Ser mujer y artista plástica en los Llanos Orientales (Colombia): una aproximación cualimétrica a partir de nueve casos

Artículo de investigación

Andrea Rivera
Universidad de Granada-España
riverablancoandrea@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3163-1193

Yasser Farrés
Universidad Santo Tomás, Colombia
yasserfarres@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1758-6517

SECCIÓN CENTRAL

Recibido: 30 de octubre de 2025
Aceptado: 9 de febrero de 2026

Resumen
Este artículo analiza los desafíos que enfrentan las mujeres artistas plásticas que desarrollan prácticas contemporáneas en la ciudad de Villavicencio, Colombia. Se presenta una investigación cualimétrica en torno al discurso de nueve artistas de diversas generaciones. Se diseñó una entrevista semiestructurada y se analizaron sus respuestas siguiendo los preceptos del análisis temático con Atlas.ti, contrastados con el análisis de agrupamiento (clustering) mediante el análisis de componentes principales (APC) y el algoritmo K-means, con la asistencia de ChatGPT 4.0. El análisis permitió identificar categorías relacionadas con la experiencia de producción artística, el papel de las instituciones culturales, la recepción social de sus obras y la condición de género. Los hallazgos evidencian tensiones entre saberes empíricos y académicos, así como una apropiación del arte como herramienta de memoria, crítica social y agencia política; se constata la persistencia de obstáculos estructurales como el clientelismo, la exclusión institucional y la escasa formación crítica del público. Sin embargo, las artistas configuran prácticas de resistencia simbólica y promueven nuevas formas de legitimidad en el campo artístico regional.

Palabras clave
Arte contemporáneo; Colombia, mujeres; Villavicencio; análisis cualimétrico

Como citar: Rivera, A. y Farrés, Y. (2026). Ser mujer y artista plástica en los Llanos Orientales (Colombia): una aproximación cualimétrica a partir de nueve casos. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 21*(40). pp. 151-170.
DOI: «https://doi.org/10.14483/21450706.24158»

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Being a woman and a plastic artist in the Eastern Plains (Colombia): a qualitative approach based on nine cases

Abstract
This article analyzes the challenges faced by women artists who develop contemporary practices in the city of Villavicencio, Colombia. A qualitative research is presented around the discourse of nine artists from different generations. A semi-structured interview was designed and their answers were analyzed following the precepts of thematic analysis with Atlas.ti, contrasted with clustering analysis using principal component analysis (CPA) and the K-means algorithm, with the assistance of ChatGPT 4.0. The analysis made it possible to identify categories related to the experience of artistic production, the role of cultural institutions, the social reception of their works and the gender condition. The findings show tensions between empirical and academic knowledge, as well as an appropriation of art as a tool for memory, social critique and political agency; The persistence of structural obstacles such as clientelism, institutional exclusion and the lack of critical training of the public is confirmed. However, women artists configure practices of symbolic resistance and promote new forms of legitimacy in the regional artistic field.

Keywords
contemporary art; colombia, women; Villavicencio; qualitative analysis

Être femme et artiste plasticienne dans les Plaines de l'Est (Colombie) : une approche qualitative basée sur neuf cas

Résumé
Cet article analyse les défis auxquels sont confrontées les artistes femmes qui développent des pratiques contemporaines dans la ville de Villavicencio, en Colombie. Une recherche qualitative est présentée autour du discours de neuf artistes de différentes générations. Un entretien semi-structuré a été conçu et leurs réponses ont été analysées selon les principes de l'analyse thématique avec Atlas.ti, comparée à l'analyse de regroupement utilisant l'analyse en composantes principales (CPA) et l'algorithme K-means, avec l'aide de ChatGPT 4.0. L'analyse a permis d'identifier des catégories liées à l'expérience de la production artistique, au rôle des institutions culturelles, à la réception sociale de leurs œuvres et à la condition de genre. Les résultats montrent des tensions entre la connaissance empirique et académique, ainsi qu'une appropriation de l'art comme outil de mémoire, de critique sociale et d'agence politique ; La persistance d'obstacles structurels tels que le clientélisme, l'exclusion institutionnelle et le manque de formation critique du public est confirmée. Cependant, les artistes féminines configurent des pratiques de résistance symbolique et promeuvent de nouvelles formes de légitimité dans le domaine artistique régional.

Mots-clés
art contemporain ; Colombie, femmes ; Villavicencio ; analyse qualitative

Ser mulher e artista plástica nas Planícies Orientais (Colômbia): uma abordagem qualitativa baseada em nove casos

Resumo
Este artigo analisa os desafios enfrentados por artistas mulheres que desenvolvem práticas contemporâneas na cidade de Villavicencio, Colômbia. Uma pesquisa qualitativa é apresentada em torno do discurso de nove artistas de diferentes gerações. Foi elaborada uma entrevista semiestruturada e suas respostas analisadas seguindo os princípios da análise temática com o Atlas.ti, em contraste com a análise por agrupamento usando análise de componentes principais (CPA) e o algoritmo K-means, com a assistência do ChatGPT 4.0. A análise possibilitou identificar categorias relacionadas à experiência da produção artística, ao papel das instituições culturais, à recepção social de suas obras e à condição de gênero. Os achados mostram tensões entre o conhecimento empírico e acadêmico, bem como uma apropriação da arte como ferramenta para memória, crítica social e agência política; A persistência de obstáculos estruturais como clientelismo, exclusão institucional e falta de treinamento crítico do público é confirmada. No entanto, as artistas mulheres configuram práticas de resistência simbólica e promovem novas formas de legitimidade no campo artístico regional.

