericano, en especial desde un enfoque de los feminismos gestados desde el contexto del sur del continente. Al respecto se puede revisar el texto *Los Patrimonios son Políticos*, publicación generada a partir de un encuentro efectuado de manera virtual durante la pandemia del COVID 19.

presuponen la participación de otros, los públicos o una comunidad receptora, para que tengan un sentido de lógica comunitaria, social o justamente cultural.

Desde una perspectiva occidental o colonial -por ejemplo- la noción de cultura está relacionada con una condición moderna y civilizatoria; de ahí, en parte las razones de la división entre baja y alta cultura; o, entre las artes liberales y la cultura popular o el folclor. –por poner solo algunos ejemplos—. Aspectos que han sido puestos en conflicto por teóricos como Ticio Escobar (2008), el mismo Jesús Martín Barbero (2003) y Néstor García Canclini.

Siguiendo a Martín Barbero (1991) en la reflexión de cómo leer los medios y las mediaciones desde el espacio específico de “lo latinoamericano”, plantea que no se puede pasar por alto las condiciones como se generaron las nociones y divisiones entre la “Alta Cultura” y “Baja Cultura”, y dentro de esta última, sus diversas bifurcaciones: como la cultura popular, las artes tradicionales, el arte popular, la artesanía, los oficios y los diálogos con lo folclórico. Sumado a lo anterior, tampoco se debería olvidar, la serie de negociaciones locales que cada contexto cultural ha hecho a lo largo de su historia desde la colonia, pasando por el mestizaje y la hibridación, acentuados en épocas recientes por los factores de migración y desplazamiento tanto externo como interno, ocasionados por asuntos medioambientales o conflictos internos -por lo menos en Colombia-, que la definición de la mediación cultural y de la cultura como mediación pudiese ser un panorama tanto opaco como complejo.

Regresando a Barbero, será él quien enfatice en repensar la manera en que se comporta Latinoamérica; esta no permite generar discursos cerrados y la reflexión no puede sujetarse únicamente a una revisión sociológica de observación de los fenómenos desde una negociación puramente de un *statu quo* dominante de la “Alta Cultura” hacia los diversos sectores sociales (dominados), sino más bien situar su reflexión en la manera como desde “el otro” actúa frente al ejercicio de la cultura dominante y sus producciones; estas últimas son transformadas, revisadas, negociadas, reapropiadas por los grupos que históricamente han sido pensados como dominados, a través de la configuración de la masa como clase social y la sumisión de lo popular Barbero (2003). Lo anterior a partir de los procesos de recepción que han tramitado con estas realizaciones procesos como la “asimilación, reformulación, rechazo, adulteración, etc” (Escobar. 2008, p.11)

Sobre lo anterior, puede ser relevante incluir una sospecha, que permite revisar las mediaciones y sus diferencias -desde la perspectiva de Barbero-, con relación a las características de la producción cultural que es agenciada; poniendo así en relieve lo problemático que es pensar la mediación en relación con una producción de Arte Contemporáneo, ligado al ámbito de las

Artes Plásticas y/o Visuales, y además de eso, a un espacio que habitualmente ha sido agenciado desde las elites intelectuales, culturales y sociales, como puede ser un *salón nacional*.

Con el arte contemporáneo y sus prácticas parece acontecer algo; ello es producto de su origen vinculado a la tradición de las Bellas Artes, y como consecuencia, hijo de la división de estas prácticas con los oficios, “la artesanía” y las expresiones de la cultura popular, que se construyó gracias a la modernidad, a su conformación como campo y acrecentado por su inclusión e institucionalización como campo académico²⁰⁹. Se constituyó, así, un modo de producción, de recepción y distribución mediado desde su esencia, por una división de lo “artístico” y lo no artístico, entre las artes del hacer y aquellas vinculadas al pensamiento; entre el oficio y gran parte de ello consecuencia de la construcción de la idea de civilidad y nacionalismo que emerge en varios países latinoamericanos durante el siglo XIX, por consiguiente, también en Colombia²¹⁰.

Así la negociación de las multitudes, de la ciudadanía y de la masa con los sentidos que se enmarcan en estas prácticas son complejos y se resisten a ser re-negociados y reimaginados, tal vez como aconteció en los casos de las novelas de cordel de las que nos habla Barbero, o de la prensa, o el teatro comunitario.

Así, aunque las instituciones, eventos y museos de arte contemporáneo, posean una misión de apertura a los diversos públicos o a la ciudadanía; se oferten visitas guiadas y ejercicios pedagógicos o educativo más o menos masivos, el ejercicio del consumo de las prácticas asociadas a las artes visuales, están mediadas por un dispositivo que implica una marca de “distinción” de clase: *el museo, la galería, continuando la feria de Arte o el salón*. Con lo anterior se pretende recaer en algo que aparente es obvio, y que condiciona la recepción del Arte Contemporáneo desde la plástica, que impacta y compromete de forma distinta la operatividad de los públicos y la posibilidad de agencia de ellos en estos espacios.

En contraste, Barbero nos plantea otras formas, más colectivas y masivas, que nos permiten pensar el asunto de las “mediaciones”, el grado de transformación y agencia de los públicos.

²⁰⁹ Al respecto Miguel Huertas, en sus investigaciones ha abordado este asunto. En su artículo “de lo que investigación en educación artística nos dice” aborda también una revisión de la institucionalidad del campo de las artes a través de la configuración de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

²¹⁰ En Colombia, así como en otros países latinoamericanos que fueron colonias y gestaron su independencia a lo largo del siglo XIX, es común que el acceso a las producciones de la alta cultura, fueran sinónimo de reconfiguración de constitución de una sociedad con valores civiles y por ende nacionales.

Estos como el periódico, la novela, el teatro y el cine, que, a partir de la negociación de sentidos y la transformación, se convirtieron en el folletín, la novela de cordel, el teatro popular o el cineclub.

La participación en estos otros territorios plantea diferencias en la recepción, una implicación distinta de las posibles participaciones y transformaciones. Retomemos el asunto de los espacios de recepción: la galería, el museo, la feria de arte, el espacio autogestionado de arte contemporáneo; además de que son espacios moderadamente “populares”, no son “masivos”, son reconocidos por una porción de personas, en su mayoría actores o agentes específicos de la escena del arte contemporáneo.

La pérdida del aura de la que nos habla Walter Benjamín (2003), para pensar la nueva relación que se construye entre el espectador y la obra de arte, tras su reproducción, aún no les arrebató a las élites una negociación más colectiva y comunitaria de los sentidos, contenidos e imágenes del arte contemporáneo.

Lo intentaron las vanguardias con la intención de unir el arte a la vida, eliminar el sesgo de la exclusividad de las prácticas y la recepción del arte, y tal vez es lo que se ha intentado modificar desde la década de los 90 con la generación de conductas artísticas relacionales, dialógicas o comunitarias.

Guardando las proporciones, la noción de *mediación* planteada por Barbero, que de alguna manera está relacionada con el nacimiento de los *mass-media*, entre éstos, la prensa, la televisión o la radio; nos permite cuestionar cómo se puede posibilitar un ejercicio realmente mediacional en un evento como el Salón Nacional —que contiene en parte los sesgos descritos en los párrafos anteriores— para que este pueda cumplir en parte con el objetivo de la participación “popular” o de la “ciudadanía” dentro de una dinámica que siempre ha pertenecido a una clase dominante intelectual y socialmente: las *bellas artes* y concretamente el “mundo del arte” contemporáneo.

5.3. ¿Sin mediadores, pero con guías? La experiencia educativa desde otro lugar, el 45 SNA, El revés de la trama

Esa tarde llegamos con los estudiantes de la Universidad del Tolima a la Inauguración del 45 Salón Nacional, era todo muy confuso, la gente de la escena procesionaba entre un espacio y otro lugar de exhibición del centro de Bogotá; intentando encontrarse, unos con otros, otros con los lugares, otros errabundeaban simplemente como es típico del ejercicio de la inauguración de un evento de Arte de las dimensiones de un Salón Nacional.

Ingresamos primero con una porción de estudiantes al espacio dónde el equipo Trans-historia, integrado por Camilo Ordoñez y Maria Sol Barón, estaban inaugurando la exposición Contrainformación en el nuevo espacio de la galería Santa fe de Bogotá. Allí varias piezas cuya base era la confrontación de cara a discursos coloniales, políticos y de género, pusieron en evidencia el trabajo de colectivos comunitarios, sociales y artísticos que desarrollan acciones que deambulan entre la creación, la investigación y la participación, me quedé por largo rato observando el trabajo de re-catalogación y curaduría hecho por Manu Mojito en relación al archivo del proyecto Arké que gestiona Halim Badawi, en este ejercicio dedicado fundamentalmente a evidenciar como la historia ha dado cuenta de población gay en Bogotá y Colombia a través de libros, investigaciones y archivos de hemeroteca que integran este fondo documental, paralelamente recaer en las diversas contradicciones que implica el reconocimiento de los derechos, libertades y los deberes de la población LGBTIQ en tensión con la historia cultural colombiana; recuerdo además, una instalación de John Nomesqui una bella intervención de círculos concéntricos hechos con semillas de árbol de guayaba que llenaron el espacio de un leve olor a este fruto, a la par que nos trasladaba a prácticas tradicionales alimentarias del país. Luego me encontré adentro del espacio, revisando la construcción del espacio y como interviene positiva o negativamente en la exposición de las obras—o al contrario, ya no lo recuerdo—, y que era una de las cosas que yo debía hacer en la primera de mis visitas a esta galería que había inaugurado poco tiempo atrás y cuya una de las primeras exposiciones era justo en la que estábamos participando como público.

Luego me encontré con la colección imágenes de Wilson Díaz, conformada por acuarelas, portadas de discos e imágenes de distinta índole, que nuevamente recalcaban las contradicciones políticas y éticas de nuestro país, cerca de allí el trabajo de Gabriela Pinilla, que me llamó la atención, por la integración de una pintura mural hecha en varios tonos de azul y colores planos, con elementos, objetos e imágenes pintadas por la propia artista, que

recaían en eventos de la historia nacional y que tenían que ver con los procesos de paz que ha tenido Colombia a lo largo del siglo XX; lo anterior dentro de las imágenes que aún conservo en mi memoria del recorrido hecho en esta exposición. De allí, de la Galería Santa Fe salimos caminando para otro de los espacios del centro de Bogotá, el espacio ODEON.

Es de tener en cuenta que, para esta versión el Salón juntó espacios institucionales como la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Arte de la Jorge Tadeo Lozano, la Galería Santa Fé, el Parquedero del Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) del Banco de la República; lugares autogestionados como el espacio ODEÓN, el Laboratorio de Investigación en Artes (LIA) o la anterior Fabrica de Pastas el gallo – que funcionó para este proceso, como un espacio autónomo-. Además, los distintos lugares de la ciudad ubicados en el espacio público o en otros edificios institucionales, gubernamentales, dónde hay murales y monumentos, que fueron incluidos dentro de la curaduría de Trans- historia. Sabíamos que el Salón estaba distribuido, sin embargo, al llegar al Espacio Odeón ya a eso de las 7:00 de la noche, ya todo había pasado.

Figura 132- Detalle registro de sala, exposición *Lenguajes de la injuria*, 45 SNA



Fuente: <https://cargocollective.com/LilianaAndrade/45SNA-El-reves-de-la-trama>
Imagen referenciada haciendo uso del derecho a cita.

Encontramos unas mesas con múltiples elementos- imagen 132—, cajas aparentemente vacías, o no, apiladas una tras otra; mapas, documentos, materiales fungibles, hojas impresas con algo que parecía una carrera de observación; unos mobiliarios extraños para poner en posición el cuerpo de formas no convencionales -una suerte de cama vertical de madera de la que se desprendían unos audífonos y se podían escuchar cosas. Sillas y más mesas, lámparas de luz cálida y algunas señales en color rojo sobre las mesas que nos hablaban de una suerte de escena de investigación criminalística. En algunos de los espacios acontecían aún cosas, performances, videos, una instalación sonora, espacios para estar y conversar; sin embargo, no se vislumbraba como operaba este lugar.

¿Qué era ese espacio? Y ¿cómo se leía con relación a las otras exposiciones?, fueron algunas de las preguntas que particularmente me hice y que fueron en parte respondidas años después a través del ejercicio de esta investigación. El espacio que recorrimos esa noche correspondía a un acontecimiento educativo que atravesó todo el salón, y que lamentablemente por la rapidez de nuestro paso, pasamos por alto²¹¹ –asumimos y para pesar del Salón..., que no fuimos los únicos—.

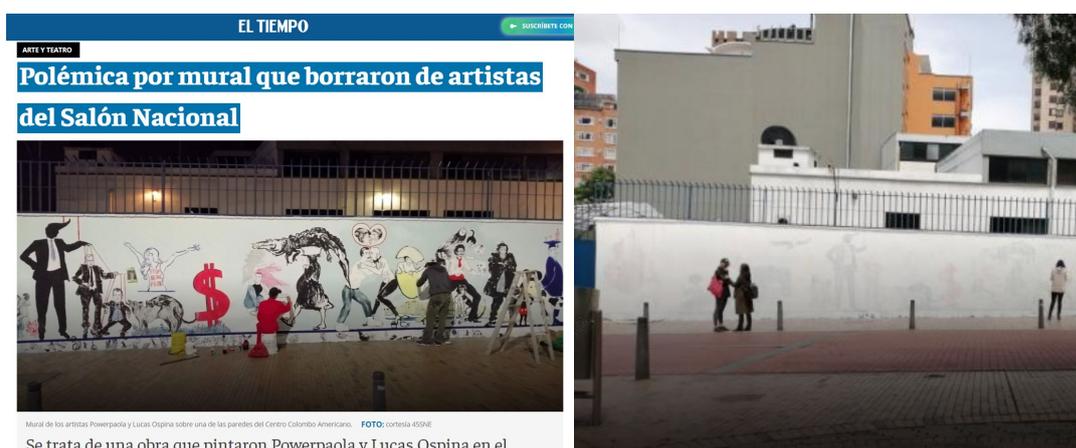
Al otro día tomamos la decisión de armar dos grandes grupos: la mitad de los estudiantes junto con otro profesor completarían la visita al Salón pasando por el Colombo Americano, por la Cinemateca y el Museo de Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Otro grupo –en el que me encontraba incluida—, iríamos al Banco de la República, al Museo de Arte Moderno, volveríamos al ODEON, y si alcanzábamos asistiríamos al centro Colombo Americano o a las terrazas de la cinemateca.

Sin pretenderlo la tarde anterior habíamos visto a Lucas Ospina y a Power Paola, junto con un grupo de personas dibujar y pintar un mural a las afueras del Centro Colombo americano de Bogotá. Ese día vimos a otras personas, con brochas y rodillos pintando nuevamente el muro de gris basalto y blanco --esto mientras nos trasladábamos en uno de los buses de la

²¹¹ Esta narración es una narración libre de lo que aconteció conmigo como público en esta versión del Salón Nacional. Para esta versión asistí en calidad de profesora Universitaria y visité con los estudiantes de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad del Tolima algunas de las exposiciones que hicieron parte del evento. Algunas de las impresiones que en ese momento se hicieron por parte de los estudiantes, fueron las siguientes: no se encontraba una línea (visible) que relacionara una exposición con otra; la museografía no permitía leer la relación que se podía hacer del “todo” como un solo evento; asunto, que se acentuaba por lo distribuida que se encontraba la muestra por toda la ciudad. Parte de estas impresiones se han puesto en confrontación en este apartado y se ha comprendido que ene efecto la manera como se participó como público dentro del evento no era la que forma como se esperaba, en cuanto este salón invocó otros procesos y otras operaciones de “mediación”.

Universidad—, tapar con pintura el mural hecho el día anterior podría ser parte del performance y conociendo la obra de Lucas y los acentos de la obra gráfica de Power Paola, pudo ser pensado así. Sin embargo, al parecer había algo que estábamos pasando por alto... ¿Qué había pasado?

Figura 133 y 134-Fragmento del periódico del Tiempo, 24 de septiembre de 2019; Detalle de fotografía.



Fuente: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/polemica-por-mural-que-borraron-de-dos-participantes-del-45-salon-nacional-de-artistas-415914>; referenciada a través del derecho a cita.

Algunos de los estudiantes, después en Ibagué, siguieron por redes la noticia de la semana: el Salón había sido objeto de censura; de mi parte, no me había dado cuenta, y sin pretenderlo, asistimos en vivo y en directo a una de las controvertidas noticias vinculadas al salón en los últimos años y que traería discusiones posteriores en las clases de museología, curaduría y pensamiento contemporáneo en la Universidad del Tolima. ¿Es posible que una institución cultural prestigiosa, pueda ejercer una acción de hecho y de censura a la obra de un artista, en un país donde la libertad de expresión es un derecho contemplado en la constitución?; ¿qué efectos tuvo esta acción, en términos de derecho para los públicos, para el artista y para el evento?; ¿cómo se tramitó este asunto en términos institucionales entendiendo la cantidad de instituciones vinculadas?; ¿cómo afectó esto la curaduría del Salón y a la organización?

En el MAMU, tuve la oportunidad de visitar una de las curadurías más sencillas, cómo interesantes en términos de conceptualización que fue planteada por Manuel Kalmanovitz: *Llamitas al viento*; consistía en un espacio de circulación, lectura y distribución de publicaciones de artistas sobre arte, y publicaciones-arte, en distintos formatos, revistas, libros, libretas, fanzines, periódicos, fichas, pop-ups... que podían ser leídas, ojeadas, revisadas y hasta distribuidas en el lugar. Un espacio como para estar, sentarse, pararse por

largo rato...leer, mirar...En la entrada de ODEON, me encontré con una acción de una mujer teatrera que venía de Medellín, en esta acción ella sacaba de un contenedor o maleta, una serie de objetos y realizaba movimientos, gestos con algunos de ellos, habló con ellos, cantó y bailó. Luego en el Museo de Arte Moderno (MAMBO), recorrimos con mucha dificultad la exposición curada por Maria Isabel Rueda y Mario Llanos, integrantes de la Usurpadora, esta muestra que en efecto era muy diversa, en medios y cuyo espacio arquitectónico (el MAMM) hacía que se percibiera bien fragmentaria. Esta curaduría que tenía por nombre Universos desdoblados integró contenidos relacionados con una reflexión ambiental y narrativas postapocalípticas y futuristas; a través de sus objetos, esculturas móviles, robots y videos capturó durante casi toda una tarde nuestra atención. La máquina astronómica y sonora de Juan Cortés, el Video de Juan Diaz Escamilla o el, trabajo que simulaba una estructura espacial para enviar al espacio exterior de Jessica Mitrani, fueron algunos de los tantos trabajos que particularmente aún recuerdo.

Figura 135-Detalle del mapa del 45 SNA. Diseño Tangrama, Ilustración Santiago Guevara



Fuente: Revista Radiónica, consultada en: <https://www.radionica.rocks/artes/lo-que-debe-saber-sobre-el-45o-salon-nacional-de-artistas>

Luego de la asistencia a estos espacios, la sensación es que se trataba de un Salón compuesto por varias exposiciones independientes, en dónde sólo se percibía –al menos museográficamente– una propuesta visual que pudo terminar inadvertida para gran parte del público, y que intentaba unir las distintas capas del evento en un solo a ojos del espectador; luego se comprendería estas decisiones al observar en términos panorámicos el evento; es decir, incluyendo el espacio del catálogo, la página web –dónde también se pudo acceder a la

“primera exposición web, hecha en el marco del SNA”, la curaduría de Ana Montenegro junto con “aarea”, que se llama Redirección²¹², así, esa sensación o impresión de fragmentariedad quedaría reevaluada.

Figura 136- Detalle registro de sala, exposición La Fabula de Aracne; en primer Plano Moebius Machine (2019) de Adrián Gaitán, segundo plano La espalada de mi superficie de Delcy Morelos (2019).



Fuente: <https://cargocollective.com/LilianaAndrade/45SNA-El-reves-de-la-trama>; referenciada haciendo uso del derecho a cita.

Luego los estudiantes del otro grupo me contaron que la exposición del Museo de Arte de la Jorge Tadeo Lozano era increíble, que les impactó en especial una de las obras centrales, una instalación con varios colchones suspendidos conformando un anillo de Moebius “la obra Moebius Machine, del que luego me enteraría que se trató de la obra del artista Adrián Gaitán

²¹² Esta curaduría aún esta disponible ingresando por la web del Salón a través del siguiente enlace: <https://45sna.com/redireccion/intro> (enlace consultado por última vez el 2 de junio de 2024). Esta curaduría dentro de los documentos del Salón es enunciada como la única curaduría hecha para la web en la historia del Salón. Fue propuesta por Ana Montenegro en colaboración con el colectivo internacional **aarea** de Sao Paulo, conformado por Livia Benedetti y Marcela Vieira.

en el marco de la curaduría realizada por Alejandro Martín que tuvo por nombre La fábula de Aracne. Algunos de ellos -los estudiantes-, alcanzaron a subir hasta la terraza de la cinemateca, mencionaron haber estado un rato en una suerte de instalación con unas graderías, que parecían ser utilizadas para estar o generar un espacio para que el público se ubique en caso de que se dé algún performance. Los estudiantes comentaron que no había nada “expuesto” en LIA, en el momento en el que estuvieron, sino mucha gente entrando y saliendo del lugar. Luego me enteraría que este espacio, era un estudio de televisión que serviría para transmisión de algunas obras de performance.

Nos despedimos de Bogotá sin poder ir una gran cantidad de obras ubicadas en los demás espacios y lugares de la ciudad, así como a la cuantiosa programación planteada para dos meses.

Corroboramos que el Salón se encontraba nuevamente distribuido.

El 45 Salón Nacional de Artistas después de un recorrido de itinerancia por el país de casi 10 años y de tener la oportunidad de alimentar o movilizar los procesos vinculados a las artes visuales en algunas ciudades de Colombia, regresó a Bogotá en su versión 45. Existía frente ello varias expectativas que trascendían los asuntos operativos, financieros y burocráticos, y que correspondían a generar un ejercicio crítico dentro de lo que implicaba regresar al centro geográfico de la escena del arte en Colombia, es decir Bogotá.

Alejandro Martín (filósofo e investigador) fue seleccionado por el equipo que lideró el Salón, conformado por los representantes de las entidades públicas que financiaron en esta ocasión el salón, a saber: la *Secretaría Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá*, y el *Ministerio de Cultura* desde dirección de Artes en la coordinación del área de Artes Visuales.

Como bien indicó el mismo Martín (2023) en conversación, él entregó un proyecto general al área de artes visuales del *Ministerio de Cultura*, esta propuesta fue avalada y posteriormente inició la búsqueda de las personas que trabajarían conjuntamente con él, bajo su dirección artística.

La estructura organizativa del 45 SNA, de acuerdo con lo que el mismo Martín comentó, fue muy similar a la que tuvo el 43 SNA en Medellín, en dónde la dirección artística tuvo un rol protagónico, y además seleccionó un grupo de trabajo de curadores encargados de exposiciones

específicas; así mismo, aquí también, al igual que en el 44 SNA, se escogieron algunas curadurías invitadas.

La distribución del equipo curatorial fue la siguiente: Dirección artística: Alejandro Martín y curaduría de la *Fabula de Aracne* -el tejido, lo textil- y *Arquitecturas Narrativas* -exposición sobre historieta y comic—, Luisa Ungar -curadora de *Lenguajes de la injuria* y encargada de la programación de la *cátedra performativa* y de la estrategia educativa -, Maria Buenaventura -curadora encargada de los contenidos educativos en *Antes del amanecer-* , Adriana Pineda -Curadora de *Mitopías* en el espacio del Laboratorio LIA-, Ana Montenegro -curadora de contenidos web y transmisiones televisivas a través de *Instancias-*, Ana Ruiz -Asistente de curaduría y Curadora de laboratorios de sonido en *Espacios de Interferencia-*, Manuel Kalmanovitz curador de *Llamitas al viento* y coordinador editorial del SNA. El *Equipo Trans-historia* conformado por Maria Sol Barón y Camilo Ordoñez -Curadores de *Contrainformación*, --curaduría invitada-, *La usurpadora* integrada por Maria Isabel Rueda y Mario Llanos -curaduría invitada que estuvo a cargo de la exposición *Universos desdoblados*, y una última curaduría ganadora de uno de los estímulos para circulación y exposiciones de arte contemporáneo, propuesta por Carolina Cerón y William Contreras en el espacio abril de *Pastas el gallo*.

A diferencia de las versiones anteriores, para esta ocasión pareciera que no existió preocupación por incluir un curador internacional –al menos no de manera explícita—, aunque podríamos suponer que este rol, fue sorteado por el conocimiento que, en alguna medida, poseían los integrantes del comité curatorial, conocimiento dado por su trayectoria profesional o académica.

Alejandro Martín resalta los cruces y los “atravesamientos”, entre los gestos, espacios y programaciones, dice “todo sucedía en cadena”, (*Ibid.*) también menciona momentos de tensión y conflictos que emergieron en el mismo desarrollo de la programación del Salón. La particularidad del salón, que estaba constituido por muchos eventos, acciones, talleres, conferencias, intervenciones en espacios públicos y cerrados, conciertos o ensayos “implicaba para la mediación un reto” (*Ibid.*). De acuerdo con los archivos institucionales el 45 Salón se ejecutó a través de un convenio de asociación del que participó *el Ministerio de Cultura* a través

de la Dirección de Artes, *la Alcaldía de Bogotá desde el Instituto Distrital para las Artes IDARTES y la Fundación Arteria*²¹³.

Por otro lado, el hecho de que el salón volviera a realizarse en Bogotá, es una situación que no debe pasarse por alto, dado que para algunos, esto podría llegar a ser considerado un retorno a un proceso que ya se veía superado, el retorno al centro; o lo contrario a una política visible y evidente de la “descentralización” – bien entre comillas-, porque, cómo se ha observado hay un trecho largo entre la descentralización en el deseo de la política, lo que dice la política y los programas de la política en tensión con lo que acontece en la práctica. Así como lo que permite el campo de las artes, o las escenas mayormente profesionalizadas, con respecto a las otras –que al ojo del mercado del arte— se encuentran menos “cualificadas”.

Lo anterior, teniendo en cuenta –además— que las tensiones y relaciones que sostiene cada escena en cada ciudad, y cómo cada uno de los actores y agentes se relaciona de manera distinta con el mercado o como se conforman los mecanismos de legitimación. Asuntos sobre los cuales siguen siendo preponderantes para “el mundo del arte” las tres principales ciudades del país, Bogotá, Medellín y Cali, junto con sus eventos e instituciones²¹⁴.

