

**Pintores del día domingo: ¿quién
puede ser/está autorizado/
legitimado como *creador hoy*?**

*Sunday painters: who can be/is
authorized/ legitimized as a creator
today?*

Margarita Ariza Aguilar

Resumen

El presente texto trata de las construcciones culturales que impregnan la obra de los creadores y dan lugar a los procesos de evaluación y, con ello, a las posibilidades de legitimación en el campo del arte. La reflexión busca responder al ensayo *Materia oscura, arte activista y esfera pública de la oposición* de Gregory Sholette. El texto trata de prácticas artísticas tan diversas como los *Tazones de Gallo* de Ai Wei- Wei, que pone en tensión los conceptos de original y copia (y su valoración estética y las particularidades de asignarles un valor comercial), que pueden llegar incluso a la especulación, y los trabajos de grado de Dayana Camacho *Puesta en abismo* y Diego Salas *Con el mundo auestas*, que generan igual tensión sobre los conceptos “mundo del arte” y “materia oscura”, en términos de visibilidad y exclusión, a los que pueden someterse los creadores y sus prácticas. El texto pretende dar cuenta de las construcciones culturales que impregnan las dinámicas de valoración y legitimación, así como de las formas de relación entre los agentes del campo, con el fin de abrir interrogantes sobre las posibilidades en el ejercicio de la práctica artística que el mundo contemporáneo nos exige.

Palabras clave: *prácticas creativas, creadores, creación, campo del arte, valoración, trabajo artístico, artista empírico, materia oscura.*

Abstract

The present text deals with the cultural constructions that permeate the work of creators and give rise to the processes of evaluation and, with it, the possibilities of legitimization in the field of art. The reflection seeks to respond to the essay *Dark Matter, Activist Art and the Public Sphere of Opposition* by Gregory Sholette. The text deals with artistic practices as diverse as Ai Wei- Wei's *Ai Wei-Wei Rooster Bowls*, which puts the concepts of original and copy (and their aesthetic evaluation and the particularities of assigning them a commercial value) into tension, which can even reach speculation) and the graduate works of Dayana Camacho *Puesta en abismo* and Diego Salas *Con el mundo auestas*, which generate equal tension on the concepts "art world" and "dark matter", in terms of visibility and exclusion, to which creators and their practices can be subjected. The text aims to give an account of the cultural constructions that permeate the dynamics of valuation and legitimation, as well as the forms of relationship between agents in the field, in order to open up questions about the possibilities in the exercise of artistic practice that the contemporary world demands of us.

Keywords: *creative practices, creators, creation, art field, valuation, artistic work, empirical artist, dark matter.*

El interés por escribir este texto surge a partir de la lectura del ensayo *Materia Oscura, Arte Activista y la Esfera Pública de Oposición* del artista Gregory Sholette, así como de una conversación sostenida, en medio del tráfico nocturno, por la carrera quinta en Cali, con Fabio Melecio Palacios, artista y docente del Instituto Departamental de Bellas Artes, nuestro lugar de trabajo, desde donde pensamos el campo de la creación. También lo motivan los trabajos de dos jóvenes artistas profesionales, cuyas obras se exponen en relación con las labores de sus padres, ambos artistas empíricos.

Para contextualizar al lector sobre el ensayo de Gregory Sholette y sobre mi respuesta a su invitación¹, quiero citar algunos conceptos fundamentales, en la comprensión de las dinámicas del campo del arte internacional, que pueden extrapolarse a nuestros contextos y que él define en su ensayo *Mundo del Arte*.

1. "(...) mi texto invoca a académicos progresistas y a artistas para que inicien su propia crítica de lo que yo, un tanto maliciosamente, llamo la "Materia Oscura" artística del mundo del arte" (Sholette, p. 6).

Sholette (2015) describe, de esta manera, el campo y los agentes de la creación y, particularmente, las dinámicas del mercado del arte; a su vez, la gran masa creativa excluida e invisibilizada por los mecanismos de este último:

Me refiero a la economía transnacional integrada de casas de subastas, marchantes, coleccionistas, bienales internacionales y publicaciones especializadas que, junto con los curadores, artistas y críticos, reproducen el mercado, así como el discurso que influencia la apreciación y demanda de obras de arte de gran valor". (p.4) (...)

Materia Oscura artística del mundo del arte o materia oscura creativa, señala como "el grueso de la actividad artística que, sin embargo, permanece a la sombra de la actividad del mundo de arte", en la que incluye las "prácticas de carácter informal, artesanías caseras, memoriales improvisados, galerías de arte del internet, la fotografía y la pornografía amateur, los pintores del día domingo, los boletines autopublicados y los fanzines" (p. 10).

Así, desde la tensión entre estos dos conceptos, Sholette (2015) realiza una pregunta fundamental sobre el impacto de los artistas informales en la cultura contemporánea y hace un llamado para discutir sobre esa gran masa de creadores, hasta el momento en la sombra. Por otra parte, el espíritu de su ensayo conlleva una invitación a revisar la valoración que hacemos de estas prácticas, que está relacionada con la noción de valor artístico. Sin embargo, no solo se queda allí, en el Mundo del Arte, sino que nos proporciona el terreno ideal para hablar del «respeto», es decir, la valoración que hacemos del trabajo de las personas y de ellos mismos como sujetos.

Lo anterior permite hacer visibles las construcciones culturales que permean las dinámicas y las formas de relación entre los agentes del campo, aquellos que se incluyen y se categorizan desde su “importancia”, así como el uso de las formas del consenso valorativo que, en términos de Rancière, excluye los sujetos excedentarios². Por último, Sholette abre un amplio panorama de las opciones de los creadores en el ejercicio de la

2. Rancière (2006) afirma: “La esencia del consenso es la anulación del disenso como distancia de lo sensible consigo mismo, la anulación de los sujetos excedentarios, la reducción del pueblo a la suma de las partes del cuerpo social y de la comunidad política a relaciones de intereses y de aspiraciones de esas diferentes partes” (p.78).

práctica artística que les demanda el mundo contemporáneo.

Conversación en el carro

Fabio, al igual que yo, está casado, tiene hijos y muchas responsabilidades. Hablábamos, hace varios años, después de abordar extensamente los temas de trabajo, de los desafíos a los que nuestros roles de padre y madre nos enfrentan a diario. Fabio, ese padre dedicado y exigente, ha alcanzado la distinción Premio Luis Caballero, que implica un reconocimiento de su trayectoria y de su obra; es, por lo tanto, un creador activo que se mueve, como pez en el agua, en los espacios institucionales y pensaría también que su obra circula extensamente en el mercado del arte. Adicionalmente, estudiaba los fines de semana en la Maestría de Estética y Creación de la UTP, lo cual le exigía desplazarse, todos los viernes y sábados, a tres horas y media de la ciudad. Y por si fuera poco trabajaba como profesor de secundaria en un colegio público de la ciudad, donde también enfrentaba el reto de educar rigurosamente y en el afecto, en un contexto donde la violencia es el pan de cada día, de la que él, incluso, ha sido víctima.

Imagen 1

En la imagen: Ana Carolina Estarita, Fabio Melecio Palacios y Margarita Ariza en la inauguración de la exposición África en Antioquia, Mandinga Sea, diciembre 3 de 2013.



En mi caso, además de trabajar como decana de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas y docente del programa de Artes Plásticas, realizo proyectos y exposiciones, escribo textos curatoriales y estoy relacionándome siempre con otros creadores, gestores y directivos. Tantos compromisos suponen una vida “ocupada”, agendas con cuadritos de todos los colores, superpuestos, durante cada día de la semana.