Palavras-chave
arte contemporânea; colômbia, mulheres; Villavicencio; análise qualitativa

1. Introducción

1.1. Marco teórico

Durante décadas, la sociología del arte ha puesto en tela de juicio la visión purista del arte como esfera autónoma, insistiendo en que su desarrollo no depende solo del dominio técnico de las personas creadoras y de la calidad estética o conceptual que puedan otorgarles a sus obras, sino que diversas circunstancias influyen en los procesos de creación, circulación y apropiación artísticos. Por ejemplo, Geertz (1976) planteaba que el arte es un "sistema de símbolos" que adquiere su significado a través de las interacciones sociales producidas alrededor de la obra, recalcando que las obras no solo son producidas por sus autores sino que están sujetas a la interpretación y apropiación de los receptores, quienes se insertan en contextos sociales específicos que dan forma a su experiencia estética. Por su parte, Becker (1982) destacaba que la producción artística es el resultado de la colaboración de múltiples actores: toda una red de apoyo que puede facilitar o restringir la visibilidad del artista y su obra, incluyendo no solo a otros artistas sino también a instituciones culturales, críticos, galeristas, curadores y audiencias que, al interactuar como sistema, determinan el valor y la circulación de la obra de arte. En esa misma línea, Bourdieu (1995) propone ver el arte como un campo estrechamente ligado a las estructuras sociales y culturales, estructurado por relaciones de poder simbólico, donde los capitales culturales y sociales determinan las posibilidades de reconocimiento.

Incluso Luhmann (2000), para quien el arte es uno de los sistemas autopoiéticos de comunicación que caracterizan a la sociedad moderna —junto con la ciencia, el derecho y la política—, cuestiona la concepción rígida de la autonomía del arte planteada por los teóricos del arte moderno. Su concepto de autopoiesis refiere a que cada sistema se reproduce a sí mismo mediante sus propias operaciones,[1] sin depender directamente de factores externos; sin embargo, Luhmann no desconoce la existencia de cierto nivel de acoplamiento estructural con dicha externalidad, lo que implica que la autonomía de la obra de arte no significa aislamiento sino la capacidad de traducir los estímulos del entorno —económicos, políticos, culturales— a su propio lenguaje estético.

Dicho enfoque sociológico, que pretende romper con la idea del arte como creación ensimismada, converge con el debate propio de la filosofía analítica del arte de la década de 1960, que dio lugar a la denominada teoría institucional del arte. Seminales en esa línea fueron los ensayos de Danto (1964) y Dickie (1969), quienes abordan el problema definicional del arte; es decir, indagan sobre las condiciones que debe cumplir algo para adquirir el estatus de "ser arte" y cuál es el rol del mundo del arte (*artworld*) en ese reconocimiento. Se trata de miradas diferentes —la sociológica, centrada en el trabajo, las formas de cooperación y las convenciones prácticas; la filosófica, en cuestiones definicionales y de validación—, pero en su conjunto permiten comprender que el arte es un lenguaje social cuya recepción está determinada por las estructuras y normas en las que se inscribe y, al mismo tiempo, que no es un fenómeno aislado sino condicionado por los cambios sociales, políticos y económicos de un determinado contexto histórico.

Afín con dicha perspectiva sistémica, la presente investigación asume dos premisas teóricas. La primera consiste en concebir la producción artística como un sistema formado por tres elementos: el artista, en tanto productor; las instituciones, mediadoras entre su producción y su circulación (museos, galerías, universidades, entre otras); y el receptor, en tanto agente de apropiación social y cultural. La segunda, en entender que el desarrollo de la producción artística en un contexto territorial concreto tendrá lugar en la medida en que concurran tres factores: 1) el apoyo institucional a la producción y la circulación artísticas; 2) la existencia de una población receptora con un nivel de educación artística suficiente para comprender y valorar las obras, y 3) las condiciones económicas idóneas para que opere el mercado del arte.

1 Se consideró como código cualquier sustantivo —y también adjetivo o verbo con posible función sustantiva— cuyo significado pueda tener relación con el tema de la investigación.

Dicho esto, queda claro que la creación, la circulación y la recepción de las obras están mediadas por instituciones y contextos que delimitan su valor y su legitimidad. El desarrollo artístico en un contexto territorial concreto depende, pues, de la articulación de tres elementos: los productores (artistas), las instituciones que median y gestionan la circulación (museos, galerías, universidades, centros culturales) y los públicos, que interpretan y otorgan sentido social a las obras. Cuando alguno de estos componentes falla —por carencia de formación, recursos o voluntad política—, se interrumpe el flujo de legitimidad y el sistema se debilita.

No obstante, esta visión sistémica es insuficiente para revelar ciertas desigualdades estructurales de género que atraviesan el campo artístico. No es casual que una pregunta como la formulada por Nochlin (1988), sobre por qué en la historia no han destacado grandes artistas mujeres, instalara un debate que desbordó el plano de la historiografía para situar la mirada crítica sobre las condiciones institucionales de exclusión. En ello insistió Pollock (1999, 2022), evidenciando cómo dispositivos patriarcales que actúan tanto en la historiografía del arte como en los espacios de legitimación regulan la visibilidad de las mujeres. Más recientemente, lo han sostenido numerosas historiadoras —e historiadores— del arte, como las recogidas por Robinson y Buszek (2019) y por Deepwell (2020), quienes revisan las estrategias feministas de inserción en el sistema de arte contemporáneo, pasando de la denuncia de la ausencia a la construcción de genealogías propias del arte femenino.

La pregunta por la exclusión de las mujeres del sistema del arte suscita un interés creciente, pues se ha visto que no responde a un déficit individual sino a una estructura institucional que reproduce jerarquías de género, clase y raza. Dimitrakaki (2013), por ejemplo, advierte que la globalización del arte contemporáneo ha intensificado la precarización del trabajo artístico, afectando especialmente a las mujeres, quienes enfrentan condiciones de empleo fragmentadas, economías informales y escasas oportunidades de sostenibilidad. Por su parte, Steyerl (2017) señala que el "trabajo artístico" contemporáneo opera en una economía de la inestabilidad, donde la visibilidad se convierte en una forma de capital simbólico volátil y desigual.