Esta percepción no era en absoluto fuera de lo que se planteó la dirección artística para este salón; después de cuatro versiones hechas por fuera de Bogotá –Cali en el 2008; Caribe 2011-2012, Medellín 2014 y Pereira 2016— la reflexión del salón se centró en la Ciudad de Bogotá.

Bogotá “el centro del país”, la ciudad que con-centra en su “*centro*” las principales instituciones relacionadas con las artes y la cultura –tal como lo pensaron integrantes del comité curatorial— localizadas en la trama de la cuadratura heredera de nuestro pasado colonial. La trama “urbana”, sirvió como pretexto para pensar en la “trama” desde otros “planos concretos: 1: textil, 2: narrativo, 3: lo urbano” (45SNA, 2029, p.15), así se construyó el nombre: *El revés de la trama*. De acuerdo con Alejandro Martín (2023)²¹⁵ *El revés de la trama*, llevó ese nombre porque el 45 Salón contempló una revisión crítica de la noción de TRAMA en Bogotá desde múltiples aspectos, o cuestionamientos: ¿cómo establecer apuestas críticas frente a cómo la base arquitectónica sobre la que se construyó Bogotá -como ciudad colonial-, que es una trama urbana, y que además se organiza con relación a las instituciones?, ¿Cómo pensar la

²¹³ La fundación arteria es una entidad sin ánimo de lucro, que ha apoyado la circulación del arte contemporáneo desde diversas iniciativas en Bogotá y el País; en las distintas versiones del programa salones, ha desarrollado alguna acción en articulación del Ministerio o de otras entidades públicas aportantes.

²¹⁴ De cara a este asunto, es de relevancia reconocer que adicional a Bogotá en las otras dos ciudades se realizaron versiones de la “itinerancia” del Salón, el 43, y el 41 respectivamente.

²¹⁵ En conversación con la autora, llevada a cabo en algún café de Cali en junio del 2023.

descentralización desde esta perspectiva?, ¿qué significado tenía este retorno a Bogotá para el Salón, como para la institucionalidad, y para los artistas de la escena del arte colombiano en Colombia?, ¿qué le implicó a Bogotá y a sus artistas, así como a los espacios tradicionales y no, que el Salón dejara de itinerar por el país y regresara a la capital?, ¿qué significó esto para las regiones?

La trama así contuvo muchos significados. En el proyecto que se presentó formalmente del salón se indica que el interés “sobre el contraste de la trama y su revés” (Min. cultura, 2019)

Entre la superficie acabada, la imagen que se quiere mostrar, y la parte de atrás que da cuenta de las costuras, del proceso y de lo que se quiere esconder.

Entre el recorrido que se prefigura para una historia y los reverses que se atraviesan, y que dan cuenta de un trasfondo más complejo del que suponen los personajes y espectadores.

Entre el orden que pretende darse a una sociedad o territorio y los rastros y los residuos que dan claves para relevar otras formas de organización. (Ibid)

El Salón se conformó con varias exposiciones independientes y algunos gestos curatoriales —o incluso mediacionales—, que atravesaron o cruzaron entre sí componentes y exposiciones del SNA. Esto de acuerdo con una las premisas planteadas en el proyecto central de la dirección artística que incluyó:

Exposiciones en espacios institucionales; acciones, recorridos e intervenciones en espacios públicos; proyectos o programas en medios como la web, la radio o los impresos; discusiones, encuentros, laboratorios y foros en vivo y diferido; residencias y formatos colaborativos entre colectivos y espacios autogestionados (Ibid.).

Algunas exposiciones, obras o participaciones de artistas en el Salón fueron producto de los estímulos amparados por recursos de la *Secretaría de Cultura de Bogotá* a través de las convocatorias hechas previamente por el *Instituto Distrital para las Artes (IDARTES)*; como fue el caso de la participación de artistas del mural y el grafiti, el desarrollo de alguna de las curadurías o la participación de artistas en el componente editorial o aquellos que estuvieron en residencia o diseñando Laboratorios -que eran varias de las *formas* con las que los artistas podían participar del Salón—²¹⁶

Un aspecto relevante de este proyecto con respecto a las versiones precedentes era el planteamiento de exposiciones independientes para cada uno de los espacios. Cómo indicó Alejandro Martín: “que no fuera una exposición dispersa, sino que cada espacio contuviera una

²¹⁶De acuerdo con las actas de los comités directivos del SNA, varias maneras de contribución se pactaron con las instituciones responsables. En este caso Bogotá a través de la Secretaría de Cultura y el IDARTES, apoyó con recursos destinados al portafolio de estímulos en los siguientes conceptos Beca de circulación de la galería Santafé; Laboratorios de prácticas artísticas experimentales “el parqueadero”; Residencias artísticas en Bloque, Beca par proyectos editoriales independientes, y las becas para muralismo y grafiti. Los ganadores de estas becas fueron incluidos como artistas del salón y fueron articulados a los diversos componentes y programación.

exposición independiente la una a la otra y en las que se respetaran las decisiones curatoriales de los equipos y curadores invitados” (2023, en conversación).

Así las exposiciones se establecieron en lugares con características distintas, a saber: *la Galería Santa Fé*, la galería de la *Escuela Superior de Artes de Bogotá* (ASAB), el espacio del parqueadero del Museo de Arte Miguel Urrutia de la Manzana Cultural del Banco de la República (MAMU)²¹⁷, el *Museo de Arte Moderno de Bogotá* (MAMBO²¹⁸), el *Museo de Artes Visuales (MAV²¹⁹) de la Universidad Jorge Tadeo Lozano*, el *Centro Colombo Americano de Bogotá*, el antiguo espacio de Pastas el Gallo; mientras que en el espacio Odeón, la Cinemateca Distrital de Bogotá y en el Laboratorio Interdisciplinario para las Artes (LIA²²⁰), estaban ubicadas las muestras correspondientes a las conferencias, talleres, performances, clases, y otras posibilidades de *prácticas artísticas de mediación*, que para este caso, fueron coordinadas por las artistas y educadoras Luisa Ungar y Maria Buenaventura.

Un aspecto que valdría la pena resaltar de este ejercicio, es la distribución del Salón en distintos espacios de Bogotá y hasta en la calle, como fue lo planteado por el *colectivo Trans-historia*, con la integración de murales, grafitis y relieves distribuidos por edificios y el espacio urbano Bogotano en su curaduría *Contrainformación*.

El 45 SNA, no sólo estuvo en los lugares *canónicos*, como los museos o en espacios específicos para la divulgación del arte contemporáneo, como lo fueron LIA, o ODEON; sino que, además, articuló otros sitios de la ciudad y la antigua edificación de *Pastas “el gallo”*, el lugar dónde se ubicó una de las curadurías invitadas: la curaduría de William Contreras y Carolina Cerón, que ocupó este espacio fabril y ubicado por fuera del epicentro de la escena del arte bogotana.

Podemos pensar que dentro de la particularidad del Salón también se estaban contemplando las porosidades, y como traspasar las fronteras de la cuadrícula urbana, la trama estatal del arte y la cultura, y contemplar formas de descentrar lo céntrico.

Una gran parte de los artistas invitados al salón desarrollaron procesos de relación comunitaria, y experiencial con los visitantes desde distintas materialidades y formas. Algunos desde lo sonoro, como fueron las propuestas que integraron la curaduría *Espacios de*

²¹⁷ En adelante MAMU.

²¹⁸ Aunque el acrónimo inicial de este Museo fue MAMB, desde los primeros años del 2000, por un asunto de mercadeo del Museo se acogió el acrónimo MAMBO y también para diferenciarlo del Museo de Arte Moderno de Barranquilla cuya sigla es MAMB, nos referiremos en el presente texto con este último Acrónimo.

²¹⁹ En adelante al referirnos a este espacio lo haremos como MAV.

²²⁰ En adelante LIA.

interferencia de Ana Ruiz, o desde ejercicios performáticos retransmitidas televisivamente y a través del espacio web coordinado por Ana Montenegro en la curaduría *Instancias*; en la *Cátedra performativa* organizada por Luisa Ungar, o con la curaduría *Lenguajes de la Injuria*. Lo mismo podría acontecer con la propuesta de Adriana Pineda “*Mitopía*”, desenvuelta a través de residencias y activaciones de espacios autogestionados.

Todo lo anterior, se cruzaba, se mixturaba y atravesó las otras exposiciones, que, no obstante, la apertura a otro tipo de *formaciones* que estas pudieron tener, se pueden leer como las más *convencionales* en términos expositivos, dado que a diferencia de las demás, trabajaron con una noción más física u objetual de las prácticas artísticas, y fueron expuestas en instituciones culturales o espacios de circulación tradicionales; mientras que las otras reseñadas – atrás—, se basaron en lo inmaterial, en el acontecimiento, la participación, la construcción colectiva, al punto de contemplarlas como parte de las mediaciones. –en el sentido en que esta investigación pretende observar estos asuntos—

5.3.1. Los núcleos de la trama o los nudos de la mediación.

Uno de los aspectos que se puede observar desde las conversaciones y la lectura atenta a los archivos, es que la curaduría planteo desde el inicio una tensión o atención a *lo mediacional*; fue en sí misma una trama viva, que se fue anudando y tejiendo en el proceso de investigación curatorial, como durante la ejecución en tiempo real y en la programación de los eventos, acciones e intervenciones. Atravesaron las exposiciones, uniendo así las obras con la acción o participación de los públicos.

De esta manera podemos hacer la lectura del 45 SNA, en tres niveles de mediación, así: 1) un nivel expositivo y espacial: espacios y curadurías; 2) un nivel programático -también curatorial— la *Cátedra performativa* y otros eventos; y 3) un nivel pedagógico: la curaduría de prácticas pedagógicas, la coordinación de los *Guías del espacio* y los laboratorios.

Esta subdivisión no implicó una naturaleza cerrada de ninguno de estos niveles o ámbitos, sino un entramado que construyó nudos temporales o “*zonas temporales de contacto*” e incluso hibridaciones entre uno u otro elemento.

5.3.1.1. Espacios y curadurías mediadoras

De acuerdo con lo planteado por varios de los actores vinculados al 45 SNA, este salón, además de las exposiciones tuvo tres espacios pensados para activar situaciones, pero a la vez podrían

suponer la coexistencia con algunas obras, ambientaciones o mobiliarios pensados específicamente para cada propósito.

Esto aconteció en el espacio del *Laboratorio Interdisciplinar para las Artes (LIA)*, dónde estuvo ubicada la activación permanente de la curaduría de Adriana Pineda, titulada *Mitopía*, espacio que además de contener algunos áreas diseñadas para albergar el trabajo con emisoras y radio, un túnel hecho por un colectivo de artistas caleños “*Sí acepto*”, o un espacio-ambientación pensado por la artista Liliana Andrade; se organizó una “*zona temporalmente autónoma*²²¹” que consistió en un espacio para estar, para que ocurrieran conciertos, fiestas y algunas performances.

Este trabajo curatorial, incluyó, además otorgarle el espacio físico, *de forma temporal* a espacios autogestionados o a colectivos.

Figura 137- Espacio para talleres de colectivos y espacios autogestionados en LIA; Fotograma tomado de video: atribuido 45 SNA



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=tl-lMaS5Ii0>; imagen referenciada a través del derecho a cita.

Dentro de los *espacios autogestionados*, se vincularon colectivos de Bogotá como *El Parche*, *Nuevo Miami*; espacios de Barranquilla como *Cubo abierto*, de Medellín como la *Librería*

²²¹ De acuerdo con la curadora Adriana Pineda, este concepto hace referencia a una zona que convoca la praxis y la acción y que fue tomado del teórico anarquista Hakim Bey del ensayo que tiene el mismo nombre. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=KdQzA8DQnaE&t=43s>.

Mutante, de Sao Paulo - *_ o cometa*, o de Venezuela como *Historiografía Marginal del arte venezolano*, para dar cuenta de algunos ejemplos de los 14 colectivos.

La particularidad de este lugar, de acuerdo a Adriana Pineda (2023), es que justamente las personas formadas para generar las prácticas de mediación, que para el contexto se denominaron *Guías del Espacio*, permanecían en el lugar colaborando con los colectivos que estuviesen programados, o apoyando los eventos que se desarrollaran en el lugar; y cuando en efecto no acontecía algún evento o actividad, orientaban a los visitantes e invitaban a asistir al espacio cuando hubiese alguna acción programada.

Lo anterior porque en efecto el mismo ejercicio de los colectivos implicaba un gesto o práctica de mediación.

Cuando tuvimos encuentro con los mediadores [...] les contamos que era un espacio en el que iban a ocurrir cosas permanentemente, pero que a la vez, iba a ser un espacio semivacío [...], uno entraba a través de un túnel [...], se encontraba con unos elementos; eran como dos grandes salas, en la primera era como un espacio de trabajo, habían mesas y ahí hacíamos la mesas, las conversaciones los parches de radio, era como el espacio para trabajar; del otro lado hicimos una instalación con Liliana Andrade que eran con muchos andamios y era el espacio de la fiesta y el ocio (Pineda, en conversación ,2023)

En efecto, esa característica del espacio, de funcionar con una programación continua, pero conteniendo momentos dónde nada ocurría; llevó a los mediadores a pensar ese espacio como un reto para mediar, ya que como indica Pineda (2023): “había una cotidianidad, había tiempos muertos, había tiempos muertos vacíos, tiempos muertos habitados, eran otras lógicas; que ponían al espectador [...] al visitante de una exposición, lo ponían en una situación bien incómoda” (*Ibid.*)

Otro de estos espacios indescifrables que en efecto para el contexto de esta investigación podemos enunciarlos como otros espacios-*mediadores*, fueron los espacios donde aconteció el *programa curatorial* de Ana María Montenegro, denominado *Instancias*.

Dos espacios de la *Cinemateca Distrital* se pensaron como lugares para recibir los cuerpos de los artistas, los públicos y acontecieran diversas situaciones, acciones, performances en video, entre otras actividades. Un estudio de televisión y un espacio para encuentros fueron instalados en este lugar, usados—si así se les puede decir—, por otras curadurías o por la misma dinámica de la trama. Dentro del ejercicio de Ana Montenegro que parece relevante también mencionar esta la construcción de una curaduría *web* especializada en contenidos hechos específicamente para este *espacio virtual*. En realidad, aún hoy esa curaduría sigue existiendo y funcionando dentro de la página del Salón a través de este enlace <https://45sna.com/redireccion/intro>.

Este *site* fue desarrollado en colaboración con el colectivo *aarea* de Sao Paulo y evidencia de algún modo, una intención de prolongar en el tiempo y el espacio algunos proyectos presentes dentro del 45 Salón. Es de aclarar que la plataforma en la que se alojó el 45 SNA, en la nube tendría para esta versión una misión similar, pero en relación con todos los componentes que hicieron parte del 45 SNA, como había acontecido con las plataformas de otras versiones, aunque con una diferencia, en la manera como este otro “espacio”, implica la navegación o visita del espectador.

Figura 138- *Site* de la curaduría Redirección; imagen tomada de la web.



fuelle: <https://45sna.com/redireccion/intro>.

Por último, la curaduría *Lenguajes de la Injuria* de Luisa Ungar, tuvo como principal sede el espacio Odeón—al igual que los *Guías del Espacio*—, pero también, transcurrió entre la cinemateca de Bogotá, la Biblioteca Nacional y el Jardín Botánico.

Lenguaje de la injuria incluyó problematizaciones en torno a “repensar el Salón Nacional desde la práctica del performance” (Ungar, en Min.Cultura, 2019) asumiendo algunos asuntos y horizontes que a Ungar, le han interesado explorar desde tiempo atrás como artista, pero ahora “preguntándose desde un sentido de lo colectivo, hacia un lugar, el salón volvía a Bogotá después de un tiempo [...] (Ungar, 2023):

Lo performativo trabajando con materiales sobre todo de archivos, en torno a pensar narrativas o formas de contar las historias; yo había hecho varias ... yo las llamo *diferentes formas* —sí es *performance* [...]”²²²tengo formación en filosofía y artes visuales; me interesa un montón lo performativo, tengo formación en dramaturgia y teatralidades [...]

Creo en las porosidades y me interesan las transdisciplinariedades [...]

Formas de pensar narrativas, yo estaba trabajando sobre nociones sobre como repensar nuestras estructuras históricas... basados en un contexto específico, pero ver las estructuras narrativas de nuestra propia historia, usando herramientas como la ficción, la fabulación, pensando nociones de mitologías [...] porque son herramientas que cuestionan lo colonial [...] jugaba con nociones de mediación —que es una palabra que cuestionamos con Maria—...yo había jugado con varias estrategias de las áreas

²²² Tener en cuenta el juego de palabras que utiliza la artista, al referirse a la performance.

educativas de los museos... me interesan nociones de verosimilitud, por qué la gente se cree ciertos discursos; las formas como aprendimos historia en colegio, en términos más básicos, qué es verdad y qué no [...] ¿cómo jugar con estrategias indisciplinadas?[...] (Ungar, en conversación,2023)

Lenguajes de la injuria, fue una curaduría también enunciada como porosa por la misma curadora; una curaduría que aconteció a lo largo del tiempo “fue apareciendo en diversos lugares y momentos [...], aprovechándose de los encuentros y las mediaciones, la cátedra y las visitas guiadas, las salas, el espacio público y algunos archivos de Bogotá” (*Ibid.*).

Como parte de la curaduría, principalmente ocurrieron performances, encuentros a través del fuego, conciertos, transmisiones por radio, presentaciones de *Vouguing*, clases de baile entre otras iniciativas. Acciones que se mezclaban entre los elementos museográficos y espaciales que estaban allí en Odeón, donde se expusieron y suministraron para la intervención o no de los públicos; de acuerdo con la artista Luisa Ungar, eran:

[...]vestigios de todo lo que ocurría en una programación que se expandía en la ciudad y durante el salón, fue diseñada con les²²³ *guías del espacio*, para que fuera la sala de juegos de ellos²²⁴, para jugar con esas mediaciones [...] además iba cambiando durante todo el Salón, porque iban llegando más vestigios [...]; funcionaba como un laboratorio [...], en dónde también podían llevar a cabo algunas de las guías que no se apegaban a una sala en específico” (en conversación, 2023)

Figura 139- Detalle, Vista de sala y elementos para la activación en el espacio ODEON y una de las artistas del Salón con una de las publicaciones disponibles en el espacio.



Fuente: <https://45sna.com/>, referenciada a partir del derecho a cita.

En ese mismo orden de ideas y contribuyendo a ese tejido de acciones y programación, emergió la curaduría de Ana Ruiz denominada *Espacios de interferencia*, que de acuerdo con lo

²²³ Aquí nos referimos a “Les” Guías del espacio porque al conversar con Luisa Ungar, sobre este tema ella prefirió dejar el artículo sin determinar el femenino a masculino en varios momentos de la conversación, asumimos por coherencia con su pensamiento. Dado que se transcribió literalmente un fragmento de esta conversación nos tomaremos el permiso escritural de trabajar con “les”

²²⁴ Ver comentario anterior.

expresado por Ruiz (2024)²²⁵, fue una curaduría que partió del interés profesional de ella “alrededor del fenómeno del sonido [...], la noción de interferencia del título parte justamente de ahí”.

Según lo que mencionó Ruiz, se trató de una curaduría que se trabajó a partir de dos componentes: el *Laboratorio de radio Todo es radio* y los *Laboratorios de Espacio de Interferencia* enfocado en la participación de artistas que trabajan alrededor de la cocina, el lenguaje, lo textil o la jardinería, claramente también el sonido.

Si, había muchas formas distintas de mediación que estaban incorporadas a lo que llamamos habitualmente como obras; había muchas obras que eran como prácticas de mediación, todo lo que pasaba en LIA, los talleres de publicaciones, los talleres de baile, conciertos...había mil (1000) formas de interacción con los públicos, según los proyectos y estaba incorporada esa lógica (Martín, en conversación,2023).

5.3.1.2. Cátedra performativa otra práctica de mediación

Yo desde el comienzo, dije: yo me voy a inventar un programa que no separe lo educativo de lo performativo (Luisa Ungar, en conversación, 2023)

La manera cómo se conformó el equipo coordinación del componente educativo del Salón, fue posterior a la vinculación de Luisa Ungar, quien inicialmente presentó una propuesta a la dirección artística; estas ideas versaban sobre cómo ella planteaba la relación entre lo narrativo, lo performático y la mediación. La vinculación de María Buenaventura, —con quien Luisa Ungar trabajaría otros componentes del Salón— aconteció después de varios meses, gracias a la insistencia de Ungar y el respaldo que al respecto demostró el director artístico, Alejandro Martín; quienes abogaron para que la organización institucional del *Salón* brindara condiciones para que lo educacional tuviera la misma importancia que el resto de los componentes:

[...] el equipo educativo tiene que estar desde el comienzo a la par con el equipo curatorial, no que entre después; eso es un elemento que aparece muy sencillo, pero es clave, porque habla del respeto, o no que se le tiene a esto [...] entonces cuando yo hablé con Alejandro, le dije mire, a mí me interesa así, sí a esto se le va a dar el espacio que a mí me interesa y que creemos que debe tener, si no; no [...]

Jugar a que aparentemente es participativo, eso no tiene sentido.

Alejandro fue un respaldo muy pilo, ¡pero claro! eso requería de un de un de un músculo financiero [...] (Ungar, en conversación, 2023)

²²⁵ Conversación personal sostenida con la curadora el 7 de junio de 2024.

El trabajo entre Ungar y Buenaventura configuró proyectos que implicaron no solamente la preparación y coordinación de los procesos en relación con los públicos, que en esta versión se denominaron: *Los guías del espacio*²²⁶, sino también, establecieron espacios diferentes para la conversación entre los públicos y las prácticas artísticas, acudiendo a distintos niveles y correspondencias entre las exposiciones. – cómo hasta aquí lo hemos intentado esbozar— Asuntos que en la programación fueron enunciados con un juego de palabras provenientes del título de este 45 SNA *La trama del revés* –nuevamente hay que entender que de acuerdo con lo planteado por Ungar a ella le “interesa mucho el humor, las narrativas”—.

De *la trama del revés* hicieron parte los siguientes componentes: la curaduría *Lenguajes de la Injuria, Antes del amanecer* -cómo se le denominó a la curaduría con “líneas pedagógicas” abordada por María Buenaventura—, *Espacios de Interferencia* curaduría –de Ana Ruiz – y la *Cátedra performativa del Salón Nacional*. –suponemos que también los *guías del espacio*—.

Imagen 140- Detalle de uno de los aparatos de escucha instalados en el espacio ODEON.



Fuente: <https://45sna.com/exposiciones-y-proyectos/lenguajes-de-la-injuria>; consultada el 11 de junio de 2023.

Imagen referenciada a partir del derecho a cita.

²²⁶ Entendiendo que tal vez en este momento se ponga en duda el uso del masculino “Los”, cuando nos refiramos al nombre específico de esta estrategia la enunciamos como aparece en la documentación del 45 SNA.

Como hasta el momento se ha mencionado, para Ungar, era muy relevante articular la experiencia performática desde una concepción ampliada, con la participación de los públicos y el ejercicio pedagógico, una de estas estrategias *de mediación*²²⁷, fue la *Cátedra performativa*.

La *Cátedra performativa* consistió en una programación que se cruzó por todo el evento, con mayor prevalencia y presencia en sitios como el espacio de *Lenguajes de la injuria*, en el espacio de la *cinemateca* o como parte de la curaduría llamada *instancias* de Ana María Montenegro; también en los ejercicios administrados en la curaduría *Mitopía* de Adriana Pineda.

Parte del ejercicio de la comprensión de lo *performático* conllevó a impulsar la *performatividad del espectador* a través de participaciones, interacciones y modificaciones de los elementos de archivo que se encontraban inmersos en algunos espacios como el caso específico de ODEON.

De acuerdo con lo que dieron a entender Pineda (2023) y Ungar (2023), esta “*cátedra*” introdujo un elemento de disrupción frente a lo que habitualmente se entiende como “*cátedra*”, como una estructura jerárquica dónde se imparten unos contenidos por parte de algunos actores *catedráticos* o especialistas, y se recibe por parte de otros actores, asistentes, alumnos, estudiantes etcétera. Estructura que refleja las maneras tradicionales de pensar los seminarios académicos en eventos de arte contemporáneo.

Según se entiende, la palabra “**performatividad**”, tuvo que ver con esas “*otras formas*”, pero también con el reconocimiento de múltiples acciones que aparecieron y se pusieron a andar en el ejercicio mismo de todo el SNA.

La programación de la *Cátedra performativa* incluyó de acuerdo con el catálogo, cerca de 35 eventos entre conferencias, conversatorios, performances, shows y acciones distribuidas diariamente entre el 2 y el 6 de octubre del 2019 en los distintos espacios del Salón y por fuera de él, cómo lo fueron: el *Centro de Memoria Histórica- Cementerio Central* y La Huerta - urbana- *El Castillo*. A través de la siguiente lógica: “1) Política y Memoria; 2) Diálogos entre

²²⁷ .En el catálogo, así como en conversación con algunos actores, fue evidente la tensión y posible confrontación con el término de “*mediación*” –se estimará que en parte la contradicción que devela el concepto, está dada por el uso indiscriminado que ha tenido en los espacios de circulación, museales o expositivos; que ha llevado a una neutralización del término, así como podrá tener que ver, en la participación que puede tener este concepto dentro de los mecanismos y aparatos coloniales, nuevamente no es la manera cómo se quiere plantear este concepto dentro del espacio de la presente investigación, pero es justamente una de las tantas contradicciones de la que es objeto—

Culturas y Naturalezas 3) Geometrías ardientes: Resonancias geométricas y geográficas 4) Acciones” (45 SNA; 2019; p 320-347).

Sí se revisan estas acciones, pensamos que la propuesta del 45 SNA: *El revés de la trama*, generó para los visitantes acostumbrados a ir a un salón para “ver” obras de arte —principalmente—, un cambio de perspectiva y de la forma de participación. Fue un salón que implicó a los públicos desde otros lugares y sentidos; es decir, de la forma convencional del recorrido y una programación específica y compartimentada, este SNA proponía la apertura a que cosas pudiesen acontecer. Invitó no sólo a ver y recorrer — como tal vez personalmente lo hice, en ese momento con mis estudiantes—, era un salón para participar, enredarse en la programación, generar asuntos con otros. —y para eso era necesario permanecer—

5.3.1.3. En el 45 ¿sí existió una curaduría pedagógica?

[...] Hablamos con mucha gente, entre ellas con María Buenaventura, entre otras, porque no tenía unas aspiraciones para convertir todo en una obra que funcione como en el cubo blanco [...]