Fabio y yo nos dirigíamos hacia la entrega final del Taller de Exploración Plástica, en el que hacía dupla con otra artista, Liliana Vergara. Era una noche lluviosa y el tráfico era tal que tuvimos tiempo de hablar sobre los procesos de creación de los estudiantes y sus resultados, hasta que, finalmente, terminamos conversando sobre las dificultades en la crianza de los hijos (en este momento en que las bandas de micro tráfico conquistaban

el Valle del Cauca). Fabio me contaba de su vida familiar en Palmira: los tres hijos, en edades escolares y universitarias; las fiestas y la disciplina del hogar frente a las salidas y el consumo de licor. Contrastábamos las costumbres de nuestras casas, diferentes, frente a los mismos escenarios; en mi caso, solo tengo un hijo, Simón, y le contaba a Fabio cómo nuestra casa siempre está llena, que muchas veces los amigos se quedan a dormir, que Simón tiene muchos amigos, que son como hermanos y que les encanta estar allí.

No alcanzamos a concluir mucho sobre las buenas prácticas de las relaciones con los hijos adolescentes, cuando me percaté que él, con tantas responsabilidades y siendo un artista tan activo, ¿a qué horas podría trabajar en su obra? Así se lo pregunté. Fabio guardó silencio, por un minuto, mirando hacia abajo, luego me miró y subiendo las cejas con un gesto muy suyo, me contestó: “Pues...por las noches, ... ilos domingos!”.

Esta respuesta me conectó a mi lectura de Sholette y la referencia a “Pintores del día domingo” (con toda su carga del “aficionado”, del “perteneciente a otra categoría”). La pregunta clave apareció: ¿Cuántos de nosotros, creadores del campo del arte, artistas docentes y empleados en otros oficios, realmente dedicamos las horas laborales a la producción de obra?

Ese mismo día, justamente, había estado conversando con otro profesor, sobre quien he escrito anteriormente, pues un día recibí la invitación para hacer un artículo sobre su más reciente exposición: José Horacio Martínez, cuya obra circula ampliamente en los más exigentes escenarios del campo del arte desde hace muchos años. Y no solo eso, sus trabajos se venden dentro y fuera del país, de manera permanente, a través de los galeristas. ¿Con qué razón conservaría, para ese momento, su trabajo como profesor de medio tiempo, aun cuando sus ingresos principales procedían del mercado del arte? Entre otras cosas ha figurado, varias veces, en el famoso Calendario Propal, dirigido a artistas de notable trayectoria.

- Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado como creador hoy?

Imagen 2

Calendario Propal, 2017. Artista invitado José Horacio Martínez. Recuperado de <https://www.Carvajal.Com/index.Php/calendario-propal-2017-2/>



Al parecer, esta dedicación le ha permitido trabajar disciplinadamente en la producción de su obra por más de quince años, asistir a las ferias y exposiciones sin mayor preocupación; sin embargo, él es entre todos, una excepción.

Así que, cuando Fabio respondió a mi pregunta, pensé incluso, con algo de humor, en esa acepción del *Pintor del día domingo*, tan peyorativa, (asociada en nuestro contexto, al pintor empírico, aquel que exhibe los

fines de semana, por ejemplo, en el parque del Peñón, en Cali), pero aplicada a nuestro trabajo como artistas, a muchos o a casi todos.

Imagen 3

En la foto artistas del parque el peñón en la celebración de sus treinta años. Recuperado de <https://artistas-parque-penon.Com/>



Fue por esa vía, a través de las conversaciones sobre aquello que valoramos tanto (quienes sentimos que hacemos parte del campo “legítimamente”) y el reconocimiento de la postura con la que nos atrevemos a mirar (sea una cierta sensación de superioridad o, en su defecto, con abierta indiferencia) otras prácticas y otros creadores, que encontré en *Materia Oscura*, ese desafiante ensayo de Sholette, un lugar para preguntarnos por la valoración de nuestras las prácticas que decidimos incluir y aquellas que, decididamente, dejamos por fuera.

Como ya lo mencionamos anteriormente, el autor se propone explicar en su ensayo, con una metáfora de la cosmología, “la materia oscura”: es fundamental para todo aquello que hace parte del campo creativo y que se aparta, se excluye y se invisibiliza del lugar de atención/ reconocimiento/ valoración del campo creativo legitimado.

En nuestro contexto, este fenómeno se encuentra claramente determinado por las lógicas de circulación profesional de las artes, que se inician desde la misma academia, y

amplificadas luego en los escenarios del mercado del arte. La construcción de relatos de un único protagonista, como si en el proceso de la creación esto fuera posible, se deriva de un enfoque meramente capitalista, relacionado con la construcción de la marca de artista y la necesidad de extraer un beneficio económico para los agentes implicados en el proceso de comercialización.

Sumado a ello, la herencia de la jerarquización social derivada de la matriz colonial supone una clara estratificación social de los oficios; con ello las diferencias entre la «alta y baja cultura»³ así como entre «artista y artesano».

Sholette (2015) explica esta configuración de la materia oscura:

“Este tipo de materia oscura resulta invisible, ante todo, para aquellos que presumen de gestionar e interpretar la cultura –críticos, historiadores de arte, coleccionistas, marchantes, curadores y administradores del arte–. Ella abarca prácticas

informales como las artesanías caseras, los memoriales improvisados, las galerías de arte del Internet, la fotografía y la pornografía *amateur*, **los pintores de día domingo**⁴, los boletines auto publicados y los fanzines. De todos modos, al igual que el universo físico depende de su materia oscura y energía, así mismo el mundo del arte depende de su creatividad en la sombra” (p.10).

Es así como el autor propone, en su ensayo, dar cuenta de la poca atención que se ha dedicado a esta «zona de sombra» y extiende una invitación, a académicos y artistas, para iniciar su propia crítica al respecto. Considerando esta desafiante proposición y abordando elementos del contexto local, este texto buscará cuestionar estas relaciones en torno a la valoración de lo artístico y el conjunto de construcciones culturales, representadas en las relaciones que se entretienen para construir el campo del arte.

3. La alta cultura (la tradición de privilegios connotada por la distinción de clase de las bellas-artes) que descalifica a la cultura popular (los subgéneros de la industria de masas y las estéticas cotidianas), y se interesaron en leer la cotidianidad social en un paisaje ya drásticamente transformado por los medios de comunicación (Richard, p. 70).

4. En negrilla por la autora.

En suma, retomando todos los temas propuestos en esta introducción, consideramos que sí existe una motivación para pensar la “valoración” y todo lo que de allí se desprende. Lo vivimos a diario en muchas de las lógicas de las instituciones, también desde la academia, entre los diferentes creadores - o, incluso, mucho más allá de lo que declaramos-: este “contenido” se encuentra inscrito y arraigado profundamente en las apuestas de un currículo oculto que se enseña a los estudiantes como una carga que se lleva, entre varios, de manera solemne, un bagaje que se transmite y hereda.

1. Respeto: prácticas solidarias

Se desperdiga, entre otras cosas, que el que vale es un artista que hace “obra”, por supuesto, con una mirada exclusivamente objetual. Vale más **y por tanto se respeta más** a este tipo de “artista” que a aquellos que investigan o han elegido el trabajo con la comunidad. Se valora más a éste que a quien se dedica a la docencia; son más respetables quienes hacen parte de ciertos círculos y, en esa medida, es necesario que sea con ellos con quienes se entable una relación cercana, incluso conveniente.

(...) Tomo de la mano a mi nuevo mejor amigo, ahora entro en las listas, me invitan e invito a las fiestas, (a la psicodélica reunión navideña), allí pertenezco...

(Secreto al oído)

En esta lógica, entonces, se construyen figuras de artista, sobre estas bases.