1.2. Problemática

Considerando lo anterior, esta investigación se interesa por analizar el contexto artístico de la ciudad de Villavicencio, capital del departamento del Meta (Colombia), cuya vida cotidiana ha estado fuertemente influida desde el siglo XX por las ideas de modernización que emanan de Bogotá, dada su cercanía geográfica (cf. Farrés et al., 2022); sin embargo, y de modo contradictorio, la circulación de arte contemporáneo en la ciudad es aún muy escasa. Dicha contradicción podría explicarse, en principio, por la existencia de un sistema institucional y unas políticas culturales poco propicias —aspecto que se confirma empíricamente en que no existe un museo municipal ni una oferta formativa formal en artes plásticas—, pero también tendría que ver con los artistas y los receptores.

De modo particular, interesa abordar dicha contradicción desde la perspectiva de mujeres artistas, porque la práctica artística femenina es aún menos visible que la de los hombres del gremio; aspecto que, a fin de cuentas, coincide con que los Llanos Orientales son un contexto cultural donde persiste una gran desigualdad de oportunidades entre géneros (cf. Ortiz y González, 2018). De hecho, la región ha sido históricamente reconocida por sus expresiones culturales tradicionales, especialmente el joropo, y por narrativas centradas en la ruralidad masculina. En ese contexto, el presente estudio busca establecer qué discurso construyen estas artistas respecto al devenir y posible futuro del arte en la ciudad.

2. Metodología

2.1. Tipo de investigación y técnicas

Se planteó una investigación interpretativa que aborda la problemática mediante el diálogo con artistas y gestoras de arte que han producido o difundido obras de vocación moderna o contemporánea en Villavicencio. Con tal propósito se diseñó una entrevista semiestructurada cuyas respuestas se someten a una interpretación

Perfil de la persona Entrevistada	• **Esta información** debería obtenerse previamente, o poder recabarse de un modo sutil a lo largo de la entrevista	Nombre:		Apellidos:
		Sexo:	Edad:	Ciudad de origen:
		Rol: artista gestor		
		Profesional o empírico:		
		Nivel de estudios:		

Componente	**Orientaciones al entrevistador**
Saludo	• **Crear un clima de colaboración** • Indicar cómo conocieron sobre la persona a entrevistar Agradecer de antemano
Presentación del proyecto	**Explicar brevemente el proyecto**. Evitar detalles (opiniones o adjetivaciones) que puedan condicionar las respuestas de la persona entrevistada, pero haciéndoles consciente qué esperamos de él (ella) y por qué. (Es importante llevar el control pero sin ser demasiado drástico)
Consentimiento Informado	• I**nformar sobre la ética de la investigación.** (Confidencialidad, Devolución de resultados y Aceptación expresa)

Tabla 1. Guion de la entrevista semiestructurada. Componente de presentación.

Producción Artística		**Sistema del Arte**		**Temporalidad**			**Preguntas orientadoras**
x				x			¿Cómo y cuándo decide ser artista?
		x		x			¿Qué espacios existían, destinados al arte, cuando llegó a la ciudad?
			x		x	x	¿Ha evolucionado el mundo del arte en la ciudad desde que usted llegó hasta hoy? ¿Cree que mejorará la situación?
		x		x			¿En qué medida las instituciones culturales han apoyado a los artistas en la Región?
		x		x			¿Has encontrado apoyo por parte de entidades del Estado, nacionales o locales?
x				x			¿Cuál ha sido la anécdota más especial dentro de su carrera como artista?
	x				x		¿Qué opina del dilema formación empírica o formación académica en los artistas?
x					x		¿Por cuáles de tus obras te identificas más? (catálogo)
	x				x		¿Hay algún artista colombiano que haya influido en usted?
			x	x			¿Usted cree que las personas que se acercan a sus obras las entienden?
x					x		¿Cómo ha cambiado su arte desde que llego a la región hasta hoy? ¿Por qué?
x					x		¿Cuánto lleva viviendo en Villavicencio?
	x				x		¿Qué es para usted el arte? ¿Qué es para usted el arte contemporáneo y qué opinión tiene del mismo?
	x				x		¿Qué es ser artista?/ ¿Cuál es el propósito de ser artista?
x					x		¿Cuáles son los temas de su trabajo?
x					x		¿Cuáles técnicas utiliza?
			x		x		¿Vende su trabajo directo o por medio de alguna galería?
		x			x		¿Conoce espacios destinados a las artes plásticas en la ciudad? ¿Qué opina de ellos?

			x		x	x	¿Qué opina del mercado del arte actual y a futuro en la Región?
	x				x		¿Qué artistas considera significativos en la región? ¿Por qué?
		x				x	¿Qué factores podrían influir en que mejore el apoyo a los artistas?
		x				x	¿Cree que el sistema del arte en la Región mejorará o empeorará en el futuro? ¿Por qué?

Tabla 2. Guion de la entrevista semiestructurada. Componente de recogida de datos por temas. Siglas: EP (Experiencia personal), MAR (Marco artístico referencial), AIA (Apoyo institucional al arte), RPA (Recepción de la producción artística), PAS (Pasado), PRE (Presente), FUT (Futuro)

hermenéutica con un enfoque cualimétrico que sigue las premisas del análisis temático con Atlas.ti (cf. Kalpokas y Hecker, 2023), contrastado con el análisis de agrupamiento (*clustering*) mediante APC y K-means, con el apoyo del aprendizaje de máquina supervisado empleando ChatGPT 4.0.