María tiene un trabajo serio en comunidad de más de 20 años. María, estaba abierta a la experimentación con lo performativo. Dentro de nuestras prácticas muy distintas, teníamos en común un interés un pensamiento que hay una transformación real posible, aunque suene utópico, creemos en escuchar... en las narrativas...” (Ungar; en conversación; 2023”

En concordancia con la narración de Ungar (2023), la vinculación de María Buenaventura se generó para diseñar el trabajo educativo del Salón en principio, es decir la estrategia de los *Guías del espacio* —sobre lo que nos referiremos más adelante—, una vez trabajando en la estrategia pedagógica apareció la posibilidad de realizar una curaduría, que pensando proyectos y estrategias de construcción estética o simbólica desde lo comunitario pasaran por una reflexión pedagógica.

Así, dentro de lo que pudo considerarse un ejercicio de ruptura en relación con lo que usualmente acontece en un SNA, decidió trabajar en una propuesta que vinculó las trayectorias y trabajos de artistas y educadores de Bogotá que tienen un trabajo significativo o relevante en sus comunidades, generando así una acción adicional al conjunto de acciones, intervenciones y elementos constituyentes de la propuesta del 45 SNA y al ejercicio propio de los *guías del espacio*.

Al respecto Alejandro Martín (2023) también nos relató:

Lo que, si aparece, que es un poco disruptivo y que en alguna medida que mis jefes me hayan llegado a cuestionar, fue la propuesta de María, de incluir los procesos pedagógicos [...] María se veía sobrecargada, como al querer hacer las dos cosas... y ¿esos procesos que incluyen? [...], pero, por mi manera de trabajar, yo siempre trato, como que cada uno pueda hacer las cosas de la manera en que a ellos les parece, y la manera como ellos se definen a sí mismos, si para María era importante [...] y era algo que nunca se había hecho [...]. (en conversación, 2023).

Al revisar algunas de las actas del comité directivo del Salón del año 2019, se indica que, dentro de una las socializaciones del proyecto Buenaventura, socializó las diversas actividades del componente pedagógico así:

- Catedra intensiva y un invitado [...]
 - Acción comida en cátedra intensiva
 - Espacios de interferencia
 - Taller de escritura
 - Encuentro cierre del Salón
 - Todo es radio Ck-web
 - Audioguías Radio bestial
 - Talleres artistas-docentes comunitarios
 - Talleres artistas salón en espacios educativos
 - Artistas del salón con énfasis en performance y otros invitados a espacios educativos [...]
 - Talleres narrados. Invitación a artistas a narrar para la radio, talleres de clase.
 - Mediación 22 mediadores, formación mediadores (artistas invitados)
- (Comité Directivo 45 SNA; acta; 12 de junio de 2019)

Como nos dimos cuenta, dentro de la programación estaban incluidas acciones que finalmente fueron asumidas por alguna otra curaduría e incluso otras no aparecieron registradas en la programación, o por lo menos en lo que se soporta como memoria dentro del catálogo.

Sin embargo, para pensar el ejercicio de una curaduría educativa en el contexto del 45 SNA, podríamos sospechar, como quisimos platearlo antes, que Buenaventura intentó pensar por un lado una curaduría que incluyera gestos educativos y comunitarios pero que además produjera una acción como acontecimiento para el salón.

Así Buenaventura invitó a 5 iniciativas de artistas pedagogos que trabajan con distintas comunidades y contextos de Bogotá. Como se indica en el catálogo mismo del 45 SNA: “Era muy importante que el Proyecto educativo invitara artistas que han pensado la educación y ver con ellos lo que significa hacer un proyecto educativo en un espacio de arte” (2019, p. 298).

Los artistas invitados por la curaduría de *Antes del amanecer* -como se le llamó— fueron: Maria Elena Ronderos, Cristina Consuegra, Fernando Cuervo, *Los performáticos en bici* -un colectivo

conformado por artistas docentes de Bogotá— y *Así somos*²²⁸, quienes participaron de la acción que María Elena Ronderos desarrolló para el Salón.

La forma de participación de estos artistas y docentes fue a través de su práctica específica. Por ejemplo, María Elena Ronderos realizó un taller que se denominó *Una cuestión de segundos: mediación sensitiva en la ciudad que habitamos*, este taller del que participaron integrantes del componente *Guias del espacio* del 45 SNA y del colectivo *Así Somos*, consistió en una reflexión sobre la manera como interviene el contexto de la ciudad en la práctica pedagógica que cada mediador desarrolla.

Esta preocupación ha estado presente en la reflexión que la Maestra María Elena Ronderos tuvo a lo largo de su vida: una insistencia en la observación del contexto en su propia práctica, en leer los lugares, los espacios y las relaciones; era la manera en que Ronderos desarrollaba una *práctica pedagógica situada*.

Fernando Cuervo, artista y profesor de institución educativa pública²²⁹ y quien desenvuelve su trabajo pedagógico en los barrios de los cerros del sur de Bogotá—esto es muy importante señalarlo, porque demarca los territorios a veces invisibles para la escena del arte bogotano— En este espacio de la ciudad hay muchas canteras de arena, cal y piedra, así como rastros de montañas que han desaparecido parcialmente por la extracción desmedida de estos materiales. Cuervo fue invitado al Salón, a realizar *la marcha de carretillas*, una acción de la que participaron sus estudiantes y egresados de la institución del barrio *Arborizadora Alta*. La acción consistió en traer piedras areniscas de los cerros del sur de Bogotá y colocarlas en la plazoleta de la Universidad Jorge Tadeo Lozano frente al MAV. Además del traslado del material -que puede hacer referencia a la explotación desmedida de la montaña—, fue una excusa para poder observar y recorrer la ciudad como muchos no la conocen, comentaron algunas personas que asistieron. --era como ir de la margen al centro de la ciudad—.

Más allá del desarrollo de esta apuesta curatorial, la implicación de que se invitara a *artistas - pedagogos* como *artistas del Salón*, y que en efecto ellos asumieran su práctica pedagógica como posibilidad creativa en sí misma y con la potencia de desencadenar *otras formaciones*; ya era un gesto de confrontación a lo que era habitual en otras versiones del SNA. Sumado a que se le diera el espacio a una comprensión de las pedagogías propias del arte como operaciones

²²⁸ Un colectivo conformado en el 2017, integrado por mediadores de distintos espacios expositivos y museos de Bogotá.

²²⁹ Lo homologable en el sistema de educación en Brasil u otros países, serían las instituciones que hacen parte del sistema de educación fundamental público.

que en sí mismas poseen contenidos estéticos y en la misma condición de cualquier materialidad de las artes, parecía ser algo que rara vez se había contemplado en el contexto del SNA. Salvo el caso del 42, en dónde estas estrategias, se enmarcaron como prácticas artísticas en contexto, o en el marco de los *Laboratorios de mediación* implementados.

Fue un gesto que volvió a acontecer durante el 46 SNA durante los Laboratorios que allí se efectuaron.

Esa imbricación de lo pedagógico de lo artístico y lo artístico de lo pedagógico aún seguía siendo visto con sospecha.

Podemos pensar en *Antes del amanecer* como una curaduría que es un gesto mediacional y que contuvo otras mediaciones; comparte, además, la condición de una *Curaduría Pedagógica* por doble definición: Por un lado, desde la dinámica de recuperar este ejercicio para darle la misma relevancia que a otros elementos del salón; por otro, el hecho de que Buenaventura invirtiera las convenciones del Salón Nacional respecto a las prácticas educativas, que normalmente se piensan en relación a la formación de públicos mediante distintos mecanismos, o desde los laboratorios o talleres; para preocuparse por pensar la misma intervención, en el espacio propio de las pedagogías del arte, como posibilidad de ser presentada como un agenciamiento creativo, hace nuevamente que la apuesta además de constituirse en ruptura, también pueda ser una *Curaduría pedagógica*.

La excepción de esta curaduría radicaba en parte a otorgarle una relevancia, y en esa medida cierta dignificación al trabajo de los maestros-artistas de Bogotá, para que ésta fuera vista como una práctica artística en sí misma.

Este último asunto para la convención de los Salones Nacionales podría parecer nuevamente transgresora -como lo planteamos hace un momento—.

5.3.1.4. Sobre los guías del espacio y otras maneras de contradicción de la mediación

[...]Es una constante que la mediación ha estado pensada o al menos conceptualizada en los Salones Nacionales desde el cuerpo, el performance y la acción, los tres – las versiones 43, 44 y 45 del SNA—, han funcionado desde ahí, de cómo un cuerpo entra a activar el espacio, o activar relaciones de las personas con el espacio (Adriana Pineda).

[...]Un proyecto que funcione como la trama al revés invitando a que el recorrido de cada uno sea una investigación, y que los espectadores puedan plantear distintas formas de armar su propia imagen o relato” (45 SNA; El revés de la trama, cruces, salidas y paisajes; 2019)

¿cómo nos inventamos desde el comienzo?, fue una de las frases que mencionó Ungar al recapitular parte de la experiencia de lo que fue poner a funcionar un proyecto que cruzara lo educativo, lo artístico, lo performativo... y claramente el inicio de *Guías del espacio*.

Los mediadores que hicieron parte de *Guías del espacio* fueron en total 25.

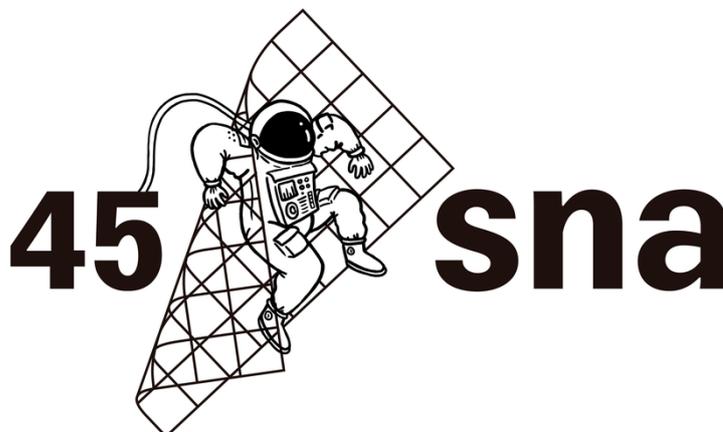
De acuerdo con Ungar, fue una lucha poder incluir dentro del catálogo del Salón los textos reflexivos que, al finalizar su labor, tuvieron que entregar los mediadores. Para el caso del 45 SNA, se contó con la intervención de 13 mediadores que consiguieron hacer públicos en el catálogo del Salón, sus reflexiones, pensamientos y críticas. Algunos incluyeron otras formas de escritura por ejemplo un cuento, o un poema o reescribieron algunas de las actividades que ellos diseñaron y ejecutaron durante el 45 SNA.

A través de esta investigación, se pretendió seguir las mediaciones de la mediación desde una perspectiva disruptiva y transformativa que se distancia de la enunciación tradicional o “convencional” de *mediación*, que se había construido en la escena museística del país. Sin embargo, Ungar (2023), ratificó su distancia con respecto al concepto de mediación, dado que, para ella, esta acción implicaba “neutralidad de la posición del mediador, teniendo de referencia la noción de medio”.

El concepto de medio, que, si se observa desde lo planteado por Bruno Latour, sería asimilable a algo que transporta una cosa, sin intervenir en ello; nos puede dar cuenta de esa situación de “neutralidad” u objetividad con la que Ungar y Buenaventura no estuvieron de acuerdo. Ungar recalca (2023) que fue en conjunto con el equipo de mediación, como se tomó la decisión del nombre, es decir: *Los Guías del espacio*

Esto se confirma también a través de párrafo escrito con fuente gris clara, dentro del acta de una reunión de comité del Salón del 22 de mayo de 2019, en dónde se dice la siguiente observación: “se propone que el propio equipo conformado para mediación decida sí este es el término que quieren usar y la manera en que quieren identificarse (mediadores, guías, interlocutores, etc.)” (45 SNA p.3)

Figura 141- Logo símbolo de guías del espacio; Atribuido a los Guías del Espacio



Fuente: <https://www.facebook.com/guiasdelespacio/>

En el catálogo del 45 SNA se encuentra una definición de lo que implica ser guía del espacio:

Persona en sala a disposición del público, artista, curador o productor.

El guía o mediador ha sido, durante décadas, una figura híbrida e indefinida para el mundillo del arte. A veces guía o media, también busca con insistencia la firma de formularios por parte del público general, barre o limpia la sala, enciende y apaga los equipos, registra mediante fotografía y video los talleres que activan las exposiciones, lleva el conteo del público y de las obras, genera informes a fin de mes, les reporta a tres o más individuos al mismo tiempo y un largo etcétera. El guía hace multitasking, también es multifacético de ahí su carácter performático. Su comida favorita es la que se calienta en microondas y la pregunta que jamás cesará de responder es ¿y esto qué representa? Para el 45 Salón Nacional de Artistas el guía dejó de ser guía y ahora es Guía del Espacio. También decidió pelear por su sueldo, hacerse una ficha técnica y prender una vela para que un día lo dejen hacer su trabajo, es decir, guiar o mediar solamente. (Guías del Espacio; en 45 SNA, 2019, p. 289)

Aunque en varios de los textos de los Guías del Espacio, ellos se refieren a su práctica como mediación y la palabra aparezca en documentos y archivos vinculados al 45 SNA, claramente Ungar y Buenaventura²³⁰ preferían referirse a este rol de otra manera.

Por otro lado, Ungar en conversación (2023) también indicó que una de las pautas para que ella, y posteriormente Buenaventura decidieran trabajar en el ejercicio educativo de este salón, tenía que ver con las *condiciones del oficio* de la mediación, razón por la cual ellas abogaban por una igualdad de condiciones en el trato personal y laboral entre los mediadores y otros roles que integraron el SNA. Como ejemplo de ello, Ungar se refirió a que las contrataciones del equipo inicial de educación estuvieron al tiempo de las contrataciones de los otros integrantes de la

²³⁰En el momento de estar concluyendo la escritura de este fragmento y después de esperar por casi de un año la respuesta de una cita con la maestra Buenaventura para poder conversar y aclarar ciertos aspectos de su agencia en relación con el 45 SNA y de constatar la imposibilidad del encuentro, aun teniendo colegas y amigos en común, me he permitido en dar razón de su acción sólo a través de los archivos, materiales impresos, y narraciones planteadas por otros actores para imaginar así, cómo se dieron las prácticas de mediación dentro del componente de los Guías del Espacio.

curaduría; o que a los mediadores se les garantizaron salarios adecuados, o vigencias temporales que incluyeran las etapas previas al ejercicio de apertura de las salas. Así lo recordó Ungar:

[...] primero yo dije, ¿cuáles son las condiciones, económicas o laborales, como de contenidos?; no vamos a coordinar ... vamos a construir unos relatos de guías entre todos. [...]. También en términos de tiempo [...] busqué a Jaime Cerón, y él medió mucha información y una de las cosas que me dijo y que yo también pensaba, era que el equipo educativo debe estar a la par del comité curatorial... no entra después [...]
(*Ibid.*)

Lo que se entendió respecto al cambio de nombre, es que para este salón el *Guía del espacio*, trabajo bajo la metáfora de un viajero interestelar que en su recorrido señala elementos, conversa con ellos y le plantea un viaje o aventura a un público. El espacio es visto como la unión de todos los espacios expositivos, pero aún más allá, también el contexto, la ciudad, el espacio mental de cada uno, de los públicos, de los mediadores, de los artistas; es decir el espacio como el lugar de *la relación*.

5.3.1.5. Desde la voz de una *Guía del espacio* o tal vez ¿mediadora?

Alejandra Casanova una de las mediadoras del 45 SNA a quien conocí en Bogotá también en el ejercicio de mediación del 46 SNA, y que se ha dedicado a este oficio desde que se graduó de la Universidad, pasando por espacios como *Flora Ars Natura* y que actualmente trabaja en la mediación del Museo del Oro de Bogotá, en conversación, recordó parte de este proceso de preparación y posterior práctica en el ejercicio de ser Guía del Espacio, así:

[...] Maria Buenaventura, nos hizo un proceso de formación de todo tipo, lenguaje verbal, no verbal, fue un proceso muy largo, como dos meses antes; el equipo de mediación era muy grande [...]. Estuve el mayor tiempo en la Cinemateca, en el Colombo, en ODEÓN y en el MAMBO. Era un promedio de 15 a 18 personas; igual el objetivo era que en cada lugar, uno pudiese estar abarcando un espacio específico [...] pero todo el proceso, fue como entre dos o tres meses antes de la exposición. Estuvo a cargo de Maria y Luisa Ungar, y el perfil de las personas era personas que ya teníamos experiencias en mediación y que estuviéramos ligados a las artes, varios que venían de espacios con María, o que nos llamaron desde el enlace de otros espacios o galerías. Nos entrevistaron. Hubo muchas entrevistas y muchos postulantes [...]. (2022)

Esto que nos menciona Casanova, coincide con aquello que recordó Ungar en conversación, cuando se refirió a que se entrevistaron a varias personas y que en efecto les interesaba un perfil de mediador muy especial.

[...] hacíamos entrevistas porque nos interesaban personas con ciertas –digamos— que quisieran ser parte de este equipo en ese sentido, sabes? que estuvieran dispuestas a proponer creativamente narrativas en las diferentes salas [...](2023)

En contraposición a la experiencia de Alejandra Casanova como mediadora y para confrontar el ejercicio preparatorio de los *Guías del Espacio*, es relevante citar un fragmento de la propuesta que construyó Ungar junto con Buenaventura, que reza de la siguiente manera:

[...]Para explorar la dimensión de interlocución en sala y circuitos del centro de la ciudad, realizamos el *laboratorio del revés*, en este espacio de juego y creación conjunta con los *artistas-guías* exploramos la poética de la voz, el cuerpo, la presencia de la escucha, la potencia del distanciamiento y los cruces entre investigación y ficción, para atisbar así una postura, unos modos propios de estar, de dialogar y de narrar --eso era lo que queríamos, ese era nuestro sueño— pero también cuestionamos la noción de neutralidad que suele asignarse al área educativa en los sistemas expositivos, la posición de *médium* en que se ubican a los artistas que están en sala, y los marcos ideológicos que subsumen bajo el nombre de educación las múltiples relaciones que pueden establecerse con los públicos, en el laboratorio del revés jugando con las palabras guion, guiar, viaje y caravana —esto por ejemplo, fue en conjunto con María, sabes, el aporte de viaje, caravana; yo venía más desde las dramaturgias— construimos en conjunto los guiones de ciudad y exposiciones, tramas endebles que pueden ser permeadas por el diálogo y las eventualidades del camino. Artista invitada como talleristas de voz somática Irene Rodríguez y eso lo hicimos María y yo con la asistencia de Sabina Gámez (Ungar, en conversación,2023)

Alejandra Casanova –*Una Guía del espacio*—, narró como fue el proceso desde su perspectiva:

Comenzaron por lo básico, que era mediación y que entendíamos; recuerdo de un ejercicio (los ejercicios eran en la facultad de Artes de la javeriana) ..., a mi grupo nos asignaron el baño; teníamos que mediar el baño a las personas.

Mis compañeros hablaron de la importancia del lavamanos, de las bacterias, era muy chistoso, porque cuando uno se enfrenta a una obra contemporánea, puede llegar a hacer esos enlaces[...] no, es decir, que el artista quiso decir..., sino que esto en la vida real significa que...crear links en la vida real, con los colegios era tener conversaciones con los dinosaurios (2022)

Esto último, lo citó Casanova, refiriéndose a la obra *The Tristan Chord* de José Orlando Salgado que hacía parte de la curaduría *Universos desdoblados*. Se trataba de un gran dinosaurio colgado del techo, hecho en papel, que tiende a moverse y a cambiar la forma en que cuelga—. Luego continúa:

Ese proceso de formación que tuvimos con ellas fue desde lo “NAIF”, pero que era imprescindible para lo que estábamos haciendo. Hubo mucho de cuerpo, nos dieron clases de *clown*, de expresión corporal, nos dieron hasta clases de respiración; sino estoy mal también hubo de meditación [...], en una mediación dónde tu tenías que atrapar público mientras tu ibas andando por la vida; y en términos de charlas hablamos con todos las y les artistas del SNA, hubo sesiones específicas de cada uno de los espacios...,entonces un día nos veíamos con la Tadeo, otro día con la cinemateca ..., nos exponían la curaduría y un artista nos contaba que se iba a plantear en este espacio, que obras iban a verse, por qué fueron escogidas y cuantas fueron postuladas. Así nosotros podíamos comenzar a tejer conversaciones con los otros espacios y ese era el mayor reto de todos; además porque eran demasiados artistas, demasiados espacios [...]

Lo que nos comentó Alejandra Casanova, como *Guía del espacio* es que las *narrativas* justamente eran la propuesta que cada uno de los guías del espacio tejía, para plantearse estrategias de relación entre los públicos, la ciudad y el Salón. Sin embargo, por lo que podemos

sospechar el ejercicio era en sí experimental y aunque también aparentemente algunos guías permanecieron en espacios concretos de los distintos lugares dónde había exposición o eventos, existía un continuo movimiento, actividades y estrategias que se planteaban de antemano para la participación de los distintos públicos.

Guías del espacio tuvo una página en *Facebook*, a través de la cual guardaron algunas imágenes y memorias de los gestos y ejercicios mediacionales; entre estos, divulgaron acciones como: La creación de un *mapa textil del centro de Bogotá*, mientras hicieron el recorrido entre la *Cinemateca* y el *Centro Colombo Americano*, movilizándolo el cuestionamiento sobre “el espacio temporal, territorial y visual” (Guías del espacio; 2019) que rodea a los habitantes del centro de Bogotá. Realizaron también otra mediación performática que se denominó *La silla que escapa cuando quiero girar*: un recorrido por algunos de los espacios que se preguntaba por los “incidentes cotidianos y no tan cotidianos” (*Ibid.*), o el trabajo del desarrollo de una *cartografía de narrativas*, en dónde los mediadores se encontraron con los públicos para pensar cuales son las ficciones que todos como habitantes, hacemos de la ciudad a partir de los recorridos cotidianos.

Dentro de las cosas que también acompañaron los mediadores, fueron talleres, recorridos y otras errancias planteadas por los artistas invitados al salón, por ejemplo, el ejercicio diseñado por el artista Miller Lagos para recorrer los ríos de Bacatá – o Bogotá-, que se llamó “*tras las huellas del agua*”. Lo anterior, para mencionar algunos ejemplos de las diversas maneras en que actuaron los *guías del espacio*.

Es relevante recordar que la dimensión mediacional de esta versión estaba distribuida entre múltiples asuntos, incluyendo los espacios, las publicaciones, las curadurías, las otras-curadurías o programaciones, laboratorios, la cátedra performativa, la web y claramente la agencia de los guías del espacio; sin embargo, algo sobresale de la lectura transversal de los documentos, archivos y de la escucha de los distintos actores, la condición de que el “espectador” podría y tendría alguna responsabilidad en ser mediado.

Es decir, la intención de que el espectador pudiese como lo plantea Ranciére (2008): *Emanciparse*. En este caso construir su propia narrativa, ficción o relato...o su propio recorrido.

Un aspecto adicional por destacar de la conversación con Ungar, fue el ejercicio de reclamo por las condiciones de los mediadores, la lucha por, unas condiciones equiparables a los demás componentes del SNA, que suponemos- porque no se pudo recabar más en ello—implicó

conversaciones incómodas, pero necesarias incluso con las personas que dirigen el programa de los SNA a nivel institucional.

Ungar, mencionó que una de las preocupaciones mayores de Buenaventura, fue justamente las condiciones y las maneras con las que cuentan los mediadores para realizar su oficio, así se lee en un fragmento referenciado previamente:

Para el 45 SNA el guía dejó de ser guía y ahora es Guía del Espacio. También decidió pelear por su sueldo, hacerse una ficha técnica y prender una vela para que un día lo dejen hacer su trabajo, es decir, guiar o mediar solamente (Guías del Espacio; en 45 SNA: *El revés de la trama*; p.389)

De acuerdo con la página web del Catálogo del 45 SNA, los *guías del espacio* que exploraron el espacio interestelar de este Salón en conjunto con los públicos fueron: Daniel Camilo Barrera Amariles, Lina Bolaños, Johan Sebastián Bueno Colmenares, Alejandra Casanova Mora, Linda Lizette Castro, Alfonso Santiago Dussan Castro, Iván Samir Elneser Cadena, Mariana Fernández Venegas, Libardo Andrés Galindo Rodríguez, Natalia del Pilar Gómez Machado, Ana María Gutiérrez González, Leidy Alexandra Jaimes Román, Juliana Murcia Flechas, Laura Sofía Ortiz Montes, Vanessa Peñuela Buitrago, Lina Pérez, Willy René Pinza Paz, José Santiago Rincón Pacheco, Yuli Stefany Rivera Gómez, Ana María Rosas Gallego Miguel Estevan Ruiz Barahona, John Eder Sacantiva Bernal, Julián Santa, Colectivo Ambiente Tabanoy, Oscar David Urrego Garzón, Lina María Useche Infante.

5.3.1.6. Sobre los Laboratorios, pero si estos nunca fueron talleres.

Como mencionamos antes, la curaduría de Ana Ruiz, *Espacios de Interferencia*, generó dos propuestas de laboratorios. La noción de *Laboratorio* que plantea Ruiz no es exactamente, la que tal vez se ha podido observar en otros momentos de los SNA, desde la incidencia del programa *Laboratorios de Investigación Creación* o las maneras como éstos fueron integrados en algunas versiones a la estructura curatorial de los SNA. Para Ruiz, la noción de *Laboratorio* recaía en una suerte de experiencia colectiva de creación y participación, en una idea de evento experimental coordinado por un artista, dónde se gesta algo entre todos.

Ruiz finalmente los resolvió desde dos espacios: uno a través de un componente que se llamó “*Todo es radio*” vinculando colectivos radiales que hicieron intervenciones en vivo y en directo desde antes del inicio del salón y durante la programación del mismo; este componente que

también pudiera reconocerse como un *Laboratorio de radio* vinculó a los colectivos radiales: *CK.web*, *Mutó la radio*, *Plusplusplus* y *Coomunarte*²³¹.

Otro de los componentes, fue el espacio (móvil- abstracto) de exploración estética y creativa alrededor del sonido *Espacios de interferencia*. Para el caso del salón, era en efecto una curaduría que se basa en una característica inmaterial de las obras y tenía por centro lo sonoro. Ruiz, procuró vincular los procesos a través de la noción de lo doméstico y los procesos de domesticación, como también se buscó la inclusión de ejercicios y prácticas que se salieran de los haceres desde donde tradicionalmente se entiende el arte contemporáneo, que son prácticas en sí mismas creativas y que pueden contener distintos elementos de lo estético, pero que normalmente quedan relegadas por el sistema del arte, ya que se entienden comúnmente como hobbies o pasatiempos. Entre estos haceres fueron la cocina, el textil, el lenguaje, la cerámica y la jardinería.