(...) ¡Esas asignaturas no valen la pena, son el relleno, “el ladrillazo”! Será mejor realizar exámenes de suficiencia para atravesar cuanto antes esa malla.

(Comentario de pasillo)

Allí hay voces que no merecen ser escuchadas y otras voces que, realmente, escucharemos más, generalmente voces con “autoridad”, voces bravas, graves y/o peludas. La consecuencia de ello está muy a la vista:

(...) *Es urgente*: inecesitamos figurar ya! ¡Cuanto antes! Hagamos amigos o seamos curadores, no importa que no escribas.

(Conversación entre amigos)

Contrario a esta lógica de competencia inmediateista e individualista, Sholette muestra una gran coherencia en la necesidad "urgente" de unas nuevas prácticas que valoren de otras maneras la realidad del mundo que habitamos: prácticas solidarias, el dar, construir las redes, compartir el conocimiento, lo que él mismo incluiría en las economías del dar y la diseminación. Su actitud, respetuosa y generosa en la escritura, nos abre paso en un camino donde todas las fuentes y pistas para profundizar en las prácticas y conceptos están abiertas. Es un camino de "migas de pan", al estilo de Hansel y Gretel, con la diferencia que éstas huellas son indelebles.

Imagen 4

Ilustración para la historia hansel y gretel. Carl offtender (1812). Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/file:offtender_hansel_und_gretel_\(1\).Jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/file:offtender_hansel_und_gretel_(1).Jpg)



Nota: "Hänsel fue sembrando de migas todo el camino. La madrastra condujo a los niños aún más adentro del bosque, a un lugar en el que nunca había estado. Encendieron una gran hoguera, y la mujer les dijo: - Quedaos aquí, pequeños, y si os cansáis, echad una siestecita. Nosotros vamos por leña; al atardecer, cuando hayamos terminado, volveremos a recogerlos. A mediodía, Gretel partió su pan con Hänsel, ya que él había esparcido el suyo por el camino. Luego se quedaron dormidos, sin que nadie se presentara a buscar a los pobrecillos; se despertaron cuando era ya de noche oscura. Hänsel consoló a Gretel diciéndole: - Espera un poco, hermanita, a que salga la luna; entonces veremos las migas de pan que yo he esparcido, y que nos mostrarán el camino de vuelta". Recuperado de https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/hansel_y_gretel

Esto tiene un gran sentido en un campo donde muchos ya no comparten sus fuentes, métodos, fórmulas y conocimientos; los ocultan al investigador visitante; no dan información, al curador que visita la ciudad, sobre otros colegas que trabajan en la línea de investigación y sospechan de aquel que quiere investigar en su práctica, creyendo que robará sus ejercicios (mejor le invitan a hacer la siestecita).

Por lo tanto, esta reflexión revisite una gran importancia en un campo creativo donde se considera al otro (artista-estudiante), al colega, al futuro colega, una competencia, no solo por el reconocimiento del que podría ser objeto, sino también por el acceso a los escasos lugares y recursos para la cultura.

Y, en esa línea de prácticas creativas solidarias, me parece preciso subrayar y destacar iniciativas lideradas por dos mujeres y sus colectivos de trabajo. Por una parte *Interferencia*⁵, que sentó las bases para un proyecto de resistencia desde lo editorial, con el Grupo de Estudios Empíricos Radicales y su proyecto, *El Secretariado/Bilingüe*, que ellos mismos definen como:

5. Una iniciativa auto gestionada y sin ánimo de lucro, ideada por Jimena Andrade y Marco Moreno, que comienza a actuar en julio de 2008 en Bogotá-Colombia, de la que hicieron parte Laura Flórez, Lina Pardo y David Osorio.

“Una estrategia de documentación, investigación y discusión de maneras de resistir a las desigualdades y exclusiones que existen en nuestro contexto como una posibilidad para enfrentar homogenización histórica y mediática en la que vivimos, mediante las diferentes maneras de documentación, la escritura, el trabajo con las comunidades, el apoyo a redes entre grupos afines (Julio, 2014, párr.1)

Este colectivo tradujo al español y puso en libre circulación, a través de la red, las publicaciones *Insurgencias poéticas: Arte Activista y acción colectiva* de André Mesquita y *Materia Oscura, arte y política en la era de la cultura empresarial* de Gregory Shollette.

Por su parte, Sonia Muñoz funda en 2005, en Cali, Colombia, *Archivos del Índice*, un proyecto sin ánimo de lucro que pone en circulación valiosos y pertinentes textos de las ciencias sociales y las humanidades, desde su sitio web de libre acceso. Su práctica implica, también, la traducción y la libre circulación. Adicionalmente dona el material impreso a centros de estudios e investigadores, con el fin de promover el pensamiento crítico y la creación intelectual. Las prácticas, anteriormente descritas, corresponden a lo señalado, por el

mismo Sholette, como “prácticas artísticas que invitan a la reflexión sobre las posibilidades y las formas de la creación hoy, y sus relaciones con lo político y la contra-esfera pública”. Prácticas que implican compartir el conocimiento, dar.

Y es gracias a ellas (mi inmensa gratitud por ello) que Sholette y sus preguntas llegan a nuestras manos.

2. Valoración de las Prácticas excluidas: los casos

Una de las preguntas que se hace Sholette y que es necesario tener presente a lo largo de este texto es: ¿qué sucedería con los fundamentos económicos e ideológicos del mundo del arte burgués, si a esta gran masa de prácticas excluidas se le diera igual consideración como arte? Desde esta pregunta revisaremos tres casos de prácticas artísticas que implican la valoración que se hace del trabajo de artistas empíricos o artesanos, en contraste con las creaciones legitimadas desde el campo profesional.

2.1. Porcelana y Distinción

El aprecio por la porcelana en la tradición china está asociado a connotaciones simbólicas que le otorgan un valor elevado y le asignan, a la más fina porcelana, un lugar reservado en el ritual de las familias imperiales y, por tanto, constituye un símbolo de poder. Sus cualidades, blancura y delgadez, incluso la transparencia, se asocian con la distinción. Por lo tanto, en la actualidad, se consideran como valiosas joyas cuyo valor depende de su antigüedad, color, calidad y procedencia.

Durante una visita al MuAC-UNAM, en Ciudad de México, pude apreciar la exposición del artista y activista chino Ai Wei Wei, quien se ocupa de la pregunta que Sholette formula, respecto de la valoración de lo artístico. El artista cuestiona el valor asignado a aquello que se considera una pieza maestra, o una antigüedad real, versus una imitación que reúne las mismas características materiales.

En su obra *Tazones con Gallo*, Wei Wei hace una crítica, justamente, al valor de los objetos y la tradición, cuyo valor simbólico y de uso no es posible medir en términos económicos. La pieza original fue vendida por

la conocida casa de subastas Sotheby's. Se trata de una *taza de gallo* de porcelana perteneciente a la dinastía Ming, gobierno durante el cual la porcelana alcanzó su más alto nivel de especialización. El valor de la transacción superó los 35,8 millones de dólares. Esta pieza fue adquirida por Liu Yiqian, un comprador que argumentó que le gustaba y consideraba que el precio era justo y, según lo asegura el periódico Portafolio, el precio inicial de 25 millones de dólares, alcanzó este récord en siete minutos. Para preguntarse por esta valoración, Wei Wei realiza la operación de duplicar o falsificar las tazas de la dinastía Ming, creando réplicas exactas, pero con una pequeña variación: en la base de éstas, en vez del sello original del fabricante, se aprecia un sello que traduce Falso Beijing: 假北京.

Adicionalmente, Wei Wei juega con los números: no exhibe una, sino 25 piezas, de las cuales solamente una se presenta boca arriba, para hacer referencia a ese "falso original".