2.2. Instrumento

El guion de la entrevista, coherente con la noción de arte como sistema social y cultural expuesta en el marco teórico, define el objeto de estudio integrando dos temas —1. Producción artística y 2. Sistema del arte— y cuatro subtemas —1. Experiencia personal, 2. Marco artístico referencial, 3. Apoyo institucional al arte y 4. Recepción de la producción artística—, respecto a los cuales plantea 22 preguntas orientadoras que atienden, además, a tres temporalidades (pasado, presente y futuro), buscando dar cuenta del fenómeno como proceso de larga duración. Su estructura consta de dos partes: el componente de presentación, pensado para que el entrevistador genere el mejor clima para la entrevista y verifique la pertinencia de la informante en relación con el tema (tabla 1), y el componente de indagación, que permitiría guiar el diálogo intentando agotar todos los temas sin condicionar las respuestas (tabla 2).

2.3. Procedimiento

Según Kalpokas y Hecker (2023), el análisis temático en Atlas.ti gira en torno a seis pasos: 1. Familiarización con los datos; 2. Generación de códigos iniciales; 3. Búsqueda de temas; 4. Revisión de los temas; 5. Definición y denominación de los temas, y 6. Elaboración del informe. A partir de esa noción, el procedimiento se organizó en tres fases.

Fase 1. Identificación de los códigos iniciales (familiarización y generación)

Los códigos iniciales se deducen de los temas y subtemas contenidos en el guion de la entrevista, que son afines con el marco teórico en torno a la producción artística como sistema social antes presentado.

Fase 2. Identificación de códigos emergentes (búsqueda y revisión de temas)

Una vez desarrolladas las entrevistas se explora su contenido. Se procede primero a la identificación inductiva de códigos,[2] atendiendo a la relevancia cuantitativa de las palabras contenidas en los textos, determinada a partir de dos criterios: el enraizamiento total —cantidad de menciones a la palabra en todas las entrevistas, arrojada por Atlas.ti mediante la herramienta "lista de palabras"— y la cobertura por documento —el porcentaje de fuentes que mencionan el código, calculado en Excel a partir de los enraizamientos total y específico.

Luego se verifica la relevancia de este listado preliminar siguiendo un criterio cualitativo: su valor semántico, es decir, el sentido que pueda tener respecto a los códigos iniciales.

Después, se realiza un proceso de construcción deductiva de códigos, agrupando en un solo código la "familia de palabras"; es decir, aquellas

2 Se consideró como código cualquier sustantivo —y también adjetivo o verbo con posible función sustantiva— cuyo significado pueda tener relación con el tema de la investigación.

Grupo Temático	COOC Total Por Código	Código \ Código	0.Apoyo	Coocurrencias Normalizadas por Código					
				0.ARTE	0.ARTISTA/S	0.CARRERA/S	0.EMPIRICO/A	0.ENTIDADES DEL ESTADO	0.ESPACIO/S
Experiencia Personal	1438	0.ARTE	0,062	0,000	1,000	0,049	0,099	0,037	0,593
	259	0.ARTISTA/S	0,000	0,148	0,160	0,012	0,012	0,000	0,037
	176	0.OBRA/S	0,000	0,123	0,123	0,000	0,025	0,000	0,062
	49	0.TEMA	0,000	0,037	0,012	0,000	0,000	0,000	0,025
	4	0.VILLAVICENCIO	0,000	0,000	0,012	0,000	0,000	0,000	0,000

Tabla 3. Fragmento de la matriz de coocurrencias normalizada del grupo Experiencia Personal

que, por su proximidad semántica (sinónimos) o raíz gramatical compartida (inflexiones de género o número), pueden agruparse en torno a un concepto o idea de mayor generalidad.

Fase 3. Delimitación de la red semántica principal y definición de temas centrales

A partir de los códigos emergentes se definen las temáticas centrales, analizando el entorno de la red semántica donde se insertan. Esta se delimita siguiendo un criterio cuantitativo —el valor de coocurrencia específica entre los códigos emergentes, arrojado por Atlas.ti en el análisis de coocurrencia código/código, una vez realizada la codificación de los textos— y un criterio cualitativo —el interés semántico que representa a los efectos de las temáticas de la entrevista.

Para definir las temáticas se seleccionan *a priori* los códigos pertenecientes a alguno de estos subconjuntos: 1) todos los códigos iniciales; 2) todos los códigos con un valor de coocurrencia total en el rango del 10 % superior (percentil 90);[3] 3) todos los pares de códigos que establecen entre sí un valor de coocurrencia en el rango del 1 % de los valores superiores de la matriz de coocurrencia; 4) todos los códigos que establecen un valor de coocurrencia parcial —respecto a los códigos iniciales de un tema— en el rango del 1 % superior (percentil 90), y 5) los códigos de interés cualitativo muy relevante, aunque con baja coocurrencia.

Los subconjuntos se identifican mediante la organización conveniente de la matriz de concurrencia total entre códigos iniciales y emergentes. Para ello, en Excel se agrupan por temáticas los registros (filas) y se calcula la normalización de valores respecto al valor máximo de coocurrencia de cada grupo. Esto permite comparar el peso relativo de cada código en las temáticas y reconocer con cuál grupo temático ha sido más relacionado en las entrevistas. La matriz normalizada (tabla 3) se somete a un análisis de agrupamiento (*clustering*) por dos métodos de aprendizaje automático no supervisado: el análisis de componentes principales (APC) y el algoritmo K-means, con la asistencia de ChatGPT 4.0. De este modo se identifican posibles clasificaciones temáticas con base en la similitud de los perfiles de coocurrencia de los códigos, que se contrastan con la red semántica realizada en Atlas.ti para definir la interpretación final.

2.4. Definición de la muestra de informantes o entrevistadas

Como informantes se planteó elegir mujeres que, por su experiencia en Villavicencio, pudieran dar cuenta de lo ocurrido en relación con la producción y difusión del arte moderno y contemporáneo en la ciudad desde varios años atrás. Para garantizar la representatividad

3 Refiere a la suma de los valores de coocurrencias específicas que establece el código con cada uno de los demás códigos de la matriz de coocurrencia generada por Atlas.ti. Para ello se gestiona dicha matriz en Excel.

cualitativa de las informantes se consideró un enfoque diferencial en cuanto a edad, estrato económico, nivel de estudios, manifestaciones artísticas y localización geográfica dentro de la ciudad. Se identificaron 11 artistas que cumplían las condiciones del muestreo, pero solo 9 accedieron a ser entrevistadas. Para la publicación se han omitido datos que permitan identificar a las artistas y gestoras, a fin de prevenir represalias institucionales que pudieran comprometer el desarrollo de sus actividades.