Anudados sobre todo a los primeros tres conceptos, e incluyeron proyectos de artistas como David Vélez, María Buenaventura, Luis Alvarado de Perú y la artista holandesa Janneke van der Putten. Desde ese componente del proyecto de Ruiz, se actuó a través de la noción de “*Laboratorio*”, en la producción de acontecimientos para los cuales se convocaba a personas, algunas públicamente, otros con invitación para participar en la construcción, escucha o experimentación colectiva.

Figura 142- Detalle cierre del Laboratorio de David Vélez junto con María Buenaventura en la Huerta Santa Helena.



Fuente: <https://45sna.com/>, referenciada a partir del derecho a cita.

²³¹ Este Colectivo es un proyecto de radio artístico y cultural conformado por gestores y artistas exintegrantes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).

Estos espacios se hacían en dos o tres sesiones; sobre cada uno de los procesos se hizo una socialización final que fue organizada colectivamente, así cómo nos cuenta Ruiz que aconteció durante el cierre del laboratorio de David Vélez alrededor de la elaboración de la Chicha, en el que también participo María Buenaventura como cocinera; o la socialización de Laboratorio de María Buenaventura, en dónde Vélez intervino sonoramente las herramientas, los alimentos y el espacio de la cocina.

5.3.1.7. Llegando al fin de la narración sobre la mediación del 45 SNA

La manera como la dirección artística de este SNA en conjunto con sus curadores abordó la plataforma del 45 SNA, nos hace pensar en que esta misma pudo conversar con la idea de una *Curaduría Pedagógica* y así mismo podríamos leer una intención mediacional que transitó por varios elementos de la curaduría – no obstante, la oposición de algunos actores al termino—, de acuerdo con lo descrito hasta aquí. Dentro de la definición políticamente confrontada, del “comisariado pedagógico” o las prácticas curatoriales cercanas a lo pedagógico, Clara Boj (2023) plantea la comprensión de su definición, como aquella que aborda una “posición” frente a la manera como institucionalmente funciona el campo del arte o bajo la premisa de “la construcción de comunidades de saberes no excluyentes”.

El 45 SNA, se burló de las prácticas y maneras tradicionales de hacer un salón; para pensar la curaduría, proponiendo espacios para acontecimientos y procesos, además de aquellos enfocados a la exposición de manera un poco más convencional.

Además, invirtió el sentido de la noción de cátedra, de espacio expositivo “solo para ver”, y dio pie a la conformación de ejercicios mixtos entre curadurías, programaciones y activaciones, que abrieron espacios para la conversación para el tejido colectivo, o simplemente a la participación desde el estar. De alguna forma, confrontó las estructuras de saber o simbólicas de las artes, dialogando con saberes excluidos o subalternizados, aún bajo el paradigma de un evento “oficial” de arte contemporáneo; a la par que tejía vínculos con ejercicios disidentes en términos políticos, sexuales y sociales. Encontramos que como precedente del 46 SNA, esta es una clara muestra de una curaduría desobediente y mediacional –aún incluyendo la cantidad de contradicciones que pudieron acontecer en diversos niveles— su revisión confirmaría lo que nos dijo Alejandro Martín en conversación: “Si, había muchas formas distintas de mediación que estaban incorporadas a lo que llamamos habitualmente como obras; había muchas obras que eran como prácticas de mediación”(en conversación,2023), lo que se observó es que ello se extendió hasta a las curadurías mismas.

6. Medi-andando: puntadas para la construcción de ideas finales

Esta investigación versó sobre un tema del que no se ha ocupado – hasta el momento-- el ejercicio de la teoría o de la historia del arte, como tampoco la crítica institucional de las artes, o la Educación en Artes Visuales en Colombia, por considerarse un tema menor o subalterno, o que se encuentra en un terreno muy desdibujado o “poroso” – de ahí también que me haya interesado ocuparme de él—: “el asunto de la mediación en el contexto del programa Salones Nacionales de Artistas (SNA)”²³².

Se partió de cuestionar, sí en los eventos expositivos relacionados con arte contemporáneo en Colombia, habían surgido aproximaciones o fricciones con lo que se denominó en otros contextos como *Curaduría pedagógica*. Esto, buscando verificar desde un ejercicio comparativo del SNA con otros grandes eventos de arte contemporáneo en Suramérica, principalmente las *Bienales de Mercosur (6º)* o *Sao Paulo*, o respecto al contexto europeo desde la *Documenta 12 de Kassel (Alemania)* –como espacios, dónde se acogió en principio esta figura o agencias similares—, y la conclusión preliminar, es que hubo secuelas, inspiraciones y transacciones entre las agencias de varios actores vinculados a estos eventos, quienes movilizaron los proyectos, procesos o contenidos pedagógicos en el marco de las últimas 6 versiones del SNA.

La investigación está situada en un borde poroso entre la educación en artes visuales, la museología crítica, y una pauta desde la sociología pragmática de la crítica, desde dónde se logró rastrear las mediaciones de la *mediación*; así como dar cuenta de sus prácticas, insertadas dentro los diversos componentes del SNA de las versiones estudiadas.

En el transcurso de la investigación, debido a las diversas circunstancias externas entre éstas una Pandemia; así como aspectos personales, familiares de quien escribe; sumado a otros aspectos intrínsecos a la misma investigación, se iban presentando virajes y acotaciones en el objeto inicialmente planteado. Es así, como se tomó la decisión de delimitar la investigación, al estudio de las mediaciones agenciadas principalmente en la versión *46 SNA*, así como en las presentes en las 5 versiones que le precedieron. Descubriendo así, las repercusiones e injerencias de sus diversos agentes y actores, humanos y no-humanos, que incidieron en

²³²Como anécdota menciono que debido a lo anterior me gané una abertura de ojos, cuando le mencioné a una colega del Instituto de Investigaciones Estéticas en qué consistía mi investigación. Había olvidado que, en mi país, hay temas que son susceptibles para la consideración teórica y reflexiva de una investigación cercana a la teoría o a la historia de las instituciones o prácticas artísticas, como otros temas sobre los que no vale la pena hablar, por ejemplo: “la mediación en los SNA”. Esto hizo más encantador mi objeto.

escenarios de proyectos, prácticas y ejercicios mediacionales. Este rastreo contribuyó a encontrar relaciones entre las agencias y trayectos de varios actores, que se visibilizaran en el mapa de agencias que se incluye al final del documento.

Pero además fueron lo suficientemente visibles como para pensar, en realidad al *Salón Nacional* como una construcción o producto de una red de agencias y de actores, que ha permitido en su historia modificaciones en su modelo. Un modelo que aparenta a simple vista, ser una respuesta que controvierte o confronta a la anterior, pero que, si se mira con más cuidado, comparten principios, elementos y trayectos entre sí. Esta es una de las razones por la que se incluyó primero *al 46 SNA Inaudito Magdalena* y posteriormente se integró las otras cinco versiones previas que aparecen en la tabla número 4.

Tabla 4- *Versiones del Salón Nacional de Artistas que fueron rastreadas en la pesquisa*

Versión	Ciudad de realización	Nombre	Año
41 SNA	Cali	Urgente	2008-2009
42 SNA	Caribe (Cartagena, Barranquilla y santa Marta)	Independientemente	2011
43 SNA	Medellín	Salón Inter - Nacional de Artistas Saber-Desconocer	2013
44 SNA	Pereira	Aún	2016
45 SNA	Bogotá	El revés de la trama	2019
46 SNA	Rivera del Río Magdalena (19 Municipios).	Inaudito Magdalena	2021-2022

Fuente: Elaboración propia, 2023

Así se hace perceptible, las incidencias de versiones previas del SNA en el 46 SNA:

- 1) La inclusión de los laboratorios como práctica de mediación, que cómo se observó, ya se había propuesto en las versiones 42, 43 y 45.
- 2) Las nociones de “democratización” y “descentralización”, que se han abordado desde una apuesta política y teórica, pero ampliamente controversial y paradójica en las prácticas. —cómo se relató en varios de los apartes de este documento—
- 3) Un salón “desbordado” que desde una “perspectiva crítica” tuvo antecedentes y diversas perspectivas de “desbordamiento”. Por ejemplo, en relación con su expansión hacia los públicos y no públicos de las artes tanto en su concepción curatorial, como en su instalación geográfica, desde el diseño, la producción, sus necesidades como en sus resoluciones; o desde experiencias dónde lo desbordado se presentó en todo.
- 4) Procesos de formación previa para los mediadores y una clara apuesta pedagógica desde “la mediación en perspectiva transformativa” que mantuvo varias contradicciones o paradojas²³³ con otros aspectos.

²³³ Por poner algunos ejemplos de estas contradicciones:

De forma gradual y con el acontecer de la investigación, se cayó en cuenta, que tanto la labor curatorial como el ejercicio pedagógico en las instituciones culturales, pueden tornarse posibles mediaciones, lleven o no, esa palabra por nombre o sus derivaciones: mediación, mediaciones, mediadores, prácticas de mediación, teorías mediacionales, ejercicios mediacionales, trabajo de mediación en sala o gestos de mediación.

Rastreando las mediaciones de la mediación, pudimos acercarnos a sus fricciones, implicaciones y contradicciones con las apuestas pedagógicas, artísticas, curatoriales, organizativas, políticas y contextuales de las versiones consideradas.

Lo anterior, le agregó un rango de complejidad al estudio, puesto que no solamente hizo al término “mediación” poco descifrable y acotado, sino que desplazó su agencia a un sinnúmero de instancias. Aun así, la utilización y funcionamiento del concepto de mediación— a veces— retórico y de uso de justificación política, se hizo indispensable en el ejercicio del principal evento expositivo para el campo cultural en Colombia como es el Salón Nacional de Artistas.

En los distintos apartados del documento, se recogen las voces de estos actores, fragmentos de documentos, sonidos, conversaciones, entrevistas, escritos o reflexiones, que han quedado consignados a través de archivos institucionales o personales, publicaciones y en las grabaciones o anotaciones que se llevaron a cabo durante el ejercicio del trabajo de campo efectuado por la investigadora; que acogiendo la posición de la TAR (Latour, 2005), se considera como un agregada vinculada al hecho social que se está observando. Así, también, la manera como se resolvió el informe que usted, lector acaba de leer, es la narración; narraciones propias, en segunda y en tercera persona, que pretenden inclusive poner en evidencia la agencia de quien escribe. Para que esta, no se vea como algo ajeno de lo que se estudia, sino inmersa en el mismo discurrir. Así quien escribe como cualquier actor o agregado, interviene, puede hacer interferencia en eso que se observa, a la vez de es capaz de dar cuenta de las agencias de otros actores a través de la narración, que desemboca en la comprensión del Salón Nacional como en una red de relaciones o de asociaciones.

-Las realidades laborales o contractuales de los actores y por ende de los mediadores del SNA, en tensión con las apuestas de revisión crítica de los fenómenos sociales, geográficos o políticos planteados desde las curadurías.

-Lo que se pretende desde las políticas institucionales de cara a la relación entre el SNA y los ciudadanos, y las realidades de los contextos.

-Lo que espera el “Estado” o la “Institucionalidad Cultural” que haga un mediador, con relación a lo que moviliza la mediación desde lo que plantean los equipos de mediación, sus curadores o directores artísticos.

- Las apuestas y agendas mediacionales construidas y los presupuestos para poder ejecutar estas actividades.

- Lo que pasa en los procesos de mediación y los espacios de participación con los públicos, y cómo ello se integra a la realidad expositiva o museográfica del SNA.

La presente investigación dio cuenta de una relación basada en la paradoja, que estableció el Salón Nacional con la noción de “mediación”. Paradoja que se percibe de manera distinta en cada una de las últimas 6 versiones, en dónde, se generaron procesos que dirimen la habitual subordinación de lo educativo con lo curatorial.

Esta acción se ha hecho efectiva en el gesto de revalorización del rol y agencia de la mediación, ubicándola en una capa de notabilidad, acercándola, mezclándola con lo artístico y lo curatorial, cómo pudo ser el interés durante el *46 SNA*. En esa versión se agenció la mediación a través la apuesta curatorial, basada en darle fortaleza a procesos pedagógicos a través de los laboratorios; pero también en las actividades de mediación originadas en los diversos equipos y el programa de *Memoria Social*, que cómo se indicó anteriormente intentó “voltear la pirámide” y otorgarle relevancia a la participación de las personas y los colectivos. Proceso que nos recuerda lo acontecido en cada versión de la siguiente manera.

En el *41 SNA Urgente*, a través de la implementación de un *proyecto pedagógico* coordinado por un *comité pedagógico* y de la inclusión de la noción de mediador, también con la intención de estructurar un movimiento pedagógico a partir de su desenvolvimiento. Se insertó la perspectiva de la mediación dentro del programa Salones y en el contexto de los espacios de circulación de arte contemporáneo en Colombia –aunque los actores de la escena antioqueña planteen que fue en sus museos—.

El proyecto pedagógico se implementó a través de dos canales, por un lado el trabajo de *mediación en sala* que desempeñaron guías de sala. –asunto que no fue lo planteado inicialmente por el comité pedagógico, pero si lo que pedía la institucionalidad cultural— Por otro lado, desde “la red de escuelas de mediación” con los ejercicios efectuados por mediadores en las estaciones pedagógicas que basaron su accionar, en apuestas vinculadas a la experiencia estética y la práctica del pensamiento creativo por parte de comunidades no relacionadas previamente con el campo del arte contemporáneo.

Las dinámicas de vinculación de los mediadores, a través del voluntariado y de los guías de sala con una figura que les permitía recibir alguna remuneración por su trabajo; ubicó en un lugar de contradicciones el oficio de la mediación; puesto que aunque se valoró en su momento la experiencia de trabajar para el SNA, así como la experiencia de participar de las escuelas de mediación, –sin pretenderlo— se contribuyó indirectamente a que este rol no se percibiera necesario para la organización sino se asumiera coyuntural.

Se recalca, que es en el marco del ejercicio del 41 SNA de artistas de Colombia, es en dónde se habló por primera vez de *mediación* en el contexto de los espacios de circulación artística en Colombia; ejercicio que aconteció de forma paralela o cercana a otros eventos de arte en *Suramérica o Europa* que buscaron una reflexión y acción que vinculó las prácticas artísticas, lo pedagógico y lo expositivo y que tuvo por nombre el *Giro Pedagógico* en las artes y la curaduría.

En el 42 SNA “*Independientemente*”, con la dimensión desbordada del Salón -en sus diversas formas- que tuvo una implicación, formal, conceptual y pedagógica frente a la noción de lo *Archipélico*. Se consideró como modelo de acción el proyecto pedagógico anterior –el del 41 SNA—, a través de la inclusión de las *Escuelas de Mediación* y las Estaciones Pedagógicas, que, a diferencia de la versión anterior, fueron itinerantes. En *Archipelia*, la artista Carole Ventura, que hizo parte del colectivo de curadores asumió la coordinación del componente pedagógico, asumiendo en cierta forma el rol de curadora pedagógica, sin que en ese momento se estuviera hablando literalmente del término en nuestro contexto.

Para el caso de la *mediación performática* que se reveló durante el 43 *S(i)NA Saber Desconocer*, el 44 *SNA Aún* y también en el 45 SNA, con la tendencia de una mediación que se proyecta desde lo artístico, lo curatorial y el ejercicio de los “guías del espacio”, se pudo observar la fricción entre la construcción de los proyectos de mediación y lo que la institucionalidad desea acontezca con los públicos y las salas.

Es decir, entre apuestas de mediación y curaduría que intenta subvertir o pensar críticamente las instancias de valoración de las prácticas expositivas o curatoriales pensadas desde el *establishment*, y la tensión por sucumbir a las dinámicas tradicionales en relación a la *participación con los públicos*.

Al revisar la experiencia de la mediación con los actores, percibimos en la práctica varias de las contradicciones, como lo indicó en su momento Carmen Mörsch (2015, 2020). Contradicciones a las que el rol del mediador está expuesto dentro de los marcos institucionales. Asunto que se evidencia en la continua demanda de personas para desarrollar esta función, pero así mismo en una delicada situación laboral de las personas que se ocupan en este oficio. Lo anterior, permeado por varios aspectos, entre estos la noción de “*voluntariado*” que fue una forma muy utilizada en las instituciones museales a lo largo del siglo XX y hacen parte de los integrantes de este tipo de organizaciones (Lord & Lord, 2009, p. 13), y que se presentó también

para el caso del 41 SNA como una experiencia formativa para los mediadores participantes, además de una oportunidad excepcional de hacer parte de este evento.

La poca claridad y definición, que al respecto de la mediación tiene la institucionalidad —es decir el Ministerio de Cultura—, que ya hemos constatado, hace a la mediación susceptible de convertirse en comodín sobre el cual se pueden ubicar todo tipo de labores vinculadas con la atención al público, sobrepasando lo mediacional y los componentes netamente pedagógicos que se pudieron estimar para cada versión.

Este problema fricciona y contradice la idea con la que los colectivos de mediadores son convocados; a la espera de experiencias de mediación transgresoras y críticas hacia los contextos, que resuenen y movilizan los públicos en tensión con las obras y las curadurías desde una condición emancipatoria; la institucionalidad parece solo necesitar “del guía de sala o guarda de sala” para “formar unos públicos” e integrar las listas y números de indicadores que soportan la financiación de los *SNA*.

El Salón Nacional, fue y sigue siendo un movilizador para una perspectiva renovada en la relación entre el *Arte contemporáneo* con los públicos; que se inició con eficacia con la versión 41 del SNA en el 2008 y que se ha sostenido a lo largo de más de 15 años. Sin embargo institucionalmente no ha logrado reconocer plenamente este valor, que finalmente se traduzca no sólo en la necesidad de contratar “guías” o “mediadores”, sino en establecer la especificidad de ambos ejercicios, de pensar políticas claras para su acción y en superar los entuertos financieros o presupuestales que llevan siempre a la subalternización de este rol, en donde prevalece la idea de que el mediador es el recién “graduado de un programa de artes”, que mientras adquiere experiencia puede encargarse de los públicos, con garantías laborales y prestacionales deficientes.

Las últimas versiones del SNA —tal como se pudo observar en el cuadro 7— responden a las ideas de democratización y descentralización planteados en las respectivas políticas que inician con la Constitución del 91, se despliegan desde la Ley General de Cultura del 97 y se especifican para el campo de las artes en el primer Plan Nacional para las artes entre el 2001 y el 2010, en dónde se hace énfasis, por ejemplo: en la “construcción de una ciudadanía de democracia cultural y plural con base en el reconocimiento de la dimensión cultural de los distintos agentes sociales” (Min. Cultura, 2001), en el estímulo a “la creación cultural individual y colectiva en condiciones de equidad, libertad y dignidad en la configuración del proyecto democrático de

Nación” o “la democratización de la creación cultural” que a su vez se corresponden a las premisas que movilizaron el ejercicio de la versión 41 Urgente de Cali.

De esa dimensión de “derechos culturales” basados en la “democracia” y “descentralización”, gradualmente nos desplazamos a un discurso ligado a los procesos de mercado y capital, que sin abandonar el planteamiento “democrático”, insertan conceptos como “emprendimiento cultural”, “industrias culturales” y más adelante “economía naranja” en perspectiva de fortalecer las prácticas artísticas en una dimensión de “valor” como “profesión” u “oficio”, pero atendiendo a una perspectiva de mercado. Este ejercicio coincide con el planteamiento de requisitos de calidad para la producción del Salón y la estructuración de dinámicas, en dónde se intentan verificar el cumplimiento de estos “requisitos de calidad” en las distintas escenas, manteniendo en el discurso la noción de descentralización.

Sin demeritar los esfuerzos que paralelamente efectuaron y desarrollan -aun— las Universidades, las instancias de gobierno locales y el Ministerio de Cultura, alrededor de la gradual profesionalización del sector y por ende una mayor calidad del trabajo en cada uno de los eslabones que conforman la cadena de producción de las artes visuales; es inevitable no poner sobre la mesa la pregunta por lo situado, por los contextos y por las especificidades de los lugares que, aunque intentan emular o asemejarse a las escenas profesionales paralelamente conviven con las grietas o las fugas, tanto al sistema del arte como del capital.

Una y otra vez en las políticas y escenarios de política cultural se repite este concepto de “democratización cultural” como sí todos y cada uno de los ciudadanos entendiéramos las fricciones internas que la noción de este término compuesto significa. La palabra “democracia” sumada a la noción de “cultura”, nos plantea una referencia a la construcción y participación en una “única cultura” por los integrantes de “un pueblo”, ésta última noción que es también problemática en su definición ya que puede hacer referencia como indica Ticio Escobar citando a Laclau, “a la masa de los ciudadanos comunes” (2008) o a las clases sociales bajas o más vulnerables o a la condición de subalternidad de algunos grupos sociales, que claramente también son poseedores de “culturas”.

Así, el término “cultura” en singular y no en plural, nos remite a una dimensión unívoca de cultura dónde las diversidades culturales y sus formas no son contenidas, o al menos no, nominalmente. – de ahí que debe ser un hecho movilizador que actualmente el Ministerio de Cultura, se llame *Ministerio de las Culturas y los saberes*—

Así entramos en una encrucijada que, en términos de pensar la dinámica de los Salones Nacionales de Artistas como parte de un programa de política cultural, basada en la democratización cultural, nos plantea. Y es un espacio ambiguo dónde (1) el poder de quien ejecuta diseña y construye la política para los demás ciudadanos, está a cargo de una representación ciudadana que en ocasiones no es representativa de “toda” la multiplicidad de grupos sociales que constituyen eso que se denomina como “ciudadanía”; (2) el grado de participación, así como las dinámicas y sistemas con las que el “pueblo” participa en la construcción de esa política-cultural es más nominal que efectiva. (3) Las condiciones políticas, que devienen a su vez de las ideas y propuestas que en política pública pretenden adelantar los distintos gobiernos y su incidencia en la comprensión de una política cultural que a veces es demagógica, otras veces populista y en casos muy puntuales realmente consecuente con una perspectiva no sólo de “Democracia”, sino de “Democracias”.

7. Mapa de Agencias

El mapa de agencias es un diagrama que se fue consolidando a lo largo de la investigación e intenta dar cuenta gráficamente del rastreo de actores dentro del recorte cronológico de la investigación y las seis versiones del SNA incluidas en este estudio. Revisa los roles y acciones a los que se vincularon los actores que se nombran en algún apartado en este documento.

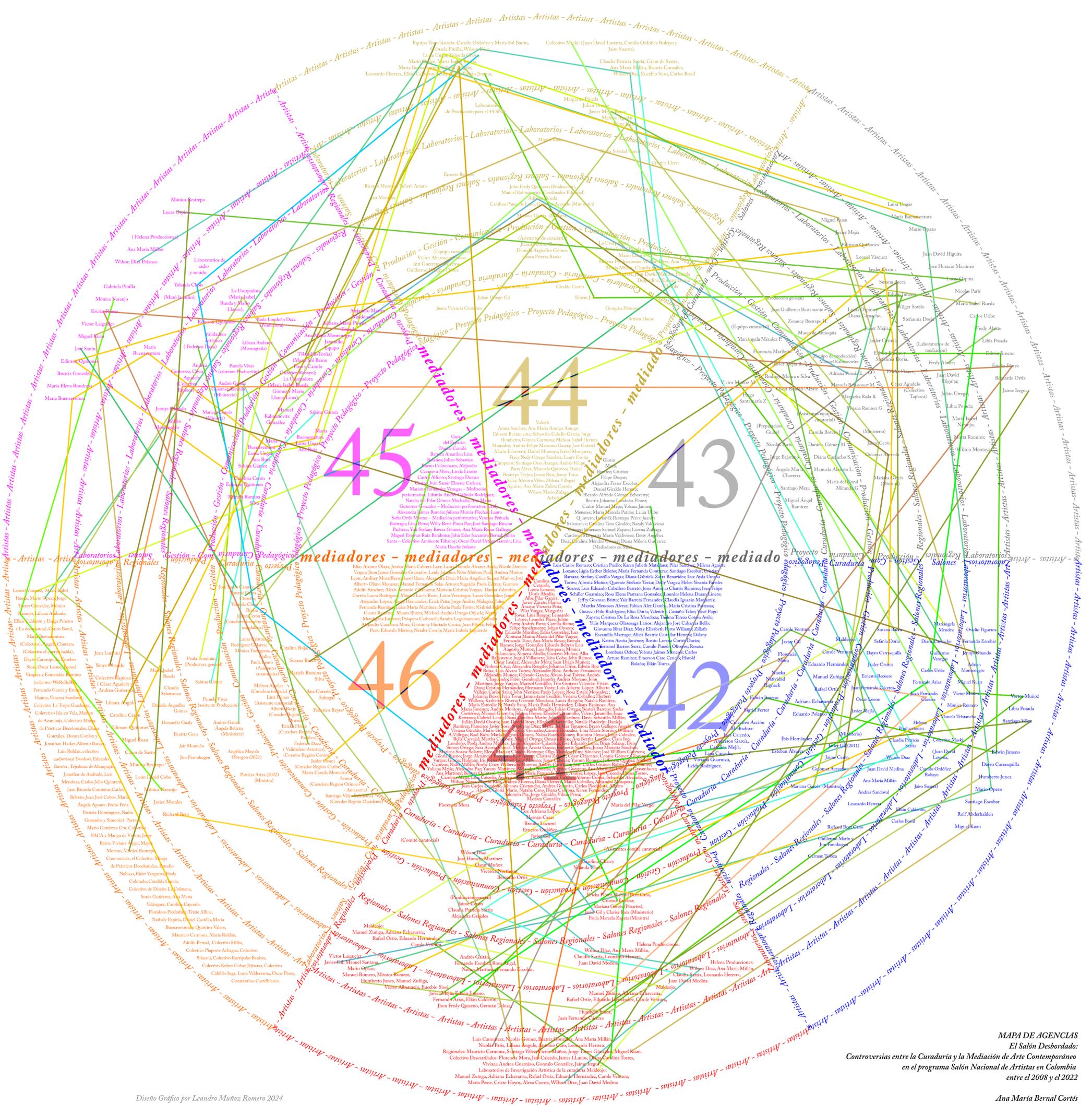
Es un diagrama circular, inspirado en distintos ejercicios infográficos que utilizan el círculo para organizar la información, como puede ser la *Rueda de Bloom* o círculo pedagógico. Intenta pensar metafóricamente la idea de “*mundo del arte*” o *circulo del arte* de George Dickie (2005) en relación con el SNA y en conjunción con la referencia a la noción de “*Red*” planteada por Bruno Latour, que orienta en parte esta pesquisa. A simple vista, parece una tela de araña, una red o una carta astral²³⁴, que nos permite ver los recorridos de los actores entre versión y versión, constatar injerencias, intervenciones y transformaciones mediadas por su agencia.