Imagen 5

Pieza subastada en Sotheby's sello original. Recuperada de <http://spanish.peopledaily.com.cn/31614/8594866.html>



- Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado como creador hoy?

Imagen 6

Tazones con gallo, obra de Ai Wei Wei. Museo de Arte Contemporáneo UNAM, 2019.



Imagen 7

Tazones con gallo. Chicken Cup, 2004. Fotografía: © Ai Wei Wei Studio.



Imagen 8

Tazones con gallo. MuAC-UNAM, 2019.



Sobre este trabajo, el curador de la exposición Cuauhtémoc Medina (2019), expone el interés del artista, que define como una «estética del valor»:

Como Ai Wei Wei ha declarado en una variedad de ocasiones, las relaciones entre lo “viejo y lo nuevo” y lo “verdadero y lo falso” son uno de los temas centrales de su trabajo y forman parte de una investigación de la estética del valor que define nuestra mirada sobre las obras de arte y los objetos culturales. De hecho, Ai Wei Wei debe mucho de su notoriedad a la provocativa forma en que, desde

mediados de los años noventa, tomó la capacidad transgresora de toda clase de categorías que subyacen en la tradición del *readymade* para intervenir artefactos que usualmente están conservados y protegidos bajo el criterio arqueológico de la autenticidad y la estética de la ruina que impera en el depósito del museo (p.12)⁶.

6. Publicado con motivo de la exposición Ai Wei Wei, Restablecer memorias (13 de abril al 6 de octubre de 2019). MuAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (28 de noviembre del 2019 al 8 de marzo del 2020) MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. ISBN 9786073016698.

Para el artista, cuyo lugar de enunciación es la revolución China, caracterizada por su afán de destruir lo viejo para consolidar lo nuevo, existe también una forma de resistencia en la medida en que, por un lado, recupera a su modo el valor de la tradición y, por otra parte, se contrapone a las lógicas que asignan un valor comercial a aquello que reviste, al interior de su cultura, otra significación.

Ai Wei Wei afirma:

Creo que nuestras ideas o juicios de valor, básicamente todo juicio humano, tiene que ver con el significado. El significado viene de nuestro juicio de cómo funciona un objeto. "¿Es eso real?" O, "¿es eso auténtico? ¿De qué época?" (...) Así que todo juicio de valor viene de una sociedad establecida. Es muy importante, para cualquier ser humano, hacer un juicio lógico y racional acerca de todo nuestro sistema. Probablemente lo último que queremos destruir sea ese sistema porque, de lo contrario, nos volveríamos locos: nadie confiaría en nada. El lenguaje sólo funciona porque refleja la realidad. Una vez que la realidad es cuestionable, el lenguaje pierde su poder. En mi obra, estoy interesado en ello. ¿Puedes hacer

que un falso parezca real? Por supuesto. Pero también, ¿puedes hacer que lo real parezca falso? (p.112).

Así, después de esta apropiación/ fabricación/falsificación realizada por un artista de renombre, ¿cuál sería, entonces, el valor asignado a esta pieza, o a las veinticinco? ¿Es el valor, por tanto, un asunto netamente económico? ¿Existe, en este caso, la contraposición entre el valor de lo artístico del artesano ancestral, versus el del artista profesional y consagrado?

¿Deberíamos adquirir una falsificación de un artista reconocido y legitimado, como Wei Wei, por un mayor valor que el producto original, de alto valor patrimonial, del artesano de la dinastía Ming? Aquí la operación se complejiza, ya que la falsificación no está realizada por un agente en la «zona de sombra» sino por un artista consagrado en el mercado del arte internacional; por otra parte ¿de qué manera alcanza un valor económico tan alto, en el presente, una pieza fabricada por un artesano? Finalmente, y para unir estas ideas con el contexto local, ¿qué ocurre en el caso de la valoración de los productos de un artista empírico, versus un artista formado y reconocido?

2.2. Dos historias en el Valle del Cauca

Mientras tanto, en otro lugar... En un municipio llamado Candelaria, concretamente en el corregimiento de Villagorgona, un pintor empírico, experto en la gráfica popular, trabaja con maestría la caligrafía y todo tipo de piezas, gráficas y pictóricas destinadas al uso comercial de los establecimientos del pueblo. Enseña a su hijo diferentes tipografías, el dibujo a mano alzada y la composición de imágenes que, por años, han estado en el imaginario de los habitantes de una región, cada vez, más azucarera⁷.

Sobre ello, y para contextualizar al lector, el Valle del Cauca hace parte de una extensa región, donde predomina el monocultivo de caña, que tuvo su origen en la política colonial causante de la invasión al territorio de Abya Yala (luego América). Esta manera de operar⁸, se sustentó en la usurpación de tierras. En su ar-

7. Recuperado de <https://www.asocana.org/publico/info.aspx?Cid=215>

(Sector Agroindustrial de la Caña”, 2019).

8. Descrita por Simeón Mancini en su trabajo de grado como Ingeniero Agrícola de la Universidad Nacional, en el año 1954. Recuperado de https://revistas.unal.edu.co/index.php/acta_agronomica/article/viewFile/49115/50201

queología del proceso se destaca a Lázaro Cobo como fundador de esta industria, de la cual se desprende el *desarrollo* económico de la región, sus construcciones culturales, la estratificación de los oficios desde el sistema de clasificación racial y sus formas de relación en el contexto laboral bastante cercanas al modelo feudal, como lo atestiguan los estudios de las Naciones Unidas⁹.

9. Un estudio de las Naciones Unidas que se propone mostrar como ejemplo al Valle del Cauca para el desarrollo económico desde este modelo destaca este tipo de relación (Millán, 2002): “En relación con el progreso en la adopción de nuevas tecnologías de gestión, se resalta que por su origen feudal, basado en la servidumbre, el estilo de dirección obrero-patronal fue de corte autoritario o señorial, hasta la década de 1980, aunque de él todavía quedan manifestaciones, que pueden verse como formas arcaicas de procurar equidad social. Centro Nacional de Productividad (CNP), Colombia, Felipe Millán para la Unidad de Desarrollo Industrial y Tecnológico de la División de Desarrollo Productivo y Empresarial, en el marco del Proyecto Clusters, en torno a recursos naturales, implementado por la CEPAL y la Sociedad Alemana de Cooperación Técnica (GTZ), con apoyo del Gobierno de la República Federal de Alemania, 2002.

Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4523/1/S0212973_es.pdf.

Mancini enumera las estrategias para apropiarse de las tierras de los pueblos originarios, a quienes organizaron por encomiendas, y aborda las relaciones del surgimiento de la industria azucarera antes de 1560 con el conquistador Belalcázar y su compañero Pedro Cobo.

Cuenta Mancini (1954):

La segunda época, de 1.701 hasta la república, en que se incorporaron a la Corona las encomiendas vacantes (poseídas por personas no residentes en las Indias) y las restantes (en 1718), con abolición de esa institución, pasando el rey a venderlas al mejor postor en título de propiedad. Arboleda (...) afirma que las ventas de las encomiendas que se incorporaron a la Corona en 1.718 y los títulos de merced, son el origen de la propiedad privada entre nosotros. En esta forma nació el latifundio en Latinoamérica. Salazar (17) comenta que en la colonia la usurpación de tierras era frecuente en los vastos realengos, y contra ello se instituyó la "Composición", organismo destinado a expropiar la tierra de quienes no poseían título de merced o se encontraban fuera de los límites de su encomienda. No detuvo las inmensas

apropiaciones de tierras, pero fue eficaz en algunos casos... "Los Capitanes Lázaro y Andrés Cobo, fundaron y explotaron el primer trapiche colonial del Cauca", que el mismo autor fija en la región de Amaime, agregando (...) que como hijos del heroico capitán Don Pedro Cobo, compañero de Belalcázar, heredaron la encomienda de la tribu de los Anaponimas, que habitaban el territorio del actual municipio de Cerrito. Parece que ambos hermanos poseían ingenios y que fue Don Lázaro Cobo quien montó el primero, y por ello García Vásquez (...) lo llama fundador de la industria azucarera en el Valle del Cauca. Según Tascón (...), el otro encomendero fundador posteriormente de otro ingenio, en 1.560, fue el Capitán Gregorio de Astigarreta, que con los indios de su encomienda formó una pequeña población que García (...) identifica como Pueblo Nuevo y Tascón (...) como San Jerónimo de los Ingenios. Según esto la industria azucarera parece haberse iniciado en el Valle antes de 1.560. (...) (vol.4, p. 16).