3. Resultados

Fase 1. Identificación de los códigos iniciales (familiarización y generación)

El guion de la entrevista tiene implícitos 22 códigos relacionados con los subtemas, asumidos como códigos iniciales. Una vez realizadas y transcritas las entrevistas —cada una como un documento independiente—, su exploración cuantitativa preliminar (conteo de palabras) mediante Atlas.ti arrojó 6.462 cadenas de caracteres, incluyendo 6.458 palabras, 2 cadenas alfanuméricas y 2 números. Del conjunto de palabras —sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios, pronombres, preposiciones, conjunciones y artículos— se seleccionaron aquellas con una cobertura mayor al 33,33 % (mencionadas por al menos 3 de las 9 mujeres) o con un valor de enraizamiento total en el rango del 25 % superior; y entre estas, las de interés semántico. La tabla 4 muestra un ejemplo de cómo se computa este procedimiento por código y sujeto entrevistado.

Fase 2. Identificación de códigos emergentes (búsqueda y revisión de temas)

La comparación de este subconjunto de palabras y la consecuente clasificación en familias semánticas permitieron definir una lista

Cobertura	Código	Enraizamiento del Código									
		TOTAL	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9
100,00%	HACER	141	23	5	9	23	19	20	11	17	14
100,00%	ESPACIO/S	139	32	13	11	13	20	18	7	5	20
100,00%	CULTURAL/Es	94	13	7	12	16	1	9	6	14	16
100,00%	EXPOSICIÓN	70	10	13	2	16	2	6	2	8	11
100,00%	2.PINTURA/S	47	5	2	3	5	6	7	3	6	10
100,00%	BOGOTÁ	47	10	2	6	6	7	6	4	1	5
100,00%	ESTUDIAR	31	10	2	2	2	2	5	2	2	4
100,00%	EXPRESAR	28	3	5	6	2	1	3	2	2	4
88,89%	2.DIBUJO	37	8	3	1	0	2	9	5	4	5
88,89%	CONVOCATORIA/S	32	6	4	6	1	2	5	3	0	5
88,89%	CORCUMVI	30	3	2	0	3	7	3	5	4	3
88,89%	DIFÍCIL	20	3	3	2	2	0	1	3	4	2

Tabla 4. Ejemplo de selección preliminar de códigos de acuerdo con la cobertura y enraizamiento por hacer.

Códigos iniciales		22
Códigos emergentes (264)	**Concepto de interés**	**133**
	Nombres de artistas o gestores	77
	Materiales y técnicas	19
	Nombre de instituciones o espacios culturales	32
	Personajes	3
Total de códigos		286

Tabla 5. Distribución de las cantidades de códigos iniciales y emergentes identificados