La diagramación plantea un círculo dividido en 6 fragmentos, cada uno corresponde a una versión del SNA que se ordena de forma contraria al movimiento de las manecillas del reloj; cada fragmento tiene un color y se identifica además por el número de la versión a la que hace refiere. En el círculo que tiene varias amplitudes concéntricas, se ubica en el centro a los *mediadores* luego a los profesionales vinculados a los *proyectos educativos*, en las siguientes amplitudes se integra a *curadores o directores artísticos*, en una siguiente amplitud a los profesionales que intervinieron en la organización, producción y otros roles del SNA; luego los actores que se vincularon como curadores de los SRA, en una penúltima amplitud los artistas que fueron formadores o mediadores en los *Laboratorios* y cómo última algunos *artistas* que hicieron parte de cada SNA. El mapa podría continuar trabajándose, incluyendo por ejemplo a los artistas regionales participantes en cada Laboratorio, como aquellos que hicieron parte de los SRA por poner ejemplos de lo que podría aparecer.

Al revisar la versión final de forma muy general, se puede deducir la facilidad de movimiento que mantienen los artistas, los curadores, organizadores y curadores regionales, entre una versión y otra; paradójicamente este mismo movimiento es muy distinto para la mediación, en dónde contadas excepciones los artistas-mediadores o gestores-mediadores que se

²³⁴La artista argentina radicada en Brasil, Guillermina Bustos entre el 2022 y el 2023, en su proyecto *Carta Afectiva*, construyó una herramienta para evidenciar los lazos de afectos de las personas y también el tipo de relaciones o afectos que pueden tener las personas. Los primeros en participar de esta obra que en realidad es un taller-juego, fueron actores del campo de las artes. Para más información se puede consultar la página <https://www.guillerminebustos.net/sitio/carta-afectiva-2022-2023/>.

desempeñaron en este rol se desplazan a conformar el grupo de artistas, curadores o organizadores en otra versión. Por otro lado, nos podemos arriesgar a decir que el Salón en su movimiento parece ser centrípeto y que ejemplifica lo cerrado y centrado que puede ser el SNA y su “mundo del arte” aún lo democrático y descentralizado que intente plantearse.



MAPA DE AGENCIAS
 El Salón Desbordado:
 Controversias entre la Curaduría y la Mediación de Arte Contemporáneo
 en el programa Salón Nacional de Artistas en Colombia
 entre el 2008 y el 2022

Diseño Gráfico por Leandro Muñoz Romero 2024

Ana María Bernal Cortés

8. Referencias

ABOUDRAR, B. N. y MAIRESSE, F. **La mediación cultural**. Buenos Aires, Argentina: Libros UNA. 2018.

ACASO, M. **ReDuvolution: Hacer la revolución en la escuela**. Madrid, España; Paidós Contexto. 2019.

_____. **Pedagogías Invisibles: el espacio del Aula como discurso**. Madrid, España: Ediciones Catarata. 2018.

_____ y MEGÍAS, C. **Art Thinking**, como el arte puede transformar la educación. Barcelona, España: Paidós. 2017.

_____ ; ELLSWORTH, E. y PADRÓ, C. **El aprendizaje de lo inesperado**. Madrid, España: Ediciones Catarata. 2011.

AGAMBEN, G. **Qué es un dispositivo**. Traducción: Mercedes Ruvituso. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A. 2014.

_____. **Umwelt**. En *Lo abierto: El hombre y el animal* (pp 78-84). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A. 2006.

AGUIRRE, I. **Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética**. Pamplona, España: Universidad Pública de Navarra=Nafarroako Unibertsitate Publikoa. 2005.

ALMAZÁN, D. (Coord.) y LORENTE, J.P. (Dir.). **Museología Crítica y Arte Contemporáneo**. Zaragoza, España: Imprenta de la Universidad de Zaragoza. 2003.

ALVAREZ, C. *Programa de formación de voluntarios del Museo Nacional de Colombia*. Tesis de pregrado. Universidad Pedagógica Nacional. 2016. Disponible en: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1420>

_____ ; BOJ, C.; CAMNITZER, L.; CAMPOS, J.; HOFF, M.; PÉREZ PONT, J. L. et al. **¿Comisariado pedagógico?** Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial. Madrid, España: Catarata. 2022.

AMENGUAL, I. **Comisariado pedagógico**. Territorio de cruce entre el adentro y el afuera institucional. En *¿Comisariado pedagógico? Exploraciones transformadoras de la práctica curatorial* (pp. 57 - 73). Madrid, España: Catarata. 2022.

AMÓRTEGUI, O. El primer salón de Arte Colombiano, lluvia sobre el jardín de Cándido. **La razón**, 10-11. 1940.

ARANHA, C. S.G y CANTON, K. **Espaços da mediação: a arte e seus públicos**. São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2013.

ARDILA, M.E. **Voz en off**. En Instituto Colombiano de Cultura. Catálogo 36º Salón Nacional de Artistas (pp. XIV - XV). Bogotá, Colombia: Litografía Arco. 1996

ARENDDT, H. **La condición Humana**. México: Paidós. 2021.

ARIAS, A. Política y vanguardia. La juventud colombiana en las artes plásticas de los años sesenta y setenta. **Boletín Cultural y Bibliográfico**, 51(93), 40–55. 2017.

BARNEY-CABRERA, E. **El Arte en Colombia: Temas de ayer y hoy**. Bogotá, Colombia: Ediciones Fondo Cultural Cafetero. 1980.

BISHOP, C. **Radical museology** or, What’s “Contemporary” in Museums of Contemporary Art? Londres, Reino Unido: Koenig Books. 2013.

_____. **Proyectos Pedagógicos: ¿Cómo dar vida a un aula como si fuera una obra de arte**. En *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (pp. 241-274). Verso. 2012.

BOYER, A. ARCHIPELIA. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética. **Revista Nómadas**, (31), 13-24. 2009.

BELTING, H. **Antropología de la imagen**. Madrid, España: Katz Editores. 2007.

BENJAMIN, W. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Ciudad de México, México: Editorial Itaca. 2003.

BERNAL, A. M. Espacio en dE- Formación: El Museo de Arte de La Universidad Nacional de Colombia, origen y aplicación de una política de formación. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, 10 (2), 37-57. 2015.

_____ y RODRÍGUEZ, F. **María Elena Ronderos: Mirar y Mirar, y Volver a Mirar; Entre el Museo y la Educación Artística**. *Paper* sin publicar. 2013.

_____. **Re-visión de un experimento**. En Ministerio de Cultura. Experimentos con lo imposible: Memorias de los Laboratorios de Investigación-Creación en Artes Visuales 2004-2009 (pp. 37 - 45). Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2010.

_____ ; GARCÍA, M. y QUIJANO, L. C. **Museo como ser colectivo**, la horizontal como modelo del quehacer en el museo universitario. *Paper* sin publicar, comunicación presentada en 6° Congreso Internacional de Museos Universitarios, Nuevas Rutas para los Museos Universitarios; Dirección General de Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México; Ciudad de México. 2006.

BOLTANSKI, L. **De la crítica: Compendio de sociología de la emancipación**. Madrid, España: Ediciones Akal. 2014.

BOURRIAUD, N.. **Estética Relacional**. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A. 2008.

BUSTOS, M. *Políticas Culturales, construcciones sociales y luchas de sentido en Bogotá 1930-2000*. Tesis doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar. 2015. Disponible en <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4894>, consultada el 14 de abril de 2023.

CAMNITZER, L. **Las fronteras de la curaduría**. En Museo de Antioquia. MDE11 AULA DIALÓGICA: Enseñar y aprender lugares del conocimiento (pp. 131 - 146). Medellín, Colombia: Museo de Antioquia. 2020.

_____. De la gestión y la política cultural. Conversación con Clarisa Ruiz Correal. **Estudios Artísticos: revista de investigación creadora**, 3 (3), 87-97. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1448/ear.v3i3.12530>

CANN CAGIGAS, M. *La Curaduría Educativa: análisis, reflexiones, estudios de caso*. Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM. 2013. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/340326>

CALDERÓN, C. **Introducción**. En C. Calderón (Ed.). 50 años: Salón Nacional de Artistas (pp.XV-XXVI). Bogotá, Colombia: COLCULTURA. 1990.

CAÑÓN, J. M. *El valor de la educación, el significado del museo y las formas de comprensión del patrimonio en los museos de arte*. Tesis de Maestría en Museología y gestión del Patrimonio, Universidad Nacional, Bogotá. 2010.

CARTAGENA, M. F. y LEÓN, C. **El museo desbordado: Debates contemporáneos en torno a la musealidad**. Quito, Ecuador; Ediciones Abya Yala. 2014.

CASTRO, D. **La educación en el Museo Nacional**, apuntes para una historia (más) extensa. En Memorias del Coloquio Nacional “La educación en el museo”: Desarrollo y proyección de la misión educativa en el Museo Nacional de Colombia (pp. 33-65). Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional, 2001.

CASTRO, S. George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. **Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes**, (12), 1-19. 2013.

CERÓN, C. **Una nota sobre el por qué**. En J.P Martinon (Comp.). Lo Curatorial, una filosofía de la curaduría (pp.1-2). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. 2023.

CERÓN, C. y GAMA, X. (Eds.). **Lo curatorial desde el sur**. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de las Artes - Idartes. 2023.

CHAUMIER, S. y MAIRESSE, F. **La médiation culturelle**. Paris, Francia: Armand Colin. 2013.

COLOMBIA, Ministerio de Cultura. **46 Salón Nacional de Artistas: Inaudito Magdalena**. Bogotá, Colombia: Litho Copias Calidad. 2023.

_____. **#1 Río Adentro: Neiva/Barrancabermeja**. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.

_____. **#2 Río Adentro: Mompo/Barranquilla**. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.

_____. **#3 Río Adentro: Ibagué/Honda**. Bogotá, Colombia: Torrebeta. 2022.

_____. 16 Salones Regionales de Artistas, Investigaciones curatoriales (pp. 258 - 262). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2019.

_____. **45 Salón Nacional de Artistas: el revés de la trama.** Bogotá, Colombia: La Imprenta Editores S.A. 2019.

_____. **44 Salón Nacional de Artistas: Aún.** Bogotá, Colombia: Panamericana. 2016

_____. **43 Salón Nacional de Artistas: Saber desconocer- Catálogo de Saber-Desconocer.** Bogotá, Colombia; Editorial Legis S.A. 2013.

_____. **43 Salón Nacional de Artistas: Saber desconocer- Libro de creencias.** Bogotá, Colombia; Editorial Legis S.A. 2013.

_____. **43 Salón Nacional de Artistas: Saber desconocer- Guía a lo desconocido.** Bogotá, Colombia; Editorial Legis S.A. 2013.

_____. **42 Salón Nacional de Artistas: Independientemente.** Bogotá, Colombia; Imprenta Nacional de Colombia. 2013.

_____. **Cuadernillo n.1,** 42 SNA: independientemente. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2010.

_____. **Cuadernillo n.2,** 42 SNA: independientemente. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2010.

_____. **Cuadernillo n.3,** 42 SNA: independientemente. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2010.

_____. **Cuadernillo n.4,** 42 SNA: independientemente. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2010.

_____. **41 Salón Nacional de Artistas: Urgentemente.** Bogotá, Colombia: Escala S.A. 2010.

_____. **Manual de Curaduría en Museos: Nociones básicas.** Bogotá, Colombia: La Silueta ediciones, 2010.

_____. **Proyecto Pedagógico 41 Salón Nacional de Artistas.** Bogotá, Colombia; La Silueta Ediciones. 2009.

_____. **Catálogo 12 Salones Regionales.** Bogotá, Colombia; La Silueta Ediciones. 2008.

_____. **39 Salón Nacional de Artistas.** Bogotá, Colombia: D'Vinni S.A. 2004.

_____. **Proyecto Pentágono: Investigaciones de arte contemporáneo en Colombia.** Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2000

_____. **Post,** Reflexiones sobre el último Salón Nacional. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 1999.

_____. **37° Salón Nacional de artistas:** 1998. Bogotá, Colombia: OP Gráficas LTDA. 1998.

COLOMBIA, Ministerio de Educación Nacional. **La obra Educativa del Gobierno en 1940,** La Extensión Cultural, Tomo III. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional. 1940.

COLOMBIA. Unidad de Implementación del Acuerdo de Paz. Informe de avances y logros en la implementación del Acuerdo Final de Paz en el Gobierno del Cambio: Con corte al 24 de noviembre de 2023. Bogotá, Colombia. 2023.

CRUZ, N. y VALENCIA, C. Arte y Pedagogía unidos en una sola voz. **La Palabra**, año 17 (187), 6. 2008.

DE SOUZA MARTÍNEZ, E. **Curadoria e expografia em abordagem semiótica.** En 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, Brasil: 24-28 de septiembre de 2007.

_____. John Coplans e um auto-retrato: abordagem semiótica da situação de exposição. **ouvirOUver**, (5), 174-196. 2009.

DEL VALLE, D. y LUCESOLE, R. La mediación cultural: apuntes para un enfoque latinoamericano. **F-ILIA**, (3), 59-74. 2021.

DEWDNEY, A.; DIBOSA, D. y WALSH, V. **Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum.** Routledge. 2013.

DICKIE, G. **El círculo del Arte.** Barcelona, España: Ediciones Paidós. 2005.

DURAN LASERNA, A. Primer Salón Anual de Artistas Colombianos. **Revista de las Indias**, (21). 1940.

ELLSWORTH, E. **Posiciones en la Enseñanza:** Diferencia, Pedagogía y el Poder de la Direccionalidad. Madrid, España: Akal Ediciones. 2005.

ESCOBAR, T. **El mito del arte y el mito del pueblo:** Cuestiones sobre el arte popular. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados. 2008.

ESLAVA, J. I. (Ed.). **Mediación Social,** teorías y enfoques de Intervención. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Cendex. 2016.

ESPEJO, A. M. *Frente a una redefinición de la democracia en el arte colombiano: Inserción de la diversidad en el Salón Nacional de Artistas (2004-2010).* Tesis de Pregrado para optar por el título de Historiadora del arte, Universidad de los Andes, Bogotá. 2013.

FAJARDO DE RUEDA, M. **La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII, 1783-1816**. Ponencia presentada en el "XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte". Universidad Nacional Autónoma de México, Zacatecas, México: 22-27 de septiembre de 1993.

FOUCAULT, M. ¿Qué es la crítica? **Revista de filosofía**, (11), 5-25. 1995.

GAITÁN TOVAR, A. **46 Salón Nacional de Artistas: Varios ríos Magdalena en uno solo**. En 46 Salón Nacional de Artistas: Inaudito Magdalena (pp. 16-26). Bogotá, Colombia: Litho Copias Calidad. 2023.

_____. **Del Termómetro el Barómetro** -Una mirada a la estructura del Salón Nacional de Artistas-. En Premio nacional a la crítica de arte. Ensayos críticos en torno al Programa 39 Salón Nacional de Artistas (pp.7-43). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes. 2005.

GAITÁN, J. E. En Ministerio de Educación Nacional. Primer Salón Anual de Artistas Colombianos (Catálogo) (pp. 1 - 2). Bogotá, Colombia: Biblioteca Nacional. 1940. https://issuu.com/johnfranklincaastroarevalo/docs/catalogo_snac_1940

GARAY, A. La celebración del centenario: supuestos sociales y organización. **Ciudad Paz- ando**, 3(1), 9–28. 2010.

GIL, J. **Los laboratorios de creación en contextos regionales**. En Segundo Encuentro de Investigaciones emergentes: Creación, pedagogías y contexto (pp.171-185). Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2013.

_____. En LUCUMÍ, B.; RUÍZ, C.; AYALA, E.; MORA, F.; GONZÁLEZ BARREIRO, G. et al. **Proyecto Pedagógico: 41 Salón Nacional de Artistas**. Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2009.

GLISSANT, E. **Poética de la relación**. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. 2017.

GONZÁLEZ, B. **El termómetro infalible**. En C. Calderón (Ed.). 50 años: Salón Nacional de Artistas (pp. XXVII-XXXIII). Bogotá, Colombia: COLCULTURA. 1990.

_____. **El Salón Nacional**; grabación de conferencia, cassette son. (60 min.): estéreo. Colección de casetes y voces grabadas de la Biblioteca Luis Ángel Arango. 1998.

GOMES, R. *Curadoria e educação: A Ciência da Informação como abordagem para construção de uma prática dialógica*. Tesis de Maestría en Ciência da Informação, Universidade de Brasília. 2017.

GÓMEZ, N. **Preguntas, preguntas, preguntas**: diagnóstico de los debates en torno a las versiones del 41 y 42 de los Salones Nacionales de Artistas. En J. Iregui (Ed.). *Pensar la Escena: Debates del campo del arte contemporáneo en Esfera Pública* (pp.521-536). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. 2019.

GONZÁLEZ, A. Un giro educativo: de la práctica de la curaduría a lo curatorial. **Revista Errata**, (16), 140-158. 2016.

GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Traducción: A. D. Lima et al. São Paulo, Brasil: Cultrix. 1982.

GUTIÉRREZ, N. **Entrevista a José Antonio Navarrete**. Paper Sin publicar. 2008.

GUTIÉRREZ, N. 44 Salón Nacional de Artistas Colombianos: Tectónica y fluxus. **Art Nexus** 15 (103), 66-70 2017.

HERNÁNDEZ, F. **Planteamientos teóricos de la Museología**. Madrid, España: Ediciones Trea. 2006.

HERNÁNDEZ, E.; ORTIZ, R.; ZÚÑIGA, M.; POLANCO, E.; VENTURA, C. y ECHEVERRÍA, A. **Maldejo**. En J. Gil (Coord.). 12 Salones Regionales (pp. 26-74). Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2008.

HERNÁNDEZ, I. **Documento Caribe**. En Ministerio de Cultura. 42 Salón Nacional de Artistas: Independientemente (pp. 80 - 97). Bogotá, Colombia; Imprenta Nacional de Colombia. 2013.

HEIN, G. E. **Learning in the museum**. Routledge. 1998.

HENNION, A. **La pasión musical**. Barcelona, España: Paidós Contextos. 2002.

HERRERA, M. M. XX Salón de artistas nacionales vs. Salón Nacional 1969: Botín de guerra entre sociedad colombiana de artes plásticas y museo de arte moderno. **Calle 14 revista de investigación en el campo del arte**, 5 (7), 122-141. 2011.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. Traducción: Marcelo Brandão. São Paulo, Brasil: Editora WMF Martins Fontes. 2013.

HOFF, M. Curaduría pedagógica, metodologías artísticas, formación y permanencia: El giro educativo de la Bienal del Mercosur. **Revista Errata**, (4), 42-62. 2011.

HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and the Shaping of Knowledge**. Londres, Reino Unido: Routledge. 1992.

HONORATO, C. Ascensão e declínio da curadoria pedagógica. **MODOS: Revista de História da Arte**, 4 (2), 27-37. 2020.

_____. A museologia pós-crítica segundo os Tate Encounters. **Museion**, (33), 93-107. 2019.

_____. **Mediação para a autonomia?** En A. Fontes y R. Gama (Orgs.). Reflexões e Experiências: 1o Seminário Oi Futuro: Mediação em Museus, Arte e Tecnologia (pp. 48-59). Rio de Janeiro, Brasil: Oi Futuro; Livre Expressão. 2012.

ICOM; DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (Eds.); DELOCHE, B.; CHAUMIER, S.; M. SCHÄRER et al. **Conceitos-chave de museologia**. Armand Colin. 2013.

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. **Catálogo del XXIV Salón Nacional de Artistas**. Bogotá, Colombia: Escala S.A. 1973.

_____. **Catálogo 36° Salón Nacional de Artistas**. Bogotá, Colombia: Litografía Arco. 1996.

_____. **Catálogo del XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos**. Medellín, Colombia: Editora Nacional de Colombia. 1987.

_____. **Catálogo del XXIX Salón Nacional de Artes Visuales**. Bogotá, Colombia: COLCULTURA. 1985.

_____. **Catálogo del XXVII Salón Nacional de Artes Visuales**, Bogotá, Colombia: Escala S.A. 1979.

IRIARTE, M. E. **Presentación**. En Instituto Colombiano de Cultura. Catálogo del XXIV Salón Nacional de Artistas. Bogotá, Colombia: Escala S.A. 1973.

JARA, O. **La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles**. Bogotá, Colombia: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano - CINDE. 2018.

JUANC. **La escuela imaginaria: Ejercicios de resistencia para una descentralización del arte en Colombia**. 2016.

KRIPPER, A. De la resonancia a la metonimia: La temprana teoría del sentido de Lacan. **Revista Signa**, 27, 647-663. 2018.

LACLAU, E. **La Razón populista**. Fondo de Cultura Económica de México. 2005.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A. 2006.

LAFOURTUNE, J. M. De la médiation à la médiacion : le double jeu du pouvoir culturel en animation. **Lien social et politiques**, (60), 49-60. 2008.

LANDOWSKI, E. **Pasiones sin nombre: ensayos de sociosemiótica (extreito)**. Lima, Perú: Universidad de Lima. 2004.

LATOUR, B. **Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial. 2008.

_____. **Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Siglo XXI. 2007.

LE GUIN, U. K. **The carrier bag theory of fiction**. En *Dancing at the edge of the world: Thoughts on Words, Women, Places* (pp. 165 - 170). New York, Estados Unidos: Grove Press. 1989.

LÓPEZ, A. L. **No trabajarás nunca más en este pueblo.** En C. Cerón y X. Gama (Eds.) Lo curatorial desde el sur (pp. 32 - 47). Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de las Artes - Idartes. 2023.

LÓPEZ, W. **Emma Araújo de Vallejo: Su trabajo por el Arte, la memoria, la educación y los museos.** Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. 2015.

_____. **El museo y la formación de públicos: apuntes sobre la dimensión política de la invención de la memoria y sobre la historia de la socialización del patrimonio en Colombia.** Ponencia presentada en el marco de la Asamblea General de Educación Artística: Construyendo capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, Portugal: 6-9 de marzo de 2006.

_____ y PÉREZ, BENAVIDES, A. **¿Qué hace el área educativa de un museo?** Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia. 2003.

LORD, B y LORD, G.D. **The Manual of Museum Learning.** Plymouth, Reino Unido: Altamira Press. 2009.

LORENTE, J.P. **Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums.** Routledge Focus. 2022.

_____. **Manual de Historia de la Museología.** Madrid, España: Ediciones Trea. 2012.

_____. **Lés Musées d'art moderne et contemporain: Une exploration conceptuelle et historique.** Paris, Francia: L'Harmattan. 2009.

LOUREIRO, M. **Lo curatorial desde aquí.** En C. Cerón y X. Gama (Eds.). Lo curatorial desde el sur (pp. 152 - 161). Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de las Artes - Idartes. 2023.

LUCUMÍ, B.; RUÍZ, C.; AYALA, E.; MORA, F.; GIL, J.; GONZÁLEZ BARREIRO, G. et al. **Proyecto Pedagógico: 41 Salón Nacional de Artistas.** Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2009.

LLERAS, C. **Introducción.** En Marca Registrada Salón Nacional de Artistas: Tradición y Vanguardia en el Arte Colombiano. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta. 2006.

_____. **Salón Nacional de Artistas Colombianos, un proyecto para democratizar la cultura.** En Marca Registrada Salón Nacional de Artistas: Tradición y Vanguardia en el Arte Colombiano (pp. 28 - 37). Bogotá, Colombia: Editorial Planeta. 2006.

_____. **Arte sin revolución, 1940-1952.** En Marca Registrada Salón Nacional de Artistas: Tradición y Vanguardia en el Arte Colombiano (pp. 38 - 55). Bogotá, Colombia: Editorial Planeta. 2006.

MALDONADO, A. **El área de Educación del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia: Una revisión histórica y pedagógica.** Paper sin publicar. 2003.

MARÍN, M.T. **Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España.** En D. ALMAZÁN (Coord.) y J.P. LORENTE (Dir.). *Museología Crítica y Arte Contemporáneo* (pp. 27-48). Zaragoza, España: Imprenta de la Universidad de Zaragoza. 2003.

MARTÍN BARBERO, J. **De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía.** Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello. 2003.

MARTINON, J.P. (Comp.). **Lo Curatorial, una filosofía de la curaduría.** Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. 2023.

MCLUHAN, M. **Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano.** Barcelona, España: Paidós. 1996.

MEJÍA, J. En Ministerio de Cultura. 43 Salón Nacional de Artistas: Saber desconocer - Libro de creencias (pp. 230). Bogotá, Colombia; Editorial Legis S.A. 2013.

MERCOSUR (pp. 364-368). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires. 2015.

MINERINI NETO, J. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente.* Tesis doctoral en el programa de Doctorado en Artes Visuales, Universidad de Sao Paulo. 2014.

MÖRSCH, C. **Educación Crítica en museos y exposiciones en el contexto del “giro educativo” en el discurso curatorial: ambigüedades, contradicciones y alianzas.** En Museo de Antioquia. MDE11 AULA DIALÓGICA: Enseñar y aprender lugares del conocimiento (pp. 103 - 118). Medellín, Colombia: Museo de Antioquia. 2020.

_____. Lo común disensual: Producción de saberes críticos en exposiciones. **Revista Errata**, (16), 18-22. 2016.

_____. **Contradecirse una misma: La educación de museo y exposiciones como práctica crítica.** En A. Ceballos, A. Macaroff y J. Rodrigo (Eds.). *Contradecirse una misma: Museos y Mediación Educativa Crítica: Experiencias y Reflexiones desde las educadores de la documenta 12* (pp.10-21). Quito, Ecuador: Cromatik Press. 2015.

_____. Trabajo en contradicción. **Revista Humboldt**, (156). 2011.

MORENO, C. S. **No sé a qué horas pinté. Beatriz González, los procesos educativos y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1971-1983.** Bogotá, Colombia: Editorial Museo de Arte Moderno de Bogotá. 2020.

MORENO, N. Intersticios entre prácticas artísticas, pedagógicas, y curatoriales en Colombia. **Revista Errata**, (16), 120-138. 2016.