De esta industria azucarera se desprenden las empresas que procesan, actualmente, el bagazo de caña,

como materia prima de diferentes productos. Para esta historia, es relevante Propal, una empresa del Grupo Carvajal que se dedica a la producción de papeles finos para imprenta, oficina y escritura, papeles especiales y cartulinas para empaques, usados como insumos para artistas y creadores. Su materia prima básica es la fibra de la caña de azúcar. Por otra parte, uno de sus productos empresariales, de responsabilidad social, está destinado a reconocer la trayectoria de los artistas, por lo cual ser el artista invitado del calendario Propal se constituye, para muchos, en una meta. Con este logro no solamente aumenta el conocimiento de su obra entre empresarios y un público selecto, sino que constituye un homenaje que le exalta como creador. El lanzamiento supone un reconocimiento

público, con invitados de las clases dirigentes del país y representantes del gobierno, la cultura y las instituciones educativas, entre otros. El acto se realiza en una institución museal o institucional reconocida, que legitima esta acción y al artista mismo. Posteriormente, algunos hogares tendrán la oportunidad de disfrutar el calendario y, de esta manera, las reproducciones de las obras de los artistas harán parte de sus vidas.

Imagen 9

Presentación del Calendario Propal. Foto: Áymer Andrés Álvarez, 2014.



En la ciudad de Cali, en un hogar de clase media trabajadora, otro hombre, cabeza de familia, pintor aficionado, empleado de una de las más representativas empresas de las artes gráficas en la región, se dedica por años a la pintura; finalmente, produce una serie pictórica que le permite soñar con su propio calendario de Artista.

Estas dos historias de la región representan la génesis de los trabajos de grado de Diego Salas, *Con el mundo auestas: la vida de un pueblo narrada por sus habitantes*, y Dayana Camacho, *Puesta en abismo, sobre las tensiones en los niveles de representación en pintura*, con los que optaron al título de artistas plásticos. Ambos trabajos tienen origen en sus historias familiares, en el anteriormente descrito contexto del Valle del Cauca. Sus procesos de investigación-creación inician con una arqueología de sus historias familiares que se conectan con la realidad de la clase trabajadora rural y urbana de la región, desde unas propuestas plásticas que vinculan necesariamente lo estético y lo político.

Dos procesos investigativos que dan cuenta, de manera profunda, de los recorridos sobre la historia, con testimonios, documentos y soportes de entrevistas, para construir, con ello, un panorama histórico y social que nos permite ampliar, desde la

pregunta, nuestra perspectiva sobre la valoración de lo artístico y de aquello que está incluido o excluido. Así podemos situar nuestra atención, por un lado, en los cambios de las tecnologías y su incidencia sobre el paisaje y las costumbres, que incluyen la transformación de los oficios y, por otra parte, en los problemas de la alienación del trabajo y la realidad de la valoración de lo considerado como artístico.

Los proyectos de Salas y Camacho surgen a partir de diferentes intereses de investigación, evidentemente plásticos; la génesis de sus trabajos está situada en los protagonistas de las historias, sus padres (ambos pintores empíricos), y contemplan dentro de sus objetivos, la contribución patrimonial de los oficios tradicionales a la comunidad. Salas se propone retratar y evidenciar la transformación que han tenido las labores tradicionales de su corregimiento, partiendo de lo experiencial diario del oficio del pintor popular. Camacho, por su parte, indaga sobre las tensiones presentes en los niveles de representación de la pintura en la cotidianidad y la existencia de un cuadro dentro de otro cuadro, partiendo, igualmente, de su experiencia familiar.

No obstante, este documento se propone rescatar la perspectiva de la valoración de lo artístico, a partir de una mirada conjunta a estos pro-

cesos, respondiendo a la invitación que hace Sholette para el análisis de las «zonas de sombra» y cómo funciona la articulación de la «materia oscura» en el campo creativo en prácticas situadas dentro del Valle del Cauca.

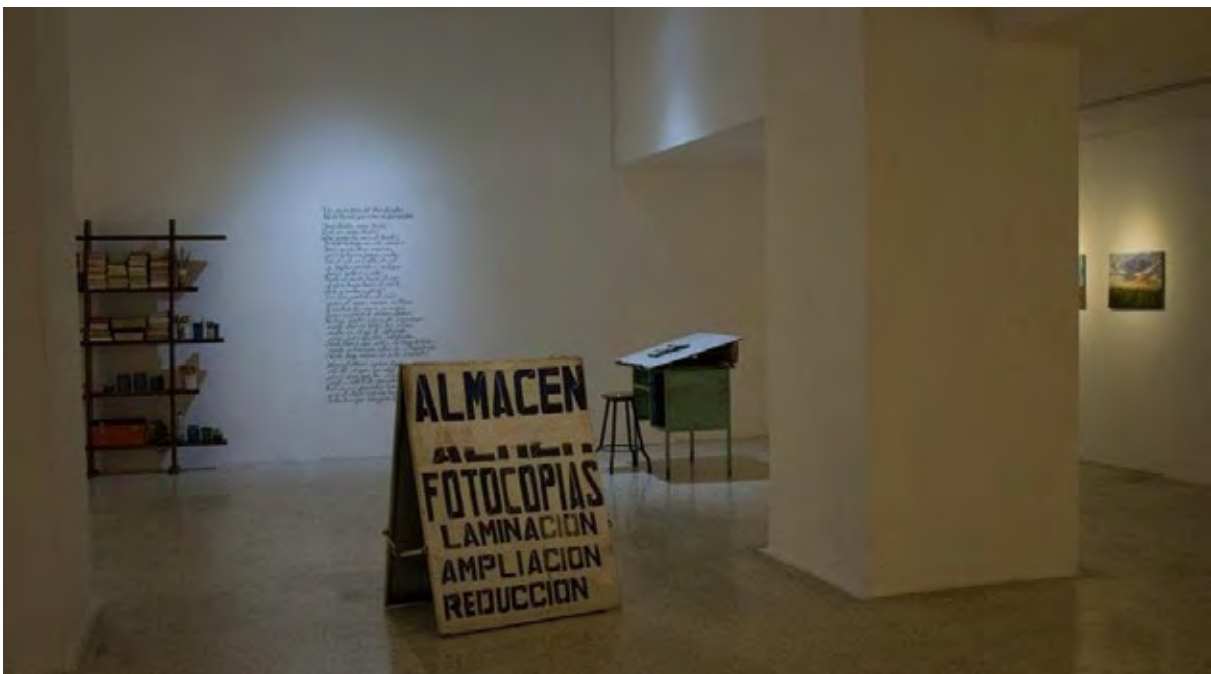
2.2.1. La Novedad y la tradición

“Una de las actividades tradicionales del Corregimiento de Villagorgona ha sido la elaboración de letreros y avisos a mano encargados a mi padre. En ese entorno, rodeado de pinturas, plantillas, reglas de cálculo y todo tipo de soportes, formatos y dimensiones, fue el primer acercamiento que tuve a las artes. Lugar de aprendizaje y fiel testigo de aquellas empresas publicitadas que se consolidaron o desaparecieron”.