Códigos iniciales		Códigos emergentes en porcentaje
Tema	Subtema	
Experiencia personal	0.ARTE 0.ARTISTA/S 0.VILLAVICENCIO 0.OBRA/S 0.TEMA 0.SER ARTISTA 0.PROFESIONAL/ES 0.FORMACIÓN 0.TÉCNICA/S 0.REGIÓN 0.EMPÍRICO/A 0.CARRERA/S 0.ARTE CONTEMPORÁNEO 0.ARTISTA REG. SIGNIFICATIVO 0.ARTISTA COLOMBIANO INFLUYENTE	0.PERSONA/S(4,87), HACER(3,61), 0.ESPACIO/S(3,51), TRABAJO(2,96), LO CULTURAL(2,63%), EXPOSICIÓN(1,83%), TIEMPO(1,80), PINTAR(1,75), 2.MURAL(1,46%), MUJER/ES(1,37), LO ARTÍSTICO(1,17%), 2.PINTURA/S(1,16%), PLÁSTICA/S(1,04%), 0.GALERÍA/S(1,04%), 2.DIBUJO(1,01%), NO-PODER-HACER(1,00%), NOSOTROS(0,97%), UNIVERSIDAD(0,91%), PROYECTO/S(0,89%), COLECTIVO(0,84%), BOGOTÁ(0,81%), GRUPO/S(0,76%), CONVOCATORIA/S(0,76%), CORCUMVI(0,76%), TALLER/ES(0,73%), ORGANIZACIÓN(0,71%), ESTUDIAR(0,71%), HISTORIA/S(0,68%), ÉPOCA/S(0,67%), EXPRESAR(0,63%), CALLE/S(0,59%), VIOLENCIA(0,58%), INSTITUCIÓN/ES/ALES(0,57%), 2.FOTOGRAFÍA(0,56%), FUAPÉ(0,53%), FLOR AMARILLO(0,52%), INSTITUTO DPTAL DE CULTURA(0,52%), SOCIAL(0,41%), JOVEN(0,40%), FORMACIÓN ACADÉMICA(0,37%), ACADEMIA(0,35%), COMUNIDAD/ES(0,29%)
Apoyo institucional	0.ESPACIO/S 0.APOYO 0.ENTIDADES DEL ESTADO 0.FUTURO 0.SISTEMA DEL ARTE 0.INSTITUCIONES CULTURALES 0.FACTORES	0.PERSONA/S(5,08%), 0.ARTE(4,17%), 0.ARTISTA/S(4,10%), HACER(3,74%), LO CULTURAL(3,46%), EXPOSICIÓN(2,26%), TRABAJO(2,19%), TIEMPO(2,05%), 0.VILLAVICENCIO(1,98%), CORCUMVI(1,62%), MUJER/ES(1,55%), 0.GALERÍA/S(1,55%), 2.MURAL(1,48%), LO ARTÍSTICO(1,20%), 0.APOYO(1,20%), PINTAR(1,13%), CONVOCATORIA/S(1,13%), 2.DIBUJO(0,99%), NOSOTROS(0,99%), TALLER/ES(0,99%), PÚBLICO/S(0,99%), PROYECTO/S(0,92%), COLECTIVO(0,92%), INSTITUCIÓN/ES/ALES(0,92%), NO-PODER-HACER(0,85%), GRUPO/S(0,85%), 0.PROFESIONAL/ES(0,85%), CALLE/S(0,85%), 0.MERCADO DEL ARTE(0,85%), GALERÍA GUAYUPE(0,85%), 0.OBRA/S(0,78%), 0.SER ARTISTA(0,78%), ÉPOCA/S(0,78%), FLOR AMARILLO(0,78%), GESTIÓN(0,78%), INDEPENDIENTE(0,78%), ORGANIZACIÓN(0,71%), FUAPÉ(0,71%), PANDEMIA(0,71%), GOBERNACIÓN(0,71%), PARQUE INFANTIL(0,71%), SOLA/O(0,71%), PLÁSTICA/S(0,64%), UNIVERSIDAD(0,64%), BANCO DE LA REPÚBLICA(0,64%), 0.FORMACIÓN(0,56%), BOGOTÁ(0,56%), DINERO(0,56%), 0.FUTURO(0,56%), COMPAÑERA/O(0,56%), CIUDAD/ES(0,56%), COLEGIO/S(0,56%), TEATRO/S(0,56%), 2.PINTURA/S(0,49%), EXPRESAR(0,49%), SOCIAL(0,49%), DIFÍCIL(0,49%), ALCALDIA(0,49%), 0.ENTIDADES DEL ESTADO(0,49%), 0.FACTORES(0,49%), 0.SISTEMA DEL ARTE(0,49%), BARRIO(0,49%), CHICA/O/S(0,49%), LA VORÁGINE(0,49%), AMISTAD(0,42%), 0.TÉCNICA/S(0,35%), JOVEN(0,35%), CUADROS(0,35%), LO LLANERO(0,35%), TÉCNICO/S(0,35%)
Recepción	0.PERSONA/S	0.ARTE(5,33%), 0.ARTISTA/S(4,94%), HACER(4,25%), 0.ESPACIO/S(4,10%), TRABAJO(4,00%), LO CULTURAL(2,22%), EXPOSICIÓN(2,17%), 0.VILLAVICENCIO(2,07%), PINTAR(1,93%), TIEMPO(1,83%), 0.OBRA/S(1,73%), 0.PERSONA/S(1,48%), MUJER/ES(1,48%), LO ARTÍSTICO(1,33%), PLÁSTICA/S(1,19%), 2.MURAL(1,14%), NO-PODER-HACER(1,09%), CUADROS(1,09%), NOSOTROS(1,04%), PÚBLICO/S(1,04%), 2.PINTURA/S(1,04%), 0.FORMACIÓN(0,99%), GRUPO/S(0,94%), ORGANIZACIÓN(0,89%), BOGOTÁ(0,89%), 0.GALERÍA/S(0,84%), 2.DIBUJO(0,84%), TALLER/ES(0,84%), VENDER(0,84%), DIFÍCIL(0,79%), PROYECTO/S(0,74%), UNIVERSIDAD(0,74%), DINERO(0,74%), 0.TEMA(0,74%), HISTORIA/S(0,74%), EXPERIENCIA/S(0,74%), COLECTIVO(0,69%), 0.PROFESIONAL/ES(0,69%), 0.SER ARTISTA(0,69%), GESTIÓN(0,69%), CALLE/S(0,64%), 0.FUTURO(0,64%), ESTIMULO/S(0,64%), CONVOCATORIA/S(0,59%), EXPRESAR(0,59%), LO LLANERO(0,59%), 0.REGIÓN(0,59%), GUSTO(0,59%), COMPAÑERA/O(0,54%), ALCALDIA(0,54%), 0.TÉCNICA/S(0,54%), 0.EMPÍRICO/A(0,54%), 0.GESTOR(0,54%), 0.APOYO(0,49%), VIOLENCIA(0,49%), COLORIDO(0,49%), PANDEMIA(0,44%), AMISTAD(0,44%)

Tabla 6. Aplicación del análisis de coocurrencia entre códigos iniciales y emergentes.