MURAD, R. **Estudio sobre la distribución espacial de la población en Colombia.** Colombia: CEPAL. 2003.

MUSEO DE ANTIOQUIA. **MDE11 AULA DIALÓGICA: Enseñar y aprender lugares del conocimiento.** Medellín, Colombia: Museo de Antioquia. 2020.

MUSEO CASA DE LA MEMORIA. **Manual de Mediación.** Exposición: Medellín, memorias de violencia y resistencia. 2014.

OLIVEIRA, A. L. *A relação entre arte educação e os agentes comunicativos da arte contemporânea*. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC - SP. 2016.

O'NEIL, P. y WILSON, M (Eds.). **Curating and the Educational Turn**. Londres, Reino Unido: Open Editions. 2010.

ORTEGA, C. **Diccionario de Artistas Colombianos**. Bogotá, Colombia: COLCULTURA. 1965.

ORTIZ, B. **Salón de Octubre**. En J. Gil (Coord.). 40 Salón Nacional de Artistas, 11 Salones Regionales de Artistas (pp. 421-426). Bogotá, Colombia: La Silueta Ediciones. 2006.

ORTIZ, R. **Atención/Maldeojo**. En Ministerio de Cultura. Catálogo 12 Salones Regionales (pp 47 - 53). Bogotá, Colombia; La Silueta Ediciones. 2008.

ORDOÑEZ, C. **Relatos de Poder: Curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia**. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de las Artes - Idartes. 2018.

_____. *Relatos de Poder: Curaduría, contexto y coyuntura del arte en Colombia*. Tesis de Maestría en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. 2015.

PADILLA, C. **Jorge Eliecer Gaitán: Dinamita y mecha en el arte colombiano**. Bogotá, Colombia. 2007.

PADRÓ, C. **La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio**. En D. ALMAZÁN (Coord.) y J.P. LORENTE (Dir.). *Museología Crítica y Arte Contemporáneo* (pp. 51-70). Zaragoza, España: Imprenta de la Universidad de Zaragoza. 2003.

PASTOR HOMS, M. I. **Pedagogía Museística: Nuevas perspectivas y tendencias actuales**. España: Editorial Ariel España. 2004.

_____. La pedagogía museística ante los retos de una sociedad en cambio. Fundamentos teórico-prácticos. **Aabadom: Boletín de la Asociación Asturiana de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalistas y Museólogos**, 13 (1), 13-22. 2002.

_____. La educación en el museo: un enfoque intercultural. **Pedagogía social: revista interuniversitaria**, (3), 115-124. 1999.

PEARCE, S. **Museums, Objects and Collections: A Cultural Study**. Baldock, Reino Unido: Leicester University Press. 1992.

PEREZ BARREIRO, G. **6ª Bienal del Mercosur: Entrevista a Gabriel Pérez-Barreiro**. En J.J Santos. *Curaduría en Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo* (pp. 257-272). Murcia, España: CENDEAC. 2018.

PETERS, T. ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. **Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural**, 4 (6). 2019. doi:10.32870/cor.a4n6.7134.

PINI, I. Encuentro de Lugares: En el 42 Salón Nacional de artistas. **Art Nexus, Arte en Colombia**, 10 (80). 2011.

_____. **En busca de la propio**: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. 2000.

PINHERO, M. de P. *Ensino de arte em museus da cidade de São Paulo: tópicos modernos e contemporâneos*. Disertación de Maestría en Educación, Universidad de São Paulo. São Paulo. 2014.

QUECEDO, R. y CASTAÑO, C. Introducción a la metodología de investigación cualitativa. **Revista de Psicodidáctica**, (14), 5-39. 2002.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Argentina: Manantial ediciones. 2010.

_____. **El reparto de lo sensible**: Estética y política. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones. 2009.

_____. **El Maestro ignorante**: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal. 2007.

REY-MÁRQUEZ, J. R. Las exposiciones artísticas e industriales y las exposiciones nacionales como antecedentes del Salón Nacional de Artistas. **Universidad Nacional de Colombia**, (11), 67-87. 2006.

RODRÍGUEZ, J. y SAAVEDRA, H. **Reflexiones sobre Animación**: experiencias pedagógicas en el museo. Colombia: Fondo Cultural Cafetero. 1988.

RODRÍGUEZ, M. Señalamientos sobre el arte colombiano 40 salón nacional de artistas: “un lugar en el mundo”. **Revista Ensayos: Historia y teoría del arte**, 187-195. 2006.

ROCA, J. **Notas sobre Curaduría Autoral**. En C. Muñoz (Ed.). *Museología, curaduría, gestión y museografía: Manual de producción y montaje para las Artes Visuales* (pp.28-34). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2012.

_____. **Curaduría vs. demagogia participativa**. Columna de opinión en Columna de Arena. 18 de agosto de 2000. Disponible en <http://universes-in-universe.de/columna/col29/col29.htm>

_____. **Curaduría Crítica**. Columna de opinión en Columna de Arena. 5 de septiembre de 1999. Disponible en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

ROGOFF, I. **El campo en expansión**. En J.P Martinon (Comp.). *Lo Curatorial, una filosofía de la curaduría* (pp.59-61). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. 2023.

_____. Turning. **E-Flux Journal**, (8), 2008, 1-7. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

ROJAS, M. **Irrupciones, Compresiones, Contravenciones: Arte contemporáneo y política cultural en Colombia.** Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes. 2017.

_____. Compresiones: política cultural, economía y mercado. **Estudios Artísticos: revista de investigación creadora**, 1 (1), 56-81. 2015. DOI: 10.14483/udistrital.jour.ear.2016.1.a05

_____. **Deber ser - deber estar.** En Proyecto Pentágono: Investigaciones de arte contemporáneo en Colombia (pp. 7-14). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2000.

RONDEROS, E. **Museos abiertos: Bogotá para los estudiantes.** Bogotá, Colombia: Secretaría de Educación de Bogotá. 2000.

RUIZ, C. **¡URGENTE! ¡Inversión pública!** (Estética de la emergencia). En Ministerio de Cultura. 41 Salón Nacional de Artistas: Urgentemente (pp. 28-33). Bogotá, Colombia: Escala S.A. 2010.

SÁNCHEZ-CRIADO, T. Bruno Latour: haciendo la “Res Pública”. **AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana**, 1-8. 2005.

SÁNCHEZ LESMES, A. M. *Prácticas colaborativas entre curaduría y educación: una propuesta para las colecciones de arte.* Tesis de Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2013.

_____; AGUDELO, C.; GONZÁLEZ, C.; GUTIÉRREZ, A. **Confluencia, arte y educación en la Orinoco-Amazonía durante la última década.** En Ministerio de Cultura. 16 Salones Regionales de Artistas, Investigaciones curatoriales (pp. 258 - 262). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura. 2019.

SANTACANA, J. y HERNÁNDEZ, F. X. **Museología Crítica.** Madrid, España: Ediciones Trea. 2006.

SANTOS, J.J. **Curaduría en Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo.** Murcia, España: CENDEAC. 2018.

SENNETT, R. **El declive del hombre público.** Barcelona, España: Ediciones Península. 2002.

SEGURA, M. **Itinerario del Museo Nacional de Colombia 1823 - 1994.** Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia. 1995.

SILVA, R. Encuesta Folclórica Nacional 1942: Instrucciones para el posible lector. **Historia y Espacio**, (18), 7-42. 2002. DOI: <https://doi.org/10.25100/hye.v0i18>

_____. Libros y lecturas durante la república liberal: Colombia, 1930-1946. **Sociedad y economía**, (3), 141-169. 2002.

_____. **República liberal y cultura popular en Colombia, 1930-1946.** Cali, Colombia: CIDSE. 2000.

SIERRA MEJÍA, R. **Política y Cultura durante la República Liberal**. En R. Sierra Mejía. República Liberal: sociedad y cultura (pp. 355-389). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. 2009.

SINNING TÉLLEZ, L. G. y ACUÑA, R. N. **Miradas a la Plástica Colombiana de 1900 a 1950: Un debate histórico y estético**. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia. 2011.

ULRICH OBRIST, H. **Breve historia del comisariado**. Madrid, España: Olivares & Asociados SL / EXIT Publicaciones. 2010.

UNESCO. **Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para América Latina y el Caribe** (Americacult): Informe Final. París, Francia. 1978.

VENTURA, CA. **Archipelia: Premisas**. *Paper* sin publicar. Cartagena, Colombia. 2012-2013.

VERGARA, L. G. **Pragmatismo utópico**. Río de Janeiro, Brasil: Universidade Federal Fluminense. 2023.

_____. **Curaduría educativa: percepción imaginativa/conciencia del mirar**. En R. Cervetto y M.A. López (Eds.) *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. San José, Costa Rica: MaesterLitho S.A. 2016.

_____. **Curadoria Educativa: percepção imaginativa/ consciência do olhar**. Ponencia presentada en congreso de la ANPAP. 1996.

VIDALES, L. El primer Salón del Arte Colombiano. **Revista de las Indias**, (21). 1940. Citado en C. Calderón. 50 años: Salón Nacional de Artistas (pp.5). Bogotá, Colombia: COLCULTURA. 1990.

VON UEXKÜLL, T. A teoria da Umwelt de Jacob Von Uexkull. **GALÁxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, (7), 19-48. 2004.

WARNER, M. **Público, Públicos y Contrapúblicos**. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica. 2012.

WILLIAMS, R. **Palabras Clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad**. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión. 2003.

ZALAMEA, G. **Arte en emergencia: Premio Gustavo Zalamea**. Bogotá, Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá. 2000.

ZAMUDIO-TAYLOR, V. y ORTIZ, B. **Taller de curaduría: Prácticas Curatoriales, conceptos, espacios y contextos**. Cali, Colombia: Biblioteca Departamental de Cali. 2005.

9.1. Referencias disponibles en Web:

ARISERICE. Escuela de Mediadores Univalle, Cali 2008. Youtube, 26 de enero de 2010. Consultado el 5 de enero del 2024 a las 12:29 am. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tAoZt0i-gw>.

BANCO DE LA REPÚBLICA. **El río: territorios posibles.** Proyecto nacional de la Subgerencia Cultural del Banco de la República, 2022. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/proyectos/rio>

BANREPCULTURAL. **Lanzamiento | Podcast Cuando el río suena, un viaje sonoro a lo largo del río Magdalena.** Youtube, 25 de mayo de 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pp1wEWcnmz8&t=403s>

BORJA, A. **Asimetría,** Guía de viaje. 2022. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/exposiciones-y-proyectos/beca-arte-y-naturaleza/asimetria-beca-arte-y-naturaleza/>

CAMNITZER, L. **La Enseñanza del arte como fraude.** Esfera Pública, 21 de marzo de 2012. Disponible en: <https://esferapublica.org/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>

CERÓN, J. **Del Salón Nacional al Salón (inter)Nacional de Artistas.** Esfera Pública, 18 de agosto de 2013. Diálogos Críticos. Consultado por última vez el 24 de enero de 2024. Disponible en: <https://esferapublica.org/del-salon-nacional-al-salon-inter-nacional-de-artistas/>

COLOMBIA, MINISTERIO DE CULTURA. **46 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 16:40 pm. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/>

_____. **46 Salón Nacional: Inaudito Magdalena.** 2022. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/>

_____. **45 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 16:53 pm. Disponible en: <https://45sna.com/>

_____. **44 SNA.** Consultado el 9 de mayo del 2024 a las 16:45 pm. Disponible en: <https://44sna.com/>

_____. **43 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 16:58 pm. Disponible en: <https://salonesdeartistas.com/sna-43-2013>

_____. **42 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 16:54 pm. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna42/>

_____. **41 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 17:10pm. Disponible en: <https://urgente cali.org/urgente/>

_____. **40 SNA.** Consultado el 4 de noviembre de 2023 a las 17:03 pm. Disponible en: <https://sna40.com/>

_____. **Procesos de formación: ¿Qué son?** 2022. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/>

_____. **Madrinas y padrinos y los peces en el río.** 2022. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/formacion/edicion/los-peces-en-el-rio-taller-de-indagacion-experimentacion-escultorica-expresion-corporal-y-oralidad-madrinas-y-padrinos-taller-de-indagacion-de-amasijos/>

. **Convocatoria 44 Salón Nacional de artistas,** laboratorio: Acto de mediación como práctica de sensibilización. 2016. Disponible en: <https://salonesdeartistas.com/content/convocatoria-de-formaci%C3%B3n-de-mediadores-a%C3%BA-44-sal%C3%B3n-nacional-de-artistas>

. **Los 14 Salones Regionales de Artistas sobre ruedas por la región Orinoco-amazónica.** 22 de agosto de 2012. Disponible en: https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/noticias/Paginas/2012-08-22_49736.aspx?ID=1666

EL TIEMPO. **Wade Davis habla de su libro sobre el Río Magdalena.** Youtube, 19 de septiembre de 2020. Consultado por última vez el 23 de junio de 2024. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GBdLAfjK6EI>

GOMEZ, N. **Preguntas, preguntas, preguntas.** Esfera Pública, 5 de agosto de 2012.

ICANH. **Sobre la exposición del Río Magdalena:** Navegando por una nación. Consultado el 22 de septiembre de 2022. Disponible en: https://colecciones.icanh.gov.co/archivos_otrasEtno/NavegandoNacion.php#:~:text=Navegando%20por%20una%20Naci%C3%B3n%E2%80%9D%20recreaba,que%20ha%20tenido%20e1%20r%C3%ADo

IREGUI, J. **Discusiones y críticas en torno al 44 Salón Nacional de Artistas.** Esfera Pública, 2016. Disponible en: <https://esferapublica.org/algunas-criticas-al-salon-nacional-de-artistas/>

ISAZA, R. **Colombia 1940 – 2018.** Columna de opinión en El Colombiano, 19 de julio de 2019. Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/opinion/columnistas/colombia-1940-2018-CB11236884>

LÓPEZ, A. **Firma de contrato para navegabilidad del río Magdalena quedará para el próximo gobierno.** El Colombiano, 29 de mayo de 2022. Consultado el 22 de septiembre de 2022 a las 1:19 pm. Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/negocios/navegar-el-magdalena-es-una-tarea-para-el-proximo-presidente-GD17637010>

MELLADO, J. **El curador como productor de infraestructura.** Esfera Pública, 28 de abril de 2011. Disponible en: <https://esferapublica.org/el-curador-como-productor-de-infraestructura/>

MONTOYA, G. **Diario de campo.** Tinto, Coplas, karaoke y otros tantos sucesos que nunca nadie le contó sobre el 44 salón nacional. Laboratorio de creación/ Docentes del municipio de Risaralda. 2016. Disponible en: <https://georginamontoya.wixsite.com/georginamontoya/44-salon-nacional>

PÉREZ, A. **Un intercambio con Jaime Cerón, director artístico del 46 SNA, sobre una edición que fluye por un caudal.** Revista Semana. Semana, 15 de Julio 2022. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/un-intercambio-con-jaime-ceron-director-artistico-del-46-sna-sobre-una-edicion-que-fluye-por-un-caudal/202252/>

RADIO MAMM. **Fundiciones MAMM: 43 Salón Nacional de Artistas / Mediadores / 2.** Internet Archive. 2013. Disponible en: <https://archive.org/details/radio-mamm-web-118-sna-43-mediadores-2>

REDACCIÓN CULTURAL. **El arte que convoca el Caribe**. El Universal, 15 de octubre de 2010. Consultado el 29 marzo de 2024 a las 10:15 am. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.co/cultural/el-arte-que-convoca-el-caribe-DQEU68036>

RODRÍGUEZ POUGET, S. **La criollización del Caribe**: La identidad caribeña, según el martiniqués anglófono Edouard Glissant, quien estuvo hace poco en Cartagena. El Tiempo, 25 de julio de 2008. Consultado el 29 marzo de 2024 a las 10:13 am. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4397505>

SISEB SÃO PAULO. Do que falamos quando falamos de mediação | Cayo Honorato. Youtube, 2 de enero de 2019. Consultado el 24 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vs5zilskw-c>

VÉLEZ, S. **Geopoéticas del agua**, relaciones plásticas y visuales con el territorio. 2022. Disponible en: <https://artesvisuales.mincultura.gov.co/sna46/exposiciones-y-proyectos/beca-arte-y-naturaleza/geopoeticas-del-agua/>

ZULETA, J.F. **Los frentes para devolverle la vida al río Magdalena**. El Colombiano, 27 de abril de 2021. Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/colombia/los-frentes-para-devolverle-la-vida-al-rio-magdalena-EJ14957399>

4.5. Fuentes Primarias

AGUIRRE, M. **Conversación personal con la autora realizada el 10 de julio de 2022 en algún café en Barranquilla, Colombia**. 2022.

_____. en WWAA. **Los mediadores cuentan Archipelia: ¡Que vivan los caminos de mediación!** Documento sin publicar; Cortesía: Archivo personal Carole Ventura.

BACCA, S. **Conversación personal con la autora realizada el 16 de mayo de 2023**. 2023

CÁCERES, J. F. **Conversación personal con la autora realizada el 21 de abril de 2023 en Bogotá, Colombia**. 2023.

CASANOVA, A. **Conversación personal con la autora realizada el marzo del 2023, vía meet**. 2023.

CERÓN, J. **Conversación libre con la autora realizada el 23 de septiembre de 2021**. 2021.

COLECTIVO TAPIOCA; AGUDELO, C.; GUTIERREZ, A. **Conversación con la autora el 30 de agosto de 2022**. 2022.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. **Informe del 42 SNA**. Archivos digitales del área de Artes Visuales. 2010-2011.

_____; COMITÉ ORGANIZADOR DEL 41 SNA. (Presunto). **Presentación 41 Salón Nacional de Artistas**. Archivo personal de Florencia Mora (Carpeta Otros Archivos). Archivos electrónicos. Particular.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA; DIRECCIÓN DE ARTES, ÁREA DE ARTES VISUALES. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2008. Archivos electrónicos. Institucional.

_____. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2009. Archivos electrónicos. Institucional. 2009.

_____. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2010. Archivos electrónicos. Institucional. 2010.

_____. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2011. Archivos electrónicos. Institucional. 2011.

_____. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2019. Archivo físico del área de Artes Visuales. 2019.

_____. **Archivo histórico institucional**, Carpeta 2022. Archivos electrónicos del área de Artes Visuales. 2022

_____. **Solicitud de información Artes Visuales, Salones Nacionales, sobre las métricas en páginas y redes sociales del programa Salones Nacionales de artistas**, radicado MC10804E2024; Bogotá. 18 de abril de 2024.

COMITÉ PEDAGÓGICO 41 SNA (Presunto); **Acta 01 de Comité Pedagógico del 41 SNA**. Archivo personal de Florencia Mora (Carpeta Actas, 2008). Archivos electrónicos. Particular. 2008.

COMITÉ PEDAGÓGICO; **Informe de Estación rodante**. Archivo personal de Florencia Mora Anto. 2008.

COMITÉ DIRECTIVO 45 SNA. **Acta de comité directivo del 12 de junio de 2019**. Archivo Ministerio de Cultura, Carpeta Programa Salones año 2019.

CORTÉS, D. **Conversación personal con la autora el 20 de agosto de 2022**.

CORTÉS, L. **Conversación con la autora el 18 de junio del 2022 en algún café de Bogotá**. 2022.

CORREA, A. **En conversación con la autora en marzo del 2023**.

ESCOBAR, C. **Conversación con la autora en marzo del 2023**.

FUENTES, M. M. **Conversación con la autora, realizada en octubre de 2022 en los jardines del Museo Nacional de Colombia**. 2022.

GAITÁN, A. Conversación con la autora el 19 de marzo de 2022. 2022.

GARCÉS, M.. Conversación con la autora el 14 de julio de 2023. 2023.

GARCÉS, M. (presunto). Presentación en PPT de indicadores del 41 Salón Nacional de Artistas. Archivos digitales área de Artes Visuales (Carpeta año 2009). Archivos Electrónicos Dirección de Artes. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2009.

GARZÓN, A. Comunicación personal con la autora el 24 de octubre de 2022.

GÓMEZ ECHEVERRI, N. Conversación con la autora en abril del 2023.

GIL, J. Conversación personal con la autora realizada el 21 de diciembre del 2021 en Bogotá., 2021.

HERNÁNDEZ, A. Conversación con la autora en enero de 2022.

JAIME, J. Conversación con la autora el 12 de mayo de 2022.

JIMENO, E. Conversación con la autora el 30 de mayo de 2022.

LUCUMI, J.C. Conversación con la autora el 1 de marzo de 2023.

MARTÍN, A. Conversación con la autora en junio de 2023.

MELO, M. P. Conversación con la autora el 2 de junio de 2023 en Ibagué, Tolima.

MENDEZ, M. Conversación personal en febrero de 2024.

MORA, F. Conversación con la autora en febrero del 2022.

MORALES, J. Conversación con la autora el 15 de septiembre de 2023, en algún lugar de Ibagué. 2023.

MONTOYA, G. Conversación con la autora en mayo de 2024.

MOSQUERA, P. Conversación con la autora en junio de 2022.

MUÑOZ, V. Conversación con la autora el 18 de mayo de 2022.

ORTIZ, B. Conversación personal con la autora en marzo del 2023.

OBANDO, J. Conversación personal con la autora en Bogotá en octubre del 2023.

PÉREZ, L. Conversación con la autora el 24 de agosto de 2022.

PIEDRAHITA, C. Informe estación rodante; Archivos digitales de Florencia Mora. 2008.

PINEDA, A. En conversación con la autora en 2023.

PROARTES. Propuesta proyecto de convenio para el desarrollo del 41 SNA de Cali. Archivo de gestión, Ministerio de Cultura, Dirección de Artes, área de Artes Visuales (Carpeta 41 SNA, 2008). Archivo digitalizado por petición de la autora. 2008.

REYES, F. Conversación con la autora el 8 de marzo de 2023.

ROMERO, M. En conversación con la autora el 22 de julio de 2023.

RUIZ, A. Conversación con la autora realizada en junio de 2024.

RUIZ, C. Conversación personal a través de realizada el 22 de enero del 2024.

SILVA, M. En conversación con la autora el 3 de noviembre de 2022.

UNGAR, L. Conversación con la autora el 24 de agosto de 2023.

URREGO, J. Conversación con la autora en junio de 2022.

VALENCIA, J. Conversación con la autora en octubre del 2023.

VENTURA, C. Conversación con la autora en mayo de 2022.

VARGAS, D. y CORTÉS, L. En WWAA; Los mediadores cuentan Archipelia: ¡Que vivan los caminos de mediación!. Documento sin publicar; Cortesía: Archivo personal de Carole Ventura. 2011.

ZUÑIGA, M. Conversación personal en febrero del 2022.

URREGO, J. Conversación personal en junio del 2022.

UNGAR, L. Conversación personal. 2023

Anexo

Soporte de aceptación del Comité de Bioética de la Universidad del Tolima (Colombia), con el título inicial que tuvo el proyecto y que fue con el que se registró en la Vicerrectoría de Investigaciones



2.3 – 88

Ibagué, agosto 11 de 2022

Profesora

ANA MARÍA BERNAL CORTES

Facultad de Ciencias Humanas y Artes

Universidad del Tolima

Respetada profesora Ana María, reciba un cordial saludo.

Mediante la presente, nos permitimos comunicarle que el Comité de Bioética de la Universidad del Tolima, creado mediante acuerdo del Consejo Académico número 171 del 2008, en la reunión de trabajo del mes de julio del 2022, después de estudiar y revisar su solicitud de aval para el proyecto de investigación titulado: "**Entre la mediación, la investigación en arte y la exposición, el intento de una definición de la Curaduría Educativa en Colombia y otros escenarios**", encuentra que, se trata de una investigación pertinente, los resultados esperados son de interés para la comunidad científica y que, de conformidad con la normatividad vigente en Colombia, no existen riesgos para la población que participará en la investigación.

Por tanto, el Comité de Bioética de la Universidad del Tolima le otorga AVAL BIOÉTICO al proyecto de investigación en mención, como consta en el Acta 05 de 2022 de este Comité.

Atentamente,

ENRIQUE ALIRIO ORTIZ GUIZA

Presidente del Comité de Bioética

Vicerrector de Investigación – Creación, Innovación, Extensión y Proyección Social (E)

Director de Fomento a la Investigación – Creación e Innovación (E)

Universidad del Tolima

Oficina de Investigaciones/Hanna O.

Apéndice

[DOSIER]

164 <

Primer Salón Anual de Artistas Colombianos: ¿arte para el pueblo, arte con el pueblo o arte sobre el pueblo?*

Ana María Bernal Cortés**
Cayo Vinicius Honorato da Silva***

[RESUMEN]

Este artículo pretende cuestionar el rol del pueblo en el marco de la primera versión institucionalizada del Salón Anual de Artistas Colombianos en 1940. Se plantea la exploración de la tensión entre la exposición pública y la participación concreta del pueblo, desde la interferencia de la política cultural del momento y la observación de las distintas esferas que conformaron la exposición, entre estas, el espacio, los artistas, las obras aceptadas, las opiniones en prensa y la asistencia. Procura observar este fenómeno desde el enfoque de la museología crítica como ejercicio teórico y reflexivo que permite poner en cuestión la ejecución de este suceso de carácter expositivo en relación con su contexto, su misión (inicial) y sus públicos, y así aportar una nueva perspectiva en la comprensión de este programa estudiado ampliamente por la historia del arte en Colombia. El interés es evidenciar si la misión otorgada a este evento por Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educación (donde el pueblo asumiría no solo la función de receptor, sino de "juez" del evento) se concretó o si su incidencia se ubicó únicamente desde el espacio retórico de una política de democratización cultural, que, en apariencia, fue de avanzada para la época.

Palabras clave: Primer Salón Anual de Artistas Colombianos, Jorge Eliécer Gaitán, participación popular, arte colombiano.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.psap

Fecha de recepción: 16 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de reflexión derivado de la tesis doctoral de Ana María Bernal Cortés con el acompañamiento de Cayo Vinicius Honorato da Silva.

** Maestra en Artes Plásticas y Visuales, especialista en Educación Artística Integral, magister en Museología y Gestión del Patrimonio por la Universidad Nacional de Colombia y doctoranda en el Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Profesora del Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad de Tolima. Hace parte del Colectivo de Investigación en Arte y Cultura (CIAC). ORCID: 0000-0002-3661-5758
Correo electrónico: ambernal@ut.edu.co.