Diego Salas

Imagen 10

Diego Salas (1989/Candelaria). La idea del taller/Instalación (estantería, letrero y escritorio).



Diego Salas se identifica, a sí mismo, como pintor popular, categoría que ubica dentro de los oficios tradicionales de la región. En su trabajo, *Con el mundo auestas: la vida de un pueblo narrada por sus habitantes*, inspirado en los oficios tradicionales de su pueblo, el corregimiento de Villa Gorgona en el municipio de Candelaria, Salas destaca la importancia de la pintura y otras labores, desde la necesidad de preservar la memoria de aquello que ha constituido la vida y la cultura de las comunidades.

Con el mundo auestas parte de su experiencia de vida y del trabajo con su padre, reconocido pintor popular que se ha ocupado de realizar trabajos para los anuncios de

diferentes establecimientos comerciales, obras que han implicado la experimentación y el conocimiento de la caligrafía y la pintura mural, entre otros.

Su trabajo implica el rescate y la valoración de estas formas comerciales de lo popular, para instalarlas en el lugar de la pintura de salón; de carácter pictórico y performático, nos invita a reconocer el valor patrimonial de estas manifestaciones y, sobre todo, cuestionar la desaparición de estas formas de la gráfica popular por el desplazamiento que otras formas comerciales del diseño gráfico aplicado y los desarrollos tecnológicos, van imponiendo a las formas de vida.

Imagen 11

Padre de Salas.



..... Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado como creador hoy? ●

Su producción cuenta con diferentes obras pictóricas, gráficas e instalativas. Adicionalmente, una performance es ejecutada por su propio padre: consiste en un ejercicio de caligrafía sobre la pared, durante la inauguración de la exposición. En ella se da cuenta de su experticia, a partir del trabajo diario. Así, Salas transforma el oficio tradicional en un producto del arte. El padre, de alguna manera excluido del campo formal del arte, se incorpora a las formas de

circulación propias de las dinámicas profesionales de las que su hijo, artista plástico graduado recientemente, hace parte. De alguna forma, esta operación hace visible, para el espectador, el testimonio de una práctica, aún viva, que se desvanece con el desarrollo de la tecnología contemporánea.

Así, Salas y su padre logran ese instante de resistencia.

Imagen 12

Diego Salas (1989/Candelaria). *La idea del taller/ Estantería y acción performática.*



“En un ejercicio tautológico, mi padre Fernando Salas, escribirá con su puño y letra sus conocimientos adquiridos, tanto teológicos, espirituales y caligráficos, producto de más de cuatro décadas dedicadas al oficio de la publicidad y la pintura popular, plasmando la condición de mi localidad en la actualidad, resumida en el pasaje bíblico de Eclesiastés 1:1-11.”¹⁰

Diego Salas

Su pintura sorprende por el manejo espléndido del color que, cálidamente, ilumina esa necesidad de mirar atrás, en la apacible vida del pueblo de antes. Su realismo y su vitalidad posibilitan, a través de las escenas, la materialización de un recuerdo que pronto se evaporará. Es por ello que su práctica puede leerse como una manera de resistencia, desde el hacer, en el que se reconocen formas de representación para la memoria de una comunidad. Desde la profesión familiar, Diego y su padre, como él mismo lo describe, apuestan también por lo educativo: trabajan en prácticas, artísticas y pedagógicas, preservando los conocimientos que, además de constituir un valor patrimonial, han representado una forma de subsistencia para las familias del pueblo.

10. El texto de Eclesiastés 1:1-11 que aparece transcrito en caligrafía dice: Palabras del Predicador, hijo de David, rey en Jerusalén. ¡Vanidad de vanidades! ¡Vanidad de vanidades! ¡Todo es vanidad! —Palabras del Predicador. ¿Qué provecho saca el hombre de todos sus trabajos y de todos sus afanes bajo el sol? Una generación se va, y otra generación viene, pero la tierra permanece para siempre. El sol sale, el sol se pone, y vuelve presuroso al lugar de donde se levanta. El viento gira hacia el sur, y da vueltas por el norte; va girando sin cesar, y vuelve a girar el viento. Todos los ríos van al mar, y el mar jamás se llena. Y los ríos vuelven al lugar de donde salieron, para volver a recorrer su camino. Todas las cosas fatigan más de lo que es posible expresar. ¡Los ojos nunca se cansan de ver, ni se fatigan los oídos de oír! ¿Qué es lo que antes fue? ¡Lo mismo que habrá de ser! ¿Qué es lo que ha sido hecho? ¡Lo mismo que habrá de hacerse! ¡Y no hay nada nuevo bajo el sol! No hay nada de lo que pueda decirse: «¡Miren, aquí hay algo nuevo!», porque eso ya existía mucho antes que nosotros. Nadie recuerda lo que antes fue, ni nadie que nazca después recordará lo que está por suceder.

Imagen 13

Vista de la exposición en Secretaría de Cultura de Cali, detalle de avisos.



Así el oficio, como labor remunerada, es también una de las preocupaciones de Salas. Por ello, su trabajo extiende esta reflexión a otros oficios relevantes para la vida en comunidad, propias de su contexto, que van desapareciendo de la mano del progreso industrial, en un municipio impactado por el monocultivo de la caña de azúcar, con todas las implicaciones sobre la naturaleza, el oficio y la cultura.

La naturaleza de estos oficios, vinculados entre sí, dan cuenta de la vida en comunidad de la que todos hacen parte.

- Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado como creador hoy?

Imagen 14

Libretas sobre los diferentes oficios.



Este trabajo nos permite vislumbrar algo que Sholette subraya en la comprensión de cualquier tipo de proyecto como construcción colaborativa, esa posibilidad de la interdependencia, que liga la práctica creativa y la vida misma.

Sholette (2015) describe la relevancia de lo colectivo en las prácticas:

“Cualquier proyecto a gran escala, ya sea artístico, político o militar, es decididamente

de naturaleza colaborativa. Cualquier práctica que afirme ser radical también debe tomar en serio la materialidad y la complejidad estructural del trabajo creativo invisible. Esto incluye el trabajo colectivo e informal en gran medida relegado a las sombras de la historia del arte, pero también a las prácticas culturales no profesionales” (p. 7).

2.2.2. ¿Quién puede ser el Artista hoy?

Dayana Camacho, con *Puesta en abismo, sobre las tensiones en los niveles de representación en pintura*, se propone dar cuenta de diferentes capas en tensión, desde un ejercicio plástico que logra traducir la representación de lo hallado, lo registrado y lo documentado pictóricamente. Sin embargo, su ejercicio nos permite ir mucho más allá, para dar cuenta de las lógicas de la valoración, en el contexto de la región del Valle del Cauca, su sistema productivo y sus formas de comprensión del arte y la cultura. Su obra está compuesta por *pinturas* en las que se registran las *pinturas* de su padre en escenas cotidianas.

La historia, enclavada en las relaciones del sistema productivo y social de la caña de azúcar, ocurre al interior de Propal, empresa gestora de un producto icónico que, desde 1962, pretende acercar *obras de arte* a ciertos hogares de la población colombiana. El emblemático calendario Propal, al que ya se ha hecho referencia (cuyos derechos sobre las imágenes no suponen un pago para

el artista por su participación, puesto que, realmente, su propósito es el de un homenaje destinado exclusivamente a los más prestigiosos artistas), resulta ser la aspiración del padre de Dayana, Wilson Camacho, quien decide realizar una serie de pinturas, anhelando que su obra se incorpore a esta producción.