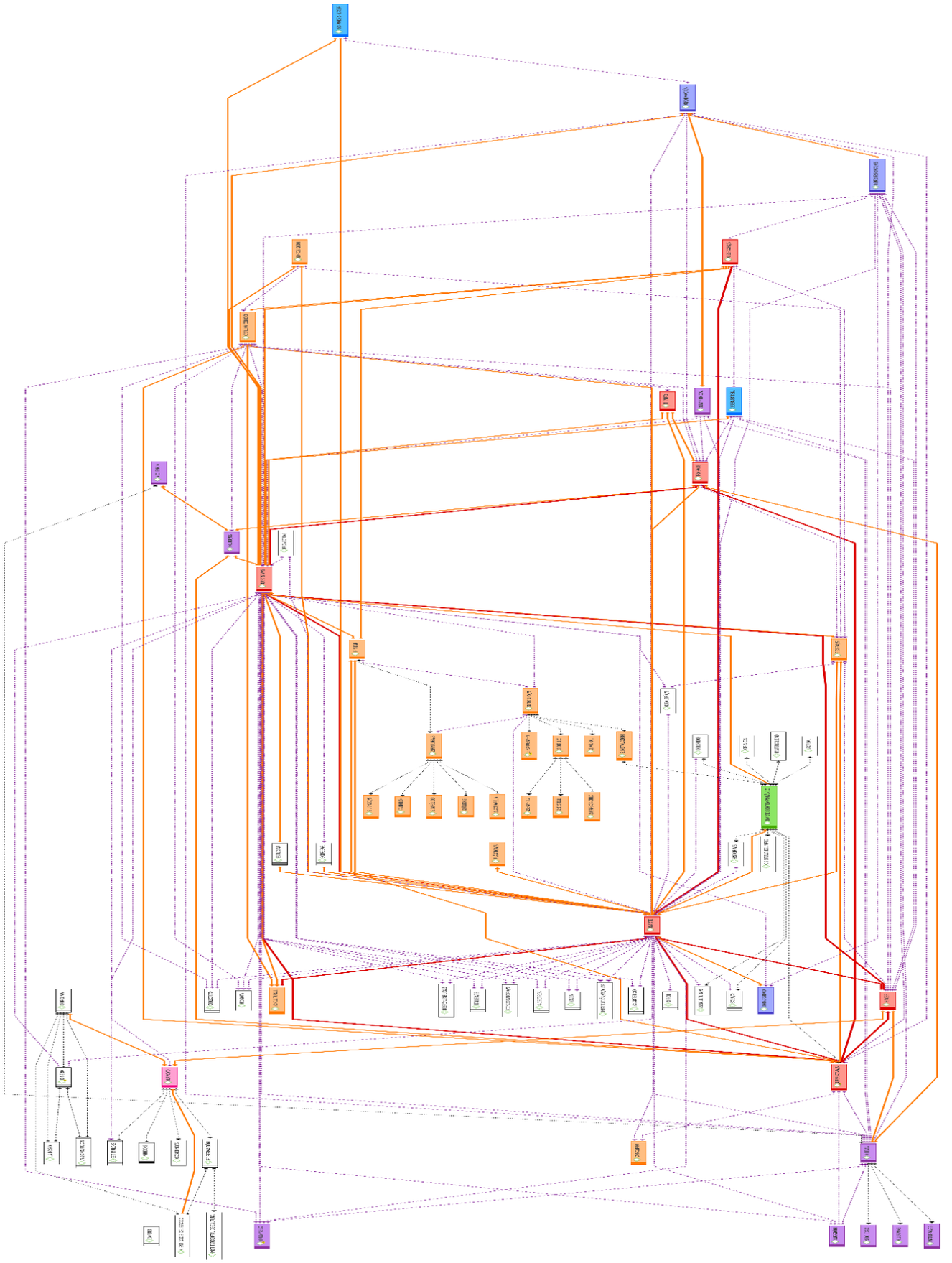


Figura 1. Red semántica principal. Fuente: Elaboración propia con Atlas.ti

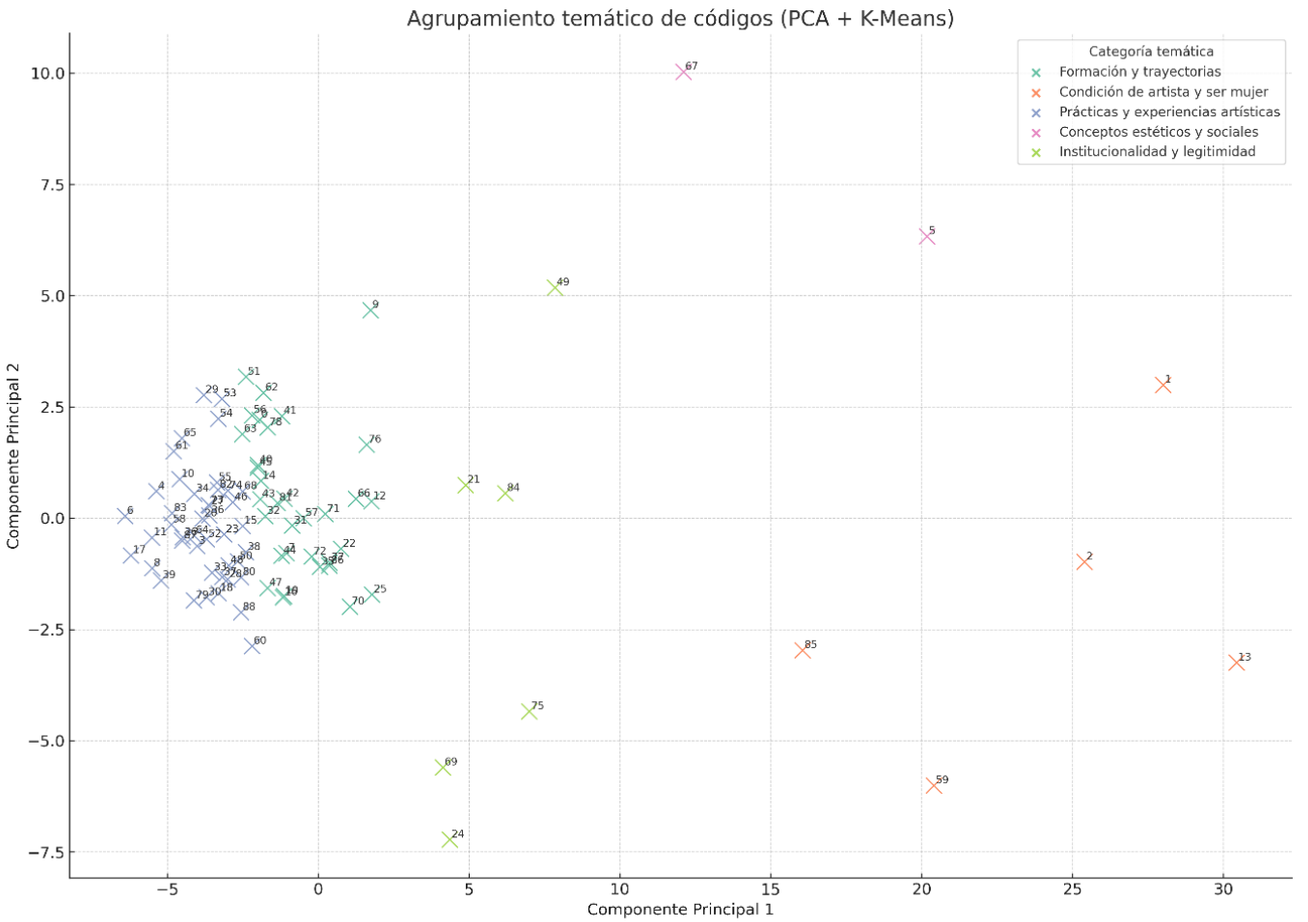


Figura 2. Agrupamiento temático de códigos (PCA+K-Means). Fuente: Elaboración propia con ChatGPT4.0

definitiva de 264 códigos emergentes, que aluden a conceptos o ideas, nombres de artistas o gestores, técnicas o materiales, nombres de instituciones o espacios de arte y nombres de personas de interés político, distribuidos en cantidad como muestra la tabla 5.

Fase 3. Delimitación de la red semántica principal y definición de temas centrales

Tras codificar las entrevistas con los 286 códigos y exportar su matriz de coocurrencia total, se identificaron 89 códigos que cumplen los criterios de coocurrencias e interés semántico previstos. La correspondencia entre ellos y los códigos iniciales por temática se recoge en la tabla 6, que además indica el peso relativo de cada código por grupo temático inicial, mientras que la red semántica se visualiza en la figura 1.

Al aplicar a la matriz normalizada el análisis de componentes principales (APC), se redujo el espacio de 89 dimensiones (el total de códigos) a 2 componentes principales y se localizó cada código en un plano en función de sus patrones de coocurrencia. Las coordenadas de cada código proyectadas por el APC, una vez analizadas por ChatGPT 4.0 mediante el algoritmo K-means, sugirieron delimitar 5 clústeres, que representarían 5 posibles núcleos discursivos o categorías temáticas: 1. Prácticas y experiencias artísticas; 2. Condición de artista y ser mujer; 3. Institucionalidad y legitimidad; 4. Formación y trayectorias, y 5. Conceptos estéticos y sociales.

La representación gráfica del agrupamiento APC+K-means se muestra en la figura 2. Atendiendo a las preguntas formuladas, se comparan las sugerencias temáticas del análisis de clústeres con la representación de la red en Atlas.

ti, y se encuentran pertinentes como temáticas centrales las que se exponen a continuación.

4. Discusión

4.1. Ser artista mujer: la difícil experiencia

4.1.1. Trayectorias cruzadas: entre lo empírico y lo profesional

Lo primero que destacan los resultados es la diversidad de origen y trayectoria de las artistas entrevistadas. La mayoría no es oriunda de los Llanos Orientales —llegaron a la región por razones diversas, personales, familiares o por desplazamiento forzado de sus familias— ni cuenta con formación profesional en artes;[4] sin embargo, reconocen que lo empírico y lo profesional no son caminos opuestos sino complementarios. Al respecto señalan que "debe haber claridad sobre los campos de acción (pero) las dos formaciones, la empírica y la académica, son válidas" (S1); y agregan que estudiar arte de manera profesional no siempre es posible: "es importante tener formación académica (pero) es un privilegio, porque para estudiar arte también es costoso" (S6).

Tal reconocimiento del valor de ambas prácticas puede leerse como un desafío a la jerarquía de saberes impuesta por la institucionalidad moderna del arte. A fin de cuentas, como ha advertido Taylor (2012), las prácticas artísticas femeninas pueden funcionar como pedagogías alternativas que reconfiguran los modos de aprender, enseñar y narrar el arte.

4.1.2. Ser artista mujer: tiempo, trabajo y hacer en la precariedad

La situación formativa descrita explicaría el sentir compartido en cuanto a que la práctica del arte en Villavicencio está marcada por el hacer, y que implica dedicar mucho tiempo y trabajo a ello. Un hacer en condiciones poco favorables: en general, las artistas no disponen de un espacio propio de trabajo y tienen que desarrollar la labor creativa en la sala u otro rincón de la vivienda, no en un taller como tal; además, deben enfrentarse a una situación poco propicia de los espacios dedicados al arte —sobre todo los institucionales— y a las personas que rodean el sistema del arte, tanto las ligadas a la gestión institucional como las que serían un público potencial. A ello se suman las dificultades económicas para vivir de la obra: "el que tiene plata (…) puede marranear, llevarla y venderla, pero es muy complicado" (S1); quien no, tiene que estar "como vendiendo camisetas o haciendo agendas, libretas o cualquier otra cosa, buscando un producto para poder sostenerse económicamente" (S5). Son circunstancias que explicarían por qué la idea de no poder hacer resulta recurrente entre las artistas.

En ese sentido, se trata de mujeres que, combinando intuición, experiencia y formación complementarios, configuran un saber situado, vital y colectivo que ejemplifica en la producción artística aquella "ecología de saberes" propuesta por Sousa Santos (2009).

La precariedad emerge así como una condición estructural en las experiencias relatadas. Este panorama coincide con los diagnósticos internacionales sobre el trabajo artístico contemporáneo, caracterizado por la flexibilidad, la autoexplotación y la feminización de la inestabilidad (Dimitrakaki, 2013; Steyerl, 2017). En Villavicencio, como en otras periferias culturales, las mujeres artistas habitan una doble precariedad: la que deriva del campo artístico en general y la que se asocia al género en contextos donde el trabajo cultural sigue siendo considerado un lujo o una afición.

Lejos de quedar reducida a una situación de vulnerabilidad, sin embargo, esta precariedad se transforma en potencia creativa. Las artistas desarrollan estrategias de autogestión, solidaridad y colaboración que cuestionan la lógica individualista del artista-genio, en consonancia con lo señalado por Pollock (1999, 2022). Su