*** Doctor en Educación, en la línea de Filosofía y Educación, por la Universidad de São Paulo. Es miembro de Another Roadmap for Arts Education desde 2015. Profesor del Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte). Es investigador asociado del Centre for the Study of the Networked Image de la London South Bank University desde 2018, donde realizó una pasantía posdoctoral. ORCID: 0000-0002-5220-0691
Correo electrónico: cayohonorato.unb@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Bernal Cortés, Ana María y Cayo Vinicius Honorato da Silva, 2023. "Primer Salón Anual de Artistas Colombianos: ¿Arte para el pueblo, arte con el pueblo o arte sobre el pueblo?". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 164-191. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.psap>

> 165

First Annual Exhibition of Colombian Artists: Art for the People, Art with the People or Art about the People?

Primeiro Salão Anual de Artistas Colombianos: arte para o povo, arte com o povo ou arte sobre o povo?

[ABSTRACT]

This article seeks to make some questions on the role of the people in the first institutionalized edition of the Annual Exhibition of Colombian Artists in 1940. It proposes an exploration of the tension between the public exposure and the real participation of the people under the interference of the cultural policy back then and the observation of the different spheres that made up the exhibition. These include the spaces, artists, accepted works, opinions in the press, and the public attendance. The intention herein is to observe this phenomenon from the critical museology approach as a theoretical and reflective exercise that allows questioning how such exhibition event was carried out in relation to its context, (initial) mission and the public(s) and then contribute with a new perspective in order to better understand this event that has been broadly studied by the history of art in Colombia. The main interest is to verify whether the mission sought by Jorge Eliécer Gaitán as the National Ministry of Education (where the people would act not only as the receiving public but also as the "jury"), was achieved. Or, whether the incidence of this artistic event only reached the rhetoric space of a cultural democratization policy that was apparently an *avant-garde* movement in that time.

Keywords: First Annual Exhibition of Colombian Artist, Jorge Eliécer Gaitán, popular participation, Colombian art.

[RESUMO]

Este artigo visa questionar o papel do povo no quadro da primeira versão institucionalizada do Salão Anual de Artistas Colombianos em 1940. Propõe-se a exploração da tensão entre a exibição pública e a participação concreta do povo, desde a interferência da política cultural do momento e a observação das diferentes esferas que compunham a exposição, entre elas, o espaço, os artistas, as obras aceitas, as opiniões da imprensa e a assistência. Procura observar este fenômeno desde o enfoque da museologia crítica como exercício teórico e reflexivo que permite questionar a execução desse evento de carácter expositivo em relação com seu contexto, missão (inicial) e seus públicos, e assim fornecer uma nova perspectiva na compreensão deste programa estudado amplamente pela história da arte na Colômbia. O interesse é demonstrar se a missão concedida para este evento por Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educação (onde o povo assumiria não apenas a função de receptor, mas como "juiz" do evento) foi sucesso ou se sua incidência foi unicamente desde o espaço retórico de uma política de democratização cultural, que, em aparência, foi de avançada para a época.

Palavras-chave: Primeiro Salão Anual de Artistas Colombianos, Jorge Eliécer Gaitán, participação popular, arte colombiana.

[MAVAE]

Introducción

> Este artículo pretende hacer una revisión de cómo el pueblo o las nociones de *pueblo* o lo *popular* participaron de forma medianamente visible durante el desarrollo de la primera versión institucionalizada del Salón Nacional de Artistas en Colombia. Para ello, se tiene como punto de partida la misión que en el discurso de apertura Jorge Eliécer Gaitán como ministro de Educación le otorgó a este programa, en que recalcó la función del pueblo no solo como receptor, sino como “juez”:

La definición de pueblo en el discurso político durante la República Liberal en que se enmarca política y contextualmente la acción de Gaitán va a funcionar como un “significante flotante” (Laclau 2005, 141), que tendrá sentido en relación con el tipo de “lucha hegemónica” que en ese entonces ocurre, para atender o contener las demandas democráticas. Desde esta perspectiva, el pueblo “puede ser concebido como *populus*, es decir, como el cuerpo de todos los ciudadanos, o como *plebs*, esto es, los menos privilegiados, o también puede ser un intento de darle nombre a una plenitud que está ausente” (111-113).

De acuerdo con el planteamiento efectuado en la misma política de extensión cultural, que en este caso nos permite establecer una pauta, la definición de “pueblo” a la que en mayor medida haremos referencia corresponde a “la densa población de campesinos, obreros y jornaleros” (Ministerio de Educación Nacional 1940, 13), comprendiendo, además, que para la fecha un porcentaje cercano al 70 % de la población colombiana era rural.

Planteamos generar un acercamiento al Salón Anual de Artistas Colombianos, entendiéndolo como un ejercicio de exposición periódica que ha obtenido su sentido, a lo largo de su historia, en la medida en que ha sido gestado, comentado y puesto en crisis, versión tras versión, por un entramado de actores y agencias. Su resultado ha repercutido en la conformación de una suerte de estado actual del propio arte para el campo mismo del arte y para una porción del país, como indicaron Beatriz González (1990) con la definición del salón como “termómetro infalible del arte en Colombia” (XXVII) y Andrés Gaitán Tovar (2005) al plantearlo como “barómetro que se rige bajo las presiones del arte sobre las políticas culturales de la nación” (36).

Así, se pretende observar el fenómeno de la participación del pueblo en este espacio, desde el enfoque de la museología crítica, como ejercicio teórico y reflexivo que permite poner en cuestión la ejecución de este suceso de carácter expositivo, en relación con su contexto, su misión (inicial) y sus públicos,¹ y de esta forma aportar una nueva perspectiva en la comprensión de este programa estudiado ampliamente a través de su trayectoria por la historiografía del arte en Colombia.

> 167

Esta aproximación (aún parcial) al Salón Nacional de Artistas de Colombia se detendrá únicamente en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos (1940), y pretende verificar desde el análisis de su discurso expositivo (tejido a través de intenciones políticas, apuestas museísticas y espaciales, y posturas de selección de obras y artistas) cómo evidencia, rescata o minimiza valores estéticos o culturales para un grupo social determinado.

La muestra en mención hizo parte de las acciones de una política de extensión cultural y formativa que emergió en una de las mayores reformas educativas forjadas durante la República Liberal,² como se mencionó, y respaldada por las convicciones democráticas de Jorge Eliécer Gaitán, quien indirectamente a través de la institucionalización del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos daría un paso en la defensa del acceso y la participación del pueblo en las diversas manifestaciones y expresiones culturales. Esta intención es materializada parcialmente en este ejercicio de democratización cultural; sin embargo, cabe preguntarnos ¿cómo aconteció la vinculación del pueblo y de lo popular en el salón?, ¿qué tipo de tensiones se pueden leer entre la pretensión de la política de extensión cultural y lo que ocurrió finalmente durante su desarrollo?

Para responder a estas controversias, fue indispensable detenerse en documentos de política pública del momento, acercarse al estudio de las obras seleccionadas, las críticas de prensa de la época y la información contenida en el catálogo de la muestra, revisando aspectos como las categorías en las que posiblemente se dividió el salón: catálogo (pintura y escultura), técnicas (óleo, acuarela, temple, pastel, al fuego, barro cocido, talla en madera, talla en granito, talla en mármol, bronce, barro en biscocho), género o tema (paisaje, naturaleza muerta, desnudo, retrato, escena, paisaje arquitectural) y formación o vinculación académica del artista.³ Con el fin de que desde la selección de los objetos artísticos que conformaron la exposición, en tensión con el ánimo cultural y la política de la época, se puedan interpelar cuatro ejes posibles para la discusión: a) el pueblo en relación con el Salón Nacional de Artistas, b) los temas o motivos que se vinculan con la noción de *popular* presentados, c) la posible participación de artistas del pueblo y d) el ingreso del pueblo en este.

¿Un salón para el pueblo?

Sus diversas actividades convergen a un fin esencial: encauzar y concertar las varias manifestaciones de la cultura nacional, en beneficio del pueblo, entendiéndose por cultura, no la adquisición de conocimientos decorativos y vagamente educativos, sino un repertorio de convicciones que rigen realmente la existencia de un pueblo.

—(Ministerio de Educación Nacional 1940)

El discurso de apertura del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos, hecho por Jorge Eliécer Gaitán, reza lo siguiente:

La intervención del pueblo en este episodio cultural no debe circunscribirse a la situación pasiva de mero espectador. Por el contrario: su función esencial debe ser la de juez de conciencia que tiene que decidir, en última instancia, si hay o no, un arte propio [...] el juicio popular apreciará seguramente cada una de estas obras como el lanzamiento de algo personal, es decir que, para su instintiva sabiduría habrá tantas personalidades como tipos de arte y que para su juicio definitivo desaparecerá el denominador común. (Ministerio de Educación Nacional 1940b, 1-2)

Este discurso ha sido mencionado en textos sobre historia del Salón Nacional de Artistas (Calderón 1990; González 1990; Lleras 2006; Iriarte 1973), en ejercicios reflexivos sobre política cultural y en el pensamiento de la República Liberal (Sierra 2009),⁴ que lo han constituido en un referente de política de democratización cultural por expresar explícitamente que “el pueblo” pudo acceder, tener voz y opinión frente a los artefactos presentes en esta exposición.

El concepto de *pueblo* al que posiblemente se refirió Gaitán pudo ser una forma de designar a la masa ciudadana o al conglomerado de sujetos que, en su origen de clase, tradiciones, ascendencia y expresiones, correspondería a eso denominado *cultura popular*.

Martín-Barbero (2003) nos permite acercarnos a una revisión de la noción de *pueblo* a lo largo de la historia del pensamiento, su examen constata la comprensión efectuada por Laclau (2005) en cuanto que el sentido que esta palabra tiene en cada época o contexto social o político dependerá del lugar que “el pueblo” ocupe en relación con la agencia de sus propias demandas o en sus luchas (166).

En el romanticismo, según Barbero, el “pueblo” se consideró una “instancia legitimante del gobierno civil [...] generador de la nueva soberanía; corresponde en el ámbito de la cultura una idea radicalmente negativa de lo popular, que sintetiza para los ilustrados todo lo que estos quisieran ver superado. (4)

A mediados del siglo XIX, durante el surgimiento de las izquierdas europeas (también asunto planteado por Martín-Barbero 2003), el “pueblo” se configuró como clase social: el proletariado, y como antípoda de la élite de derecha se construyó la noción de *masa* (13). Martín-Barbero recalca lo anterior porque será desde los movimientos libertarios, marxistas y anarquistas en que, sin desconocer las definiciones anteriores, el “pueblo” se constituyó en un sujeto con agencia y posibilidad de emancipación: “es la parte sana de la sociedad, la que en medio de la miseria ha sabido conservar intacta la exigencia de justicia y la capacidad de lucha” (14).

Aunque el análisis de Martín-Barbero (2003) se remite al uso de la palabra *pueblo* en el ejercicio del discurso político, no deberíamos perder de vista esta cuestión, ya que durante la República Liberal en Colombia el discurso político era en sí mismo pragmática, es decir, acción. Desde otro lugar de observación, es importante considerar que cualquiera de las distintas formas de tratar la definición de “pueblo” planteadas por Martín-Barbero podrían aparecer en el contexto de las políticas y acciones que se ejercieron durante este periodo de la historia colombiana, asunto que nuevamente nos remite a la tensión (ya varias veces mencionada) esbozada por Laclau (2005).

La política de democratización cultural implementada por la República Liberal implicó la observancia, investigación y visibilización de costumbres, danzas, músicas, cultura oral del “pueblo”; en tanto estos manifestaban parte del pasado y la identidad del colombiano que la República Liberal encontraba fundamental para la construcción de una identidad nacional (Silva 2000, 11; Sierra 2009, 379-380). Sin embargo, la tarea más relevante en cuanto al

> 169

ejercicio de la educación fue justamente la “extensión cultural”, que, como es descrita por Silva, fue “campaña cultural vulgarizadora que trataría de llevar todas las iniciales conquistas culturales urbanas, concentradas, sobre todo, en la capital, a todos los rincones del país” (13). De estas iniciativas fueron relevantes las bibliotecas aldeanas, la radio desde la Radiodifusora Nacional, el cine popular, la consolidación del Ateneo de Altos Estudios, la *Revista de las Indias*, las cátedras de música y dibujo en la educación pública, la implementación de la escuela nueva, las exposiciones de arte y, por supuesto, el Salón Anual de Artistas Colombianos (Sierra 2009, 184-189).

Se podría afirmar que tanto el proyecto educativo de la República Liberal como su idea de democracia cultural estaban basados en unos principios que aparentemente podrían parecer contradictorios, pues, a la vez que le daban prevalencia a la valoración de las propias tradiciones y al pasado que encarnaba con su existencia el “hombre de pueblo”, consideró necesaria también la extensión de la cultura letrada, blanca y en observancia a unas prácticas de referencia europeas y, por tanto, coloniales. Como indicó en su momento Achury Valenzuela, “nuestra cultura es la europea, pero solo en cuanto la tomemos por su naturaleza virtual; lo cual quiere decir que los desarrollos que procuremos son nuestros, que somos nosotros quienes debemos darle sus contenidos, mediante la expresión de nuestros ideales, nuestros problemas” (citado en Sierra 2009, 376).

Las políticas progresistas de la República Liberal encontraron en la educación la manera eficaz de civilizar aquello que “se quiso ver superado”, por ejemplo, el analfabetismo del hombre del campo; pero, a la par, defendieron el arraigo cultural, la revisión y revitalización de las tradiciones populares, como la música campesina y la danza folclórica, con la intención de estimular “las convicciones que rigen la existencia de un pueblo” (Ministerio de Educación Nacional 1940b). Para Silva (2002a), esta exaltación de lo popular estuvo vinculada a una visión “positiva” de lo popular y del pueblo que él denominó “antropología positiva”, la cual pretendía, entre otros fines, la “ampliación de las bases sociales de la política en Colombia” (10), que hasta el momento había privilegiado a una clase específica, urbana, dejando de lado a la mayoría: el campesinado, el proletariado y las márgenes.

De las palabras de Gaitán llama la atención su referencia al “pueblo” ubicándolo más allá de su situación habitual de espectador y otorgándole la posibilidad de ser “juez de consciencia”, rol que le permitiera desde su experiencia verificar, tras su juicio, la existencia o no de un arte propio.⁵ Esta posible redención del “pueblo”, al menos desde la perspectiva de la política pública, lo ubica en una mayor corresponsabilidad en la definición de eso que se entendía como arte o arte nacional en su momento; de hecho, les plantea a las gentes la posibilidad de encontrarse con obras de arte, considerando que, independiente de su conocimiento previo y experiencia de vida, el sujeto del “pueblo” podía determinar cuál o cuáles, de las múltiples obras expuestas en la exhibición, podrían comprenderse como representativas de un arte con el cual se pudiera identificar. Sierra (2009) también llama la atención sobre este aspecto y agrega que el planteamiento efectuado por Gaitán habla de una “sensibilización [...] que debía manifestar[se] en la capacidad de formular juicios racionales —por consiguiente, controvertibles— acerca de la obra de arte” (388).

Así, las bellas artes, que como experiencia de recepción, participación y creación habían sido ejercidas en mayor medida por una élite intelectual, social, cultural y, en algunos casos, hasta política, se abrían, en teoría, a partir de la institucionalización del Salón Nacional de Artistas, a una multiplicidad de significados y de formas de recepción que, desde la pretensión de Gaitán, también hacía difícil ubicar una noción unívoca de arte nacional o arte propio. La postura planteada ideológicamente por la intención política del Salón Nacional de Artistas no logró concretarse en la práctica, como se intentará plantear más adelante (figura 1).

> 171

González (1998) habla justamente de esa tensión, o como lo enunció citando a Alberto Durán Laserna: "divorcio entre el artista y el público". Esta situación había sido la condición previa de la relación entre las artes plásticas y la sociedad hasta entonces, asunto que el Salón Nacional de Artistas tendría la misión de enmendar: "El artista colombiano está relegado como en ningún país y en consecuencia se le debe hacer respetar y darle respeto y dignidad a su obra; y vincular al público con el artista porque está absolutamente divorciado; arte y sociedad están divorciados en el país".

En este mismo relato, González (1998) narra cómo se dieron estrategias para reducir el "divorcio entre arte y sociedad" desde la intermediación del Salón Nacional de Artistas; posiblemente, fue una acción aparentemente ingenua: la aplicación de una encuesta en la entrada de la Biblioteca Nacional (espacio donde se realizó la exposición):

En ese momento, para quitar ese divorcio, se hacen encuestas ante el público y es muy chistoso porque a todo el mundo le preguntan que cuál cuadro le gusta más, hay unos periodistas en la entrada de la Biblioteca Nacional y le estaban preguntando al público ¿qué o cuál cuadro le gusta más? y hacen como una especie de votación. (González 1998; figura 2)

Más allá de la intermediación y la reducción del divorcio existente entre los artistas y el público, se puede también deducir que es muy posible que estas encuestas se hayan organizado como una actividad que le permitiera en la práctica al pueblo ser juez del Salón Nacional de Artistas, tal como lo había planteado Gaitán en su discurso, y, asimismo, ser una comprobación de que el pueblo estuviese preparado para asumirse desde la participación (figura 3).

Regresando al discurso de Gaitán, es relevante recordar que su importancia ha sido resaltada, como se indicó, porque es concebido como uno de los primeros indicios de democratización cultural del país, además de ser el gesto público mediante el cual se institucionalizó este programa, del que también se ha dicho es producto de muestras que lo antecedieron.⁶ De acuerdo con lo planteado por María Elvira Iriarte, la institucionalización del Salón Nacional de Artistas ya se venía organizando desde antes que Gaitán asumiera la cartera de educación del presidente Eduardo Santos: "La iniciativa de instituir los Salones Nacionales, propuesta por doña Teresa Cuervo Borda, fue parte de una restructuración de la Sección Cultural y de Bellas Artes,

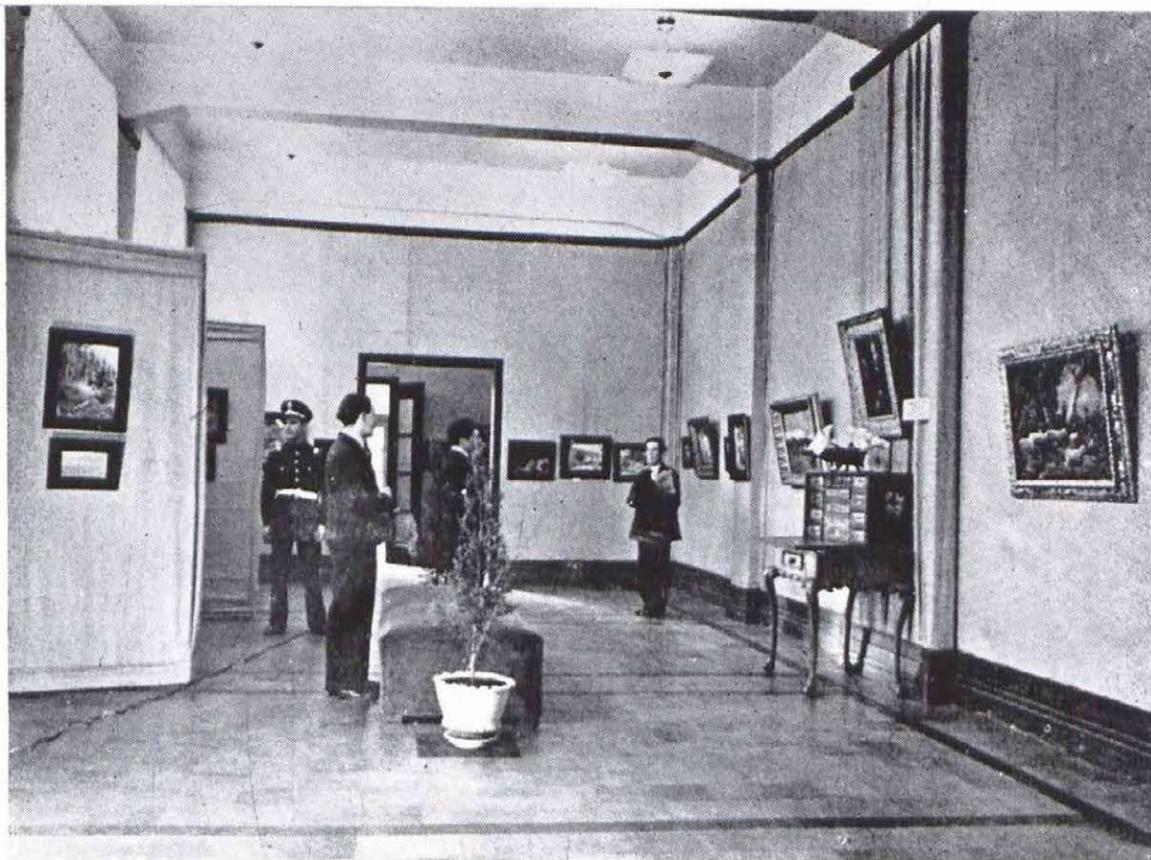
Figura 2. Vista nocturna de la Biblioteca Nacional de Colombia
Fuente: Cuellar (1938).



[PRIMER SALÓN ANUAL DE ARTISTAS COLOMBIANOS; ¿ARTE PARA EL PUEBLO, ARTE CON EL PUEBLO O ARTE SOBRE EL PUEBLO? - ANA MARÍA BERNAL CORTÉS Y CAYO VINICIO HONORATO DA SILVA]

[PP. 164-167]

▲
▲



V
V

Figura 3. Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional de Colombia
Fuente: Ministerio de Educación Nacional (1940d).

comenzada en mayo de ese año" (citado en Calderón 1990, 265). Pero, además, correspondía a las acciones de las políticas implementadas a través de la Dirección de Extensión Cultural, en las que el Salón Nacional de Artistas se concibió como una actividad más de esa dependencia en el programa de Exposiciones de Arte, que dirigió justamente Teresa Cuervo Borda, y que, en conjunto con otros programas institucionales como "Patronatos Escolares, Escuelas Ambulantes, Festivales al Aire Libre, Conferencias Culturales, Ferias del Libro, Conciertos Populares," hicieron parte de la implementación de una política cultural con mirada al pueblo.⁸

Aunque no se haya dado una definición exacta y contundente de lo que el Estado colombiano en la década de 1940 definía como cultura popular, para Silva (2000), este concepto "surge de una *forma de clasificación y de representación sociales* que define y localiza a una cultura precisamente como 'popular', en el marco de un sistema de oposiciones binarias que la opone a una 'alta cultura' o a una 'cultura de élite'" (2). En los documentos consultados, tal vez lo que nos da una idea cercana es el Informe de Extensión Cultural y Bellas Artes, del Ministerio de Educación de la época, en el que se indica como sujetos protagonistas de las expresiones de cultura popular a "la densa población de campesinos, obreros y jornaleros" (13), que para la década de 1940 constituía la mayor porción de la población del país.⁹

El enfoque por entonces de la política educativa y cultural no solo se correspondía con un proceso de democratización cultural sino "civilizatorio" a través del ejercicio de las prácticas culturales, entre ellas el acceso al libro (la alfabetización y las bibliotecas), la danza y la música folclórica, la apreciación de las músicas (tradicionales y clásicas), la escucha de la radio y la

> 173

apreciación del cine popular y de las artes. Prácticas que debían ser apropiadas por las gentes, en una estrategia de extensión cultural o “campana cultural vulgarizadora” que había iniciado una década antes (Silva 2000, 13). Se trata del equivalente a la socialización, expansión y masificación de los “beneficios de la civilización” (Informe de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional 1940a, 13), que contribuiría notablemente a la construcción de nación, como lo indicaría Lleras (2006) citando a Silva:

Lo que resultó distintivo del proyecto cultural de los gobiernos liberales de ese periodo fue el intento relacionado con la construcción de Nación, a través de un esfuerzo de la vinculación de las mayorías populares con las formas mínimas de la cultura intelectual y de civilización material, las que consideraban requisito básico para la participación política y la integración Nacional.

La noción de *popularización de la cultura* planteada por Lleras (2006), “entendida como proceso de alfabetización de las clases populares, relacionada con la educación formal e informal y ligada al aparato escolar”; se comprendió también como “estrategia para mejorar la productividad”; en cuanto “se condicionaba un mejor salario y un trabajo más eficiente al cultivo de la cultura entre las masas campesinas” (31).

Durante los Gobiernos enunciados, la cultura hizo parte de la cartera de educación, justamente, porque “fue entendida como un todo” (Lleras 2006, 31). Eso explica por qué el Salón Nacional de Artistas hacía parte de un plan de acción más amplio, en que el desarrollo civilizatorio y de alfabetización de las masas populares era una prioridad, dando paso a una acción paradójica: a la vez que al pueblo se le permite el acceso a una tradición “civilizada”; también se le continúa reafirmando los principios de exclusión. “Se trazó la línea divisoria entre pueblo y élite, que tendría que ver justamente con la intención de llevar la *civilización* al pueblo” (31), y así se infiere que la élite se comprendió como la clase social que posee los valores y los bienes, y es la que debe transmitir “la civilización” al pueblo, a las masas.

Lo anterior daría cuenta de que, independiente de las ideas estéticas y políticas que se podrían entrever desde los gestos y las acciones de Gaitán como líder y político, el Salón Nacional de Artistas y su “institucionalización” eran consecuencias de un proceso de política estatal que venía caminando desde 1935. Gaitán fue uno de los engranajes, como Teresa Cuervo Borda, quien fungió como directora de la Sección de Exposiciones y Museos, de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, espacios liderados por Gustavo Santos y Darío Achury Valenzuela, quienes, a su vez, hicieron parte de esta agencia.

Arte sobre el pueblo o arte ante el pueblo

Las obras participantes en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos pudieron ser consideradas en su momento descendientes de una tradición académica decimonónica, en la mayoría de los casos, en cuanto al valor que se le otorgó a la ejecución de las obras, la representación o verosimilitud, el tipo de composición, los géneros presentados y las técnicas. Así, las obras finalmente aceptadas correspondieron a dos grandes categorías: pintura y escultura, establecidas previamente mediante el reglamento de la muestra firmado por el mismo ministro de Educación. Reglamento que, entre otros asuntos, estipuló qué tipo de técnicas relacionadas con la pintura y la escultura se permitirían en la exposición (tabla 1^o).