La exploración de Camacho implica el reconocimiento de ese trabajo "aficionado", dándose a la búsqueda de las diferentes obras de su padre, en cada familia y lugar donde se encontraban; realizó un rastreo y se encargó de registrarlos. Su pesquisa implicó, inicialmente, la constitución de archivo visual, un ejercicio de reconocimiento del estado de las cosas, que le sirvió para realizar un nuevo registro, esta vez pictórico, en el que integra la pintura de su padre a la suya. Estos ejercicios no buscan una apropiación per se; no están centrados en la pintura del padre, como foco de atención; se encargan, mejor, de resaltar esas escenas cotidianas, desde las cuales, la actividad pictórica era relevante.

● Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado
como creador hoy?

Imagen 15

Obras de Dayana Camacho. *Madre, hija y Jacanamijoy*, 180 x 120 cm, óleo sobre lienzo, y *Floralia*, 120 x 180 óleo sobre lienzo¹¹. 2019.



Así, Camacho registra este hecho de varias maneras: por una parte, desde lo pictórico, registrando y apropiando las obras del padre y los calendarios Propal, presentes en su casa, al interior de su propia pintura y, por otra, realiza una videoinstalación en la que sitúa, en un espacio expositivo, la sala de su casa, con sofás, la decoración de los cuadros

originales, la luz que se adivina a través de la “ventana” y el televisor al centro de la sala. En este espacio se registra la “Conversación Imposible”, una entrevista realizada entre el director del Calendario Propal y su padre.

11. Camacho realiza un montaje en el que subraya las tensiones en sus niveles de representación, ubicando la pintura directamente sobre el piso. Las decisiones sobre el montaje contribuyen a reafirmar esos niveles de tensión que su trabajo señala. Retrata la pintura hallada en el suelo y sobre ella ejecuta una nueva pintura en la misma posición y ubica en la sala de exposiciones la pintura resultante también sobre el suelo.

Imagen 16

Título: Sala De La Casa. Video, pinturas y muebles/Dimensiones variables.



“La idea de esta instalación es generar una atmosfera similar a la del espacio doméstico específicamente a la sala de una casa, para que el espectador observe un video que se reproduce en un televisor y algunas pinturas que están montadas en el espacio. El video muestra un diorama que hace referencia a un monumento que se encuentra desmantelado en la empresa Propal y la entrevista realizada al director del calendario que, dicha empresa, produce y a mi padre Wilson Camacho, trabajador de la empresa”

Dayana Camacho

En la conversación sobresalen, entre otras cosas, la orientación del padre por el dibujo y la pintura, desde temprana edad, y su ilusión de figurar en el calendario que ellos mismos producían; por otra, la definición del gerente de **quién es un artista prestigioso**, es decir quién, en realidad, podría ser sujeto de tal homenaje.

Dice Posada (en Camacho, 2019) durante la entrevista, que hacía parte de la obra:

“En el mundo del arte están los que pintan bonito, y por el otro lado están los artistas que trascienden. No necesariamente, quien pinta bonito, es el

artista que trasciende, el artista que trasciende, (ustedes lo han visto), es el artista que ha roto esquemas, que ha logrado llegar a un público que estaba deseoso de ver cambios, de ver nuevas propuestas etc., ¿sí?" Lo que tratan de hacer es buscar figuras del arte que sean **muy reconocidas y el reconocimiento lo interpretamos de la siguiente manera:** que estén **exponiendo internacionalmente, nacionalmente también, sí, pero digamos el reconocimiento internacional** nos interesa mucho. Que estén muy **en los ojos de la crítica del arte;** que, (es un poquito *light* lo que voy a decir, pero lo veo que me entiendan en ese contexto), que **estén vendiendo caro** ¿Sí? normalmente el artista reputado vende caro ¿Sí?"

Wilson Camacho, padre de Dayana, comenta a su vez (en Camacho, 2019, p.75):

"Con el propósito de que el calendario tuviera una obra mía, me dediqué a realizar obras en diferentes técnicas y realicé la gestión con la persona que se encargaba de eso; un amigo me ayudó a llevar las obras hasta las instalaciones. La persona

las vio, pero la respuesta era que el calendario (...), como tal, para artistas de trayectoria, de reconocimiento. Realmente, no me dio ninguna esperanza para, de pronto, poder tener alguna obra mía en el calendario. De repente, fue como una ingenuidad mía, ¿no? Ilusión mía de pretender que alguna de mis obras estuviera en el calendario, pues fue algo que yo no tenía en mis pensamientos, pues de que obviamente (...) ese calendario era para obras de prestigio, pues, de artistas reconocidos, pues en fin..."

Wilson Camacho trabaja aún para Propal, pero su ilusión, nunca se materializó. Ya no pinta, pues esa experiencia lo desmotivó a seguir pintando o dibujando. De alguna forma, se intuye en su testimonio anterior, que el prestigio y el reconocimiento son "para otros", no están a su alcance. Se ha recalcado, de esta forma, el lugar que ocupa el trabajador, el que le corresponde en el sistema industrial con las particularidades de su contexto.

Sin saber, a ciencia cierta, en que parte de la producción estaba ubicado el padre de Dayana, esta situación nos remite al problema planteado por Marx (Cfr. Ariza, 2017, p. 12), acerca del trabajo enajenado y

el lugar de producción del calendario es, sin embargo, rechazado para estar en él. El calendario fabricado (de alguna manera) por sus propias manos o las de sus compañeros, se torna en un producto ajeno, diseñado para incluir a "otros": inalcanzable.

En relación con esa imposibilidad, Camacho realiza su propia versión

Imagen 17

Serie Calendarios. Acuarela sobre papel, 75 x 50 cm. (2019). Archivo Dayana Camacho.



de un calendario Propal de la obra de su padre. Con la búsqueda realizada, exhibe el trabajo, registrando no solo la pintura, sino los lugares originales donde la encontró, y las maneras de exhibirlo o almacenarlo en cada lugar.

Imagen 18

Serie Calendarios. Acuarela sobre papel, 75 x 50 cm. (2019). Archivo Dayana Camacho.



- Pintores del día domingo: ¿quién puede ser/está autorizado/ legitimado como creador hoy?

Imagen 19

Serie Calendarios, Acuarela sobre papel, 75 x 50 cm. (2019). Archivo Dayana Camacho.



Imagen 20

Serie Calendarios, Acuarela sobre papel, 75 x 50 cm. (2019). Archivo Dayana Camacho.



el extrañamiento del hombre hacia el producto de su trabajo, sus relaciones con los demás, la naturaleza, con él mismo. Este operario, que trabaja en

Su proceso de investigación-creación, da énfasis al estudio de esas diferentes capas presentes en la imagen. Así, la artista establece una tensión en esos niveles de representación, que van desde los lugares físicos en los que rastrea las pinturas de su padre, pasando por la mediación de la imagen fotográfica, hasta el ejercicio pictórico, en el que incorpora otras posibilidades de lectura y resignificación de las imágenes. Sin embargo, estas capas de la representación dan cuenta de las tensiones en una de las preguntas que se hace Sholette, en torno a la valoración en el mundo del arte: ¿qué es lo que impide que esta clase de actividad creativa, no profesional, entre en la estructura de valor del mundo del arte de élite? (Sholette 2015, p.19).

Para intentar responder a ello, regresaremos a este propósito de relectura o traducción que realiza Camacho, y que se extiende más allá de los procesos pictóricos. La videoinstalación, y la “Conversación Imposible” permiten, al espectador, reflexionar de manera crítica, sobre las formas legitimación, que conducen a calificar quién puede ser un artista, qué es una obra de arte y, desde esa perspectiva, preguntarse: ¿cuáles

podrían ser las formas de la práctica artística en nuestro tiempo? Si pareciera ligera, al respecto, la explicación de Posada, Sholette (Op. cit., 2015) define, en su ensayo, un elemento definitivo para la valoración de las prácticas creativas y, particularmente, al campo del arte:

El capital de consumo como conocimiento acumulado. De esta manera la valoración estará dada por las formas en que este capital se produce, circula y se acumula, lo que supone la creación de diferencias menores traducidas en posibilidad de reconocimiento del valor (Cfr. p.21).

En relación con estas formas de creación de valor, Sholette menciona dos de las características enunciadas por Posada:

1. Saber que un artista es muy solicitado por las instituciones legitimadoras.
2. Un crítico pronto destacará su trabajo de manera escrita o en una exhibición (Cfr. p.20).

Sin embargo, a pesar de la coincidencia, quedaría faltando,

aquí, el tercer punto mencionado en la entrevista por Posada, muy relevante en tiempos del fervor por la Economía Naranja: *vender caro*.

Lo anterior nos permite, entonces, formular varias preguntas en torno a esta característica y las posibilidades de quién puede ser/está autorizado/está legitimado como el creador hoy:

¿Debe vender, necesariamente, todo creador/artista/hacedor? Vender caro. ¿A quién? ¿A quién se dirige, entonces, el trabajo del creador/artista/hacedor? ¿A quien pueda pagarlo?

¿Resulta, entonces, la única posibilidad de valoración/ legitimación, del creador/artista/hacedor, su inserción en las dinámicas del mercado? ¿Indispensable su orientación hacia la rentabilidad? ¿Es la valoración determinada, estrictamente, por su valor de cambio?

¿Qué ocurre entonces con quienes realizan prácticas no orientadas a la rentabilidad? ¿Qué ocurre con aquellas que se basan en las economías del dar y la diseminación, descritas por Sholette? ¿Quién legitima o define el valor artístico de estas prácticas? ¿Cómo se valora el rédito social o la posibilidad de transformación social? ¿Y el valor simbólico? ¿Qué valor se le otorga al

producto de estos oficios tradicionales o aficionados, excluidos de la valoración artística o incorporados posteriormente a las dinámicas de mercado?

Para este caso, ¿qué es lo que hace que la pintura del trabajador no circule, mientras que la apropiación/resignificación/traducción de Dayana Camacho, le vale una mención de los jurados del Programa de Estímulos del Ministerio de Cultura y una mención meritoria en la academia?

Y en el caso del trabajo meritorio de Diego Salas, ¿qué ocurre con la visibilidad del oficio del pintor popular que ingresa en el cubo blanco y se presenta, a manera de performance, creando otras formas de valoración de aquello que antes permanecía en la sombra?

Para concluir, este texto demuestra que las obras abordadas constituyen un buen ejemplo de la tensión entre los conceptos de Sholette «Mundo del Arte» y «Materia Oscura», con referencia a la visibilidad y la exclusión, de las cuales pueden ser objeto las prácticas artísticas, culturales, pedagógicas y creativas, en términos generales.

Así, con los casos estudiados de Salas y Camacho, desde la perspectiva comparativa del trabajo de sus padres, como artistas empíricos, y

ellos como artistas legitimados por el ejercicio profesional, derivado de la academia, contrastamos las disímiles posibilidades de circulación, proyección económica y posicionamiento en el mercado del arte, que nos permiten ampliar la comprensión de los mecanismos de valoración de estas prácticas, reconocidas como «no profesionales», con la mirada sobre un territorio particular.

Cabe anotar que este análisis situado (en un contexto que, como se mencionó anteriormente, aún se caracteriza por formas de relación de carácter feudal, desde lo laboral y donde los oficios continúan jerarquizados) contribuye a visibilizar que en una sociedad colonial como la nuestra, el conflicto de visibilidad/exclusión es aún más agudo, que el escenario planteado originalmente planteado por Sholette.

El proceso creativo de Salas y Camacho, nutrido por la historia y el conocimiento artístico heredado de sus padres nos permite ver, de qué manera, un trabajo plástico puede imbricar lo estético y lo político: una reflexión crítica sobre la creación y la valoración de las prácticas y los creadores en nuestro contexto.

Lista de referencias

- Aguilar, M., Aguirre, S., Cancan, C., Gibler, J., Osnos, E., Wei Wei, A., y Medina, C. (2019). Ai Wei Wei. Recuperado el 11 de agosto de 2019 de <https://muac.unam.mx/exposicion/ai-weiwei>
- Andrade, J. (2011). Estudios Empíricos Radicales. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/SB1_Andre_Mesquita.pdf
- Andrade, J., y Moreno, M. (2008). Interferencia. <http://interferencia-co.net/pg.html>. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <http://interferencia-co.net/pg.html>
- Ariza, M. (2017). Colonialidad Incorporada Subversiones Íntimas. Trabajo de Grado de Maestría. Universidad del Valle, Cali.
- Artistas del Parque del Peñón. [Entrada de Blog]. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de <http://artistasdelparquecali.blogspot.com/2016/10/artistas-del-parque.html>
- creativeLabs, Ł. (2017). Quienes somos. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de <http://archivosdelindice.com/quienes.html>
- Grimm, H. (2019). Hansel y Gretel. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/pdf/hansel_y_gretel.pdf
- Mancini, S. (1954). Tenencia Y Uso De La Tierra Por La Industria Azucarera Del Valle Del Cauca. Recuperado el 12 de Agosto de 2019, de https://revistas.unal.edu.co/index.php/acta_agronomica/article/view-File/49115/50201
- Marx (1975). El capital. Crítica de la economía política. México: Siglo XXI Editores.
- Marx, K (1980). Manuscritos: Economía y Filosofía. Madrid: Atalaya S.A
- Maya, A., y Cristancho, R. (2019). Créditos. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/mandinga-sea-africa-en-antioquia/creditos/>
- Melo, J. (2019). Moderna Contemporánea Cali // compilado local de artista. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <http://modernacontemporanea.com/vergaraliliana.html>

Medina, C. (2019). Restablecer memorias (13 de abril al 6 de octubre de 2019). MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México; (28 de noviembre del 2019 al 8 de marzo del 2020). MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. ISBN 9786073016698. Publicado con motivo de la exposición Ai Wei Wei.

Millán, F. (2002). El conglomerado del azúcar del Valle del Cauca, Colombia. Recuperado el 12 de agosto de 2019 de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/4523/1/S0212973_es.pdf

Richard, N. (Ed.) (2010). En torno a los estudios culturales localidades, trayectorias y disputas. ISBN: 978-956-8114-88-6. p.70. Chile. Editorial Arsis. Recuperado de <http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/coedicion/richard.pdf>

S.A., C. (2019). PROPAL presenta el nuevo calendario para el 2017 | Carvajal S.A. Recuperado el 12 de agosto de 2019, de <http://www.carvajal.com/index.php/calendario-propal-2017-2/>

Salas, D. (2018). Con el mundo a cuestas: la vida de un pueblo narrada por sus habitantes. Trabajo de Grado. Bellas Artes, Entidad Universitaria del Valle. Cali.

Se lanzó el calendario anual de Propal. (2014). Recuperado el 12 de agosto de 2019 de http://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/106440/se_lanzo_el_calendario_anual_de_propal/

Sector Agroindustrial de la Caña. (2019). Recuperado el 12 de agosto de 2019 de <https://www.asocana.org/publico/info.aspx?Cid=215>

Sholette, G., (2015). Materia oscura (1st ed., p. 10). Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice. ISBN 978-958-58052-3-1. Recuperado de <http://archivosdelindice.com/materia.html>

Wikimedia. (2019). Ilustración para Hansel y Gretel [Imagen]. Recuperado de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6796155>