Tabla 1. Ficha técnica del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos de 1940

Información general del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos ¹¹	
Artistas que se presentaron*	105
Artistas aceptados	73
Obras de arte aceptadas	153
Obras de arte de artistas mujeres	31
Artistas hombres aceptados	58
Artistas mujeres aceptadas	15
Público que ingresó	10.114
Menciones en prensa	34
Lugar de exposición	Biblioteca Nacional de Colombia
Ciudad	Bogotá
Duración de la muestra	20 días
Artistas con vinculación académica	50
Artistas autodidactas aceptados	4
Artistas de origen campesino	1
Artistas sin comprobación de su vinculación académica o autoformación	19
Arreglo y decoración de la muestra (es posible que esto pueda interpretarse como museografía)	Lorencita Villegas de Santos, Amparo Jaramillo de Gaitán, Leonor Aya de Álvarez, María Sierra de Gómez y María de Brigard de Trujillo
Jurados de selección	Rafael Maya, Luis Vidales, Rafael Duque, José Prat y Pierre Daguet
Jurados de premiación	Enrique Restrepo, Jorge Obando, Roberto Suárez, Jorge Zalamea, Gustavo Santos
Obras ganadoras	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Madre del pintor, Figuras en el trópico y Bañista</i>, de Ignacio Gómez Jaramillo • <i>El que volvió</i>, de Santiago Martínez Delgado • <i>Pastora, Composición y Anunciación</i>, de Sergio Trujillo Magnenat • <i>Retrato, Desnudo y Retrato</i>, de José Rodríguez Acevedo • <i>Mujer joven, Promesero Chiquinquireño y Madre del pintor</i>, de Ramón Barba • <i>Busto de niña, Busto de señorita N.N. y Héroe</i>, de José Domingo Rodríguez • <i>Cabeza de viejo y Muchacho</i>, de Josefina Albarracín • <i>Copla popular, Baronesa G. L y Campesino segoviano</i>, de Hena Rodríguez • <i>La mulata y La carta</i>, de Enrique Grau
Obra rechazada después de ser montada	<i>Montañas (desnudo)</i> , de Débora Arango

* Según Jorge Moreno Clavijo, en su columna de *El Espectador* del 26 de octubre de 1940, artículo también compilado por Calderón (1990).

Fuente: elaboración propia.

> 175

Se puede deducir que, con la intermediación de los jueces en la selección de obras, se consiguió que las obras aceptadas estuviesen dentro de las especificaciones técnicas, formales y temáticas, que correspondieran a parámetros del arte académico occidental, y, asimismo, se evitara caer en otras tipologías, ya comprendidas en lo que se denominaría arte popular o artesanía, que, claramente, dejaría por fuera a una gran cantidad de artistas de la época. Así, por ejemplo, la Resolución 791, mediante la cual "se organiza la exposición del I Salón Anual de arte colombiano," en su articulado reza lo siguiente:

ARTÍCULO 2º De las obras expuestas:

Las obras de arte que habrán de ser expuestas en el I Salón Anual de Artistas Colombianos, a que se refiere la presente resolución, serán únicamente obras de pintura y escultura.

- a) Entiéndese por obras de pintura las ejecutadas al óleo sobre lienzo, madera, cartón; al temple en cartón o papel, al pastel, de *gouache* y acuarela sobre papel.
- b) No se admitirán copias de otros autores, ni fotografías iluminadas, ni obras de propagandas o de artes decorativas, como tampoco bocetos y obras inconclusas.
- c) Por obras de escultura entiéndase las presentadas en materia definitiva: mármol, piedra, bronce, granito, madera, barro cocido. Igualmente se consideran como tales los altos y bajos relieves.
- d) No se admitirán esculturas en yeso patinado ni en otra materia que imite las definitivas enumeradas anteriormente.
- e) No se permitirán copias de obras de autores que ya han expuesto sus obras, ni proyectos ni maquetas.¹² (Ministerio de Educación Nacional 1940)

Con ello, además, garantizaron, en cierta medida, un rango de lo académicamente aceptable, aspecto que resaltaron la mayoría de los comentaristas y críticos de arte del momento. Es cierto también que la misma institución del Salón Nacional de Artistas agenció desde su normativa no solo el carácter de la muestra, la participación de un "tipo" de artista, sino también las prácticas e, indirectamente, los públicos a los que finalmente se dirigió (tabla 2).

Tabla 2. Técnicas de las obras seleccionadas del Primer Salón Anual de Artistas (1940)

Técnicas	
Pinturas	Número de obras
Acuarela	16
Fresco	1
Temple	4
Pastel	1
Óleo	104
Al fuego	2
NS/NR	1
Total de obras en pintura aceptadas	129

Escultura	Número de obras
Talla en piedra (mármol, granito, granito negro, mármol negro)	9
Talla en madera (caoba, otras)	12
Bronce	1
Barro cocido	1
Barro en bischocho	1
Total de obras escultóricas aceptadas	24

Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, así como se presentaron obras muy tradicionales y académicas, al respecto Alberto Durán Laserna (1940) escribió: “El conjunto general de las obras presentadas no indica nada nuevo, ni nada extraordinario [...]. Nada sorprendente. Nada revolucionario, nada que salga de las *buenas maneras*” (7). Su apreciación contrasta con la de otros críticos, que encontraron algunas excepciones en este ejercicio, entre ellos Luis Vidales (1940):

Aunque en la exposición no están representadas todas las corrientes pictóricas modernas, haciendo ausencia en ella, especialmente, las tendencias dichas *subrealistas*, lo cual es simplemente lógico, dos maneras son claramente discernibles allí. La de los maestros consagrados, cuya pintura es *académica*, y la de los jóvenes, que dentro de una acepción general pueden ser situados como *postimpresionistas*. (citado en Calderón 1990, 6)

La exposición demostró que en ese momento de forma paralela coexistieron dos tendencias en el arte nacional. Por un lado, una ligada a la tradición más académica y conservadora (también defendida por la élite que se adhería al conservadurismo), y que defendió el uso de lenguajes, técnicas y géneros tradicionales o académicos. Por otro, una tendencia que privilegió las nuevas búsquedas en lo formal, en las técnicas y los temas: algunos de estos artistas eran herederos de los ideales nacionalistas e indigenistas de la década anterior, seguían cuestionando su lugar, trabajando por una construcción de una gramática personal y procurando una búsqueda por “lo propio” en las artes, postura a la que potencialmente se adhirieron las élites progresistas o liberales que estaban en ese momento en el Gobierno.

Cristian Padilla encuentra en el veredicto del jurado y en el mismo gesto de la institucionalidad del Salón Nacional de Artistas una clara defensa de algunos ideales vinculados aún a la estética nacionalista de principios de siglo XX. Esta, aparentemente, Gaitán se encargó de defenderla, con una perspectiva renovada por la vanguardia:

Prueba de que el concepto de arte propio de Gaitán no necesariamente desdeñaba lo foráneo. Su cercanía con Barba y la premiación unánime de este en el primer Salón Nacional (primer premio de escultura) reiteran que los ideales de Gaitán iban más ligados con el pensamiento de vanguardia que encarnaban artistas entusiastas frente al pensamiento nacionalista: arte nuevo e identidad propia. (Padilla 2007, 12)

Entre los valores que probablemente estuvieron presentes en el Salón Nacional de Artistas, como parte de la política cultural del país, y lo que se puede entrever a través de las obras aceptadas y premiadas por los jueces, estaría esa correspondencia de circulación de obras que evidenciaran alguna noción de arte propio, así como la posibilidad de acceso del “pueblo”

> 177

a verse representado en el arte: un ejercicio en el que probablemente se mostraban artefactos con motivaciones "populares", disponibles también para las masas, pero hechos en su mayoría por una élite cultural y artística. Lo anterior anudado a una reafirmación de los valores "nacionales" que, según la posición política del proyecto liberal, encontraba en las manifestaciones populares, en su representación y reconocimiento, una opción de apropiación de un sentido de nación.

Como se indicó, los artistas que fueron aceptados en este certamen, en su mayoría, provenían de una tradición académica¹³ en tanto se habían formado con maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes o pertenecían a esta institución como maestros o estudiantes. Dentro de la lista de 73 artistas aceptados,¹⁴ de solo cuatro: Algevis Segundo, Guillermo Jaramillo, Alfonso Ramírez Fajardo y Enrique Grau, se tiene conocimiento que eran en ese momento autodidactas, aunque después algunos complementarían sus conocimientos con estudios especializados en arte, como aconteció con el maestro Grau; hay otros 19 artistas de los cuales no se pudo precisar (en la información consultada) si tenían alguna formación específica en artes en el momento de desarrollo del Salón Nacional de Artistas. De los demás artistas, unos 50, se hace mención de su relación con el ámbito, cánones y temáticas vistas, transmitidas y perpetuadas a través de la escuela como institución, o por los propios maestros de la escuela en sus talleres particulares (figura 4).

Figura 4. Jesús María Zamora, *Paisaje de la sabana*, 1910, óleo sobre tela. Fuente: Zamora (1910).

^
^





V
V

Figura 5. Alfonso Ramírez Fajardo, 1952. Día de San Pedro. Acuarela (acuarela y lápiz/papel)
Fuente: Ramírez (1952).

Jesús María Zamora, por ejemplo, es uno de los pocos casos de artistas campesino- descendientes o, al menos, del único sobre el que se dice abiertamente que “nació en hogar de campesinos” (Ortega 1965, 454). Sobre el caso de Alfonso Ramírez Fajardo (de quien se dice nació en Boyacá y de formación autodidacta), se menciona: “puede colocarse dentro del ingenuísimo costumbrista; la mayoría de sus obras fueron *Mercados*, en donde supo captar el ambiente típico de los pueblos colombianos” (324). Estos dos ejemplos nos dan una idea de la representatividad real de los artistas descendientes del “pueblo” o, dicho de otro modo, de clase popular, aceptados en la muestra,¹⁵ en relación, tal vez, con la gran mayoría que posiblemente pertenecería a un sector social más aburguesado (tabla 3; figura 5).

> 179

Tabla 3. Temas o motivos de las obras seleccionadas en el Primer Salón Nacional de Artistas de 1940

Género o tema	Número
Paisaje	49
Paisaje, arquitectura	15
Naturaleza muerta	1
Religioso	2
Retrato	51
Desnudo (se incluye la obra de Débora Arango de la que se dice fue retirada de la muestra)	3
Escenas	21
Naturaleza	4
—	8
Total	154

Fuente: elaboración propia.

El retrato como tema, o la figura (como se le llamaba en su momento), corresponde a la mayor cantidad de producciones presentadas en el Salón Nacional de Artistas, que sumaron 51, entre pintura y escultura. Retratos que van desde *León de Greiff*, de José Rodríguez Acevedo, hasta el busto de un *Héroe*, de José Domingo Rodríguez, o el tan nombrado (por su habilidad y tratamiento novedoso de la talla) *Campesino segoviano*, de Hena Rodríguez, o el caso del primer premio de escultura otorgado a Ramón Barba (figura 6), por la escultura del *Promesero chiquinquireño*.

El segundo género más representativo correspondió al paisaje. Para algunos, es tal vez lo que permitiría mayores libertades de interpretación para los artistas, y desde esa perspectiva, se convirtió en el lugar donde se desarrolló el encuentro con la abstracción y con el movimiento moderno en Colombia. Así, lo manifiestan Sinning y Acuña (2011): "Es en el paisaje mismo donde se da lugar, muy tenuemente, a nuevas búsquedas plásticas y a experiencias que van distanciando a los artistas de la representación verosímil" (123), encuentro que se daría finalmente en la obra de Marco Ospina, quien, para esta versión del Salón Nacional de Artistas, participó con una pintura que se llamó *Estalagmitas de Yomasa*. Así, el paisaje heredero de una tradición larga que tuvo su mayor representatividad en la escuela de la sabana¹⁶ hizo parte de las búsquedas visuales y plásticas más evidentes en esta muestra. Entre los temas presentes en el Salón Nacional de Artistas, además del paisaje (que atendía principalmente a la representación de la naturaleza, la geografía, la arquitectura y el paisaje local), hubo presencia significativa del retrato y de las escenas (figura 7).

Las escenas representaban personas del común, en acciones y espacios cotidianos, cuyos artistas apostaban por títulos como *Mercado de mi pueblo*, de Alfonso Ramírez Fajardo; *El bambuco*, de Pedro Alcántara Quijano, o *Semana Santa*, de Carlos Correa, imágenes que tanto por su título y descripciones apelaron a asuntos típicamente locales, "del pueblo". Es decir, el pueblo representado, el pueblo figurado y el pueblo convertido en alegoría.

Retomando el ejercicio de participación de las gentes en esta exposición, Octavio Amórtegui, en la crítica publicada en *La Razón*, se refiere a la incidencia del público en la muestra, y cómo desde ahí se puede leer la distinción entre el gusto popular y aquel que en representación de una élite letrada hicieron los jurados. Menciona, además, la multiplicidad de valores visuales, artísticos y sensibles presentes en esta muestra:

El público, o sea los 9.500 visitantes que hasta hoy han estampado sus firmas en los libros de la exposición, se habían detenido con fervor y recogimiento ante la obra de Barba, de José Domingo Rodríguez y de Josefina Albarracín, en escultura; de Santiago Martínez Delgado, de Rodríguez Acevedo y de Luis B. Ramos en pintura. (Amórtegui 1940, 10-11)

Más adelante continúa: "El jurado se encargó de demostrar a estos 9.500 espectadores que por lo que respecta a la pintura no entienden de la misa la media; que se encuentran muy despistados y se resienten de su ninguna frecuencia del arte y de su absoluto fracaso en el concepto" (Amórtegui 1940, 10-11).

Las declaraciones de Amórtegui vendrían a confirmar la sospecha de que, en efecto, hasta el momento, las personas del común no se acercaban muy a menudo a ciertas expresiones de la cultura, entre estas a las artes. Que casualmente el gusto popular, o de las masas, coincidiera con los premios en escultura, radicaba en algo tan sutil como la experiencia perceptiva que permite la apreciación del objeto escultórico, así como en los motivos que estaban condensados en estos objetos: todos retratos. Recordemos que Barba participó con tres obras: *Promesero chiquinquireño*, *Retrato de mujer* y *Madre del pintor*, que José Domingo Rodríguez participó con *Busto de niña*, *Busto de señorita N.N* y *Héroe*, y Josefina Albarracín con sus esculturas *Cabeza de viejo* y *Muchacho*.

Es posible también lanzar una sospecha: el lenguaje de la talla en madera, así como el de la cerámica, desde la tradición alfarera, serían técnicas que contenían un pasado enraizado en la tradición popular y en lo que comenzó unas décadas atrás a llamarse *artes y oficios*.

Amórtegui (1940) comenta algo muy diciente de la experiencia del público frente a la obra de Barba, al plantear que fue de los premios del Salón Nacional de Artistas el "más justo", agregando lo siguiente: "La caracteriza aquello que, según Degas, traiciona la verdadera obra de arte: *se siente*" (10-11).

El veredicto de los jurados en cuanto a la pintura y su diferencia con el gusto popular, que cuestiona Amórtegui (1940), en conjunto con lo coincidente, entre el pueblo y la élite intelectual, han sido para otros una señal también de los valores que indirectamente a Gaitán le interesaba rescatar. Amórtegui criticó justamente eso: "¿Cómo poder realizar una labor homogénea con ese peso muerto de tendencias, sistemas y concepciones diametralmente antipódicos?" (10-11).

En esta dinámica antipódica, ya no en la exposición, sino en el campo mismo, podemos cuestionar la defensa de lo múltiple, que plantea Gaitán, en relación con la clara redefinición de los límites de las prácticas del arte, agenciada desde el propio campo. Si bien lo popular como tema estaba presente en el Salón Nacional de Artistas, las demarcaciones aportadas por la institucionalización de este evento implicarían justamente re-definiciones entre las artes y otro tipo de prácticas que, en este caso, se hicieron tangibles. Ello a diferencia de las muestras anteriores efectuadas por el Estado, como las exposiciones en las ferias industriales e, incluso, aquellas realizadas por la misma Escuela Nacional de Bellas Artes, como la de 1886, exposiciones que no habían contemplado aún una división tangencial entre los artefactos, las prácticas y las experiencias sensibles.

> 183

Hasta el momento, los artefactos no necesitaron de mediaciones; el ejercicio de divulgación e intermediación iniciado por la prensa principalmente daría pie a un fortalecimiento de la crítica y el periodismo cultural en las décadas por venir. Para el caso del Salón Nacional de Artistas, periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano*, *El Siglo*, *El Liberal*, *La Defensa*, *La Razón* y *La Patria* fueron los encargados de difundir los premios, las críticas y sus controversias.

En las más de 34 menciones de prensa,¹⁷ al menos en aquellas transcritas por Calderón (1990), pocas son las referencias que se hacen a la cantidad de público que asistió al Salón Nacional de Artistas y a la relación que este evento tuvo finalmente con los espectadores. Se dice que en el Salón Nacional de Artistas ingresaron más de 10 000 visitantes, además, que “la prensa le concedió un despliegue crítico e informativo sin precedentes” (citado en Calderón 1990, 3). Aun así, nos preguntamos ¿quiénes o qué tipo de ciudadanos pudieron ingresar en el espacio de la Biblioteca Nacional?, ¿quiénes o qué personas tenían acceso a la prensa en la década de 1940 en Colombia?, ¿los visitantes y lectores realmente eran personas del pueblo?, ¿o no será que desde la misma enunciación de la institucionalidad cultural “el pueblo” era un sustantivo colectivo que definía una gran masa donde estaban incluidos sin diferencia alguna todos los ciudadanos colombianos, incluso las élites pequeño-burguesas y los sectores medios de la sociedad?

Para la época, era poco probable que las instituciones realizaran estudios de públicos tal como los conocemos ahora; sin embargo, las estadísticas de beneficiarios de actividades estatales o de acciones de política pública claramente sí se hacían y eran parte de los informes institucionales; de lo contrario, no se podrían justificar las inversiones y el beneficio social de la política implementada. Llama la atención, por ejemplo, que las pocas menciones estadísticas referentes al Salón Nacional de Artistas aparezcan en notas de prensa, como la mencionada de Amórtegui (1940) “9.500 espectadores”, y en el Informe de gestión de la División de Extensión Cultural y Bellas Artes.

En este último documento, solo se muestra la estadística general del público que ingresó en cada una de las doce exposiciones que se hicieron ese año, y no se hace un ejercicio más agudo de especificación de quiénes conformaban ese público. Ello sí se hizo, por ejemplo, con la estadística del público que ingresó en las actividades de la Sección de Cinematografía Educativa de la División de Extensión Cultural y Bellas Artes, donde se especificaba, incluso, si la persona que se benefició del proceso era escolar oficial, escolar particular, no escolar, agricultor, obrero, entre otras posibles clasificaciones (figura 8).¹⁸

Alrededor de 10 114 personas ingresaron en el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos en la Sala Gregorio Vásquez de la Biblioteca Nacional de Colombia. Solo esta exposición fue superada por la exposición del artista simbolista e indigenista ecuatoriano Víctor Mideros, que se realizó en julio de ese año en Medellín como parte de la política de descentralización de exposiciones. Vidales (1940) mencionó que al Salón Nacional de Artistas accedió “un vastísimo público que diariamente se renovaba”, lo que, en efecto, se puede verificar en la tabla de estadísticas. La primera versión del Salón Anual de Artistas Colombianos duplicó o triplicó el público de otras exposiciones de arte realizadas ese año por la sección de exposiciones tanto en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional como en otras ciudades.

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL Y BELLAS ARTES

Información estadística de las exposiciones de arte verificadas en el país, patrocinadas por el Ministerio de Educación Nacional, desde marzo hasta el 1.º de noviembre de 1940.

CIUDAD	Fecha de inauguración	Días de duración	Expositor	Visitantes
Bogotá.....	Marzo 12 de 1940	30	Alicia Cajiao Zamora	6.000
Bogotá.....	Mayo 29 de 1940	25	Víctor Mideros	7.500
Bogotá.....	Junio 12 de 1940	19	J. N. Sanz de Santamaría	3.500
Manizales	Julio 11 de 1940	5	Víctor Mideros..	7.500
Bogotá.....	Julio 12 de 1940	12	Eugenio Peña.....	6.500
Medellín	Julio 23 de 1940	12	Víctor Mideros.....	12.000
Pereira	Agosto 9 de 1940	8	Víctor Mideros	4.000
Cali.....	Agosto 21 de 1940	8	Víctor Mideros.....	7.000
Bogotá.....	Agosto 7 de 1940	26	Minni Schiller, Colección Friedmann.....	5.925
Bogotá..	Sept. 13 de 1940	17	Wiedeman.....	2.828
Bogotá.....	Oebre. 5 de 1940	7	Débora Arango	700
Bogotá.....	Oebre. 12 de 1940	20	Primer salón anual de artistas colombianos.....	10.114
12 exposiciones.	Duración	199	Visitantes	73.567

v
v

A manera de ideas finales

Figura 8. Estadísticas de exposiciones organizadas por la División de Exposiciones del Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes. Fuente: Ministerio de Educación Nacional (1940a).

La experiencia del Primer Salón Anual de Artistas, desde el ejercicio hasta aquí realizado, nos permite acercarnos a una lectura sobre la relación que, en la práctica, este salón causó en el pueblo. Planteamos una matriz, para que, a través de su análisis, que condensa en parte las reflexiones hechas, podamos parcialmente concluir cómo fue la inserción de la noción de *pueblo* en los discursos relacionados con el Salón Nacional de Artistas. Con esta, esperamos nos ayude a comprender si se trató de un ejercicio retórico o realmente democratizador y potencialmente emancipador (tabla 4).

> 185

Tabla 4. Matriz-diagrama de participación de la noción de pueblo y lo popular en la primera versión del Salón Anual de Artistas

	Para el pueblo	Por el pueblo	Sobre el pueblo
Participación popular	Parcialmente	No	Parcialmente
Arte popular-relato del pueblo	Parcialmente	Parcialmente	Sí
Artistas de origen popular	No	Parcialmente	Parcialmente
Público popular	No	No	Parcialmente

Fuente: elaboración propia.

El acceso y la participación que de forma concreta pudo tener el “pueblo” en 1940 en ciertas expresiones de la cultura (las artes visuales, por ejemplo), así como en relación con los espacios culturales, fue realmente mínimo si se consideran las variables de concentración de más del 70 % de la población en la zona rural y la situación de casi la tercera parte de la población del país en analfabetismo.¹⁹ Por otro lado, los espacios, como museos, salones de artes, academias (por enunciar algunos agentes de la institucionalización de la cultura y las artes), traen consigo y de manera histórica acciones de exclusión tácita o explícita del pueblo. No podemos apartar la carga simbólica que tuvieron estos espacios, para contrastar con las ideas de apertura y participación popular de las gentes, planteadas por la política cultural del momento.

El propósito de Gaitán al abrir el Salón Anual de Artistas para que el gran juez del “arte propio” fuera el “pueblo”, aparentemente, se quedó en consigna. La muestra en sí misma planteó un ejercicio que se inició con las palabras de apertura hechas por Gaitán, incluyó también el sistema de selección de participantes y obras, y atravesó el ejercicio de los jueces y de la crítica, dando lugar a una apuesta discursiva: la construcción de una idea de “arte propio”. A juzgar por las narraciones que muestran lo acontecido en la época es posible que la noción de *arte propio* estuviese ligada a representar experiencias visuales que reflejaran la geografía, las gentes y las tradiciones del país, es decir, la exploración de temas que generaran entre la población un reconocimiento de “lo nacional”, desde la añoranza del pasado, lo vernáculo y lo perteneciente a la *cultura popular*. Sin embargo, no significa que estos artefactos fueran elaborados mayoritariamente por sujetos con origen de clase popular o por sus iguales, y mucho menos incluye prácticas artísticas que estuviesen por fuera de los cánones esbozados desde la academia o correspondientes a la noción de *pintura* y *escultura* aprobadas en el reglamento de la muestra.

Así, la participación del pueblo se redujo a ser un motivo: el pueblo que asistió y participó aparentemente como juez no fue reconocido por las instancias de valoración del campo, su enunciación como “pueblo” se hizo más para señalar a un conjunto de gentes que actuó como público o receptor del Salón Nacional de Artistas, mas no como agente.

Como se intentó revisar, la participación de actores populares y de públicos en relación con el Salón Nacional de Artistas fue bastante reducida. Que la información existente no dé cuenta de ello de manera suficiente nos hace preguntarnos el porqué de su falta de registro o documentación.

Rectificar si el Salón Nacional de Artistas se produjo para el pueblo, con el pueblo o sobre el pueblo nos permite sospechar que el Primer Salón Anual de Artistas Colombianos se generó para una porción de la sociedad. Fue tal vez un evento aparentemente popular para una élite

intelectual, que encontraba también en estos artefactos la posibilidad de la construcción de una memoria basada en cierta añoranza o romantización de algunos aspectos inherentes a la vida del hombre de "pueblo", encontrando posibles valores sobre los cuales cimentar una identidad, como ya se ha señalado. También con el desarrollo de este tipo de dispositivos (salones, museos, academias), la élite se encontró con rastros de la civilidad europea, admirada también por la intelectualidad liberal de ese entonces y una manera efectiva de demostrar la civilidad de un país en desarrollo.

La relación con el pueblo y lo popular que se presentó en ese escenario, y que se mantiene incluso hoy día, no permite desdibujar la frontera del Arte con mayúsculas en relación con otras experiencias sensibles que siguen siendo situadas en el límite o en la vinculación con la "cultura popular".

Se percibe en el ejemplo estudiado una clara evidencia de una división entre una élite ilustrada que tiene razón o juicio y un pueblo que, como se supone, siente, no razona y debe formar su sensibilidad, de unas expresiones que deben ser entendidas desde las ideas, la razón y una sensibilidad educada, y otras que simplemente se atienden a los sentidos tienen algunos usos o en otros casos se desconoce su funcionamiento, para incluir ahí la artesanía o la producción cultural del hombre del pueblo.

[NOTAS]

1. Apuesta de enfoque y metodológica teorizada por Hernández (2006) y Lorente (2003).
2. Denominación que se le ha otorgado al periodo 1930-1946 durante el cual el país fue gobernado durante lapsos consecutivos por líderes del Partido Liberal, que compartían una mirada progresista, desarrollista y de atención a la población de la base social colombiana. A estos gobernantes se les debe, en gran medida, los avances en política social, infraestructura vial, economía, transporte, educación y cultura. Los presidentes que estuvieron en el Gobierno durante este periodo fueron Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (1934-1938/1942-1945) y Eduardo Santos (1938-1942).
3. Lo anterior a través de la información existente en textos históricos sobre el Salón Anual de Artistas Colombianos, entre estos el catálogo del Primer Salón Anual de Artistas Colombianos (Ministerio de Educación Nacional, 1940), los libros 50 años: Salón Nacional de Artistas (Calderón 1990) y La Escuela Nacional de Bellas Artes, 1920-1940: Una historia de la comprensión de la lógica en las artes plásticas (Ferro 2015), y el Diccionario de artistas colombianos (Ortega 1965). Se comprende que una gran parte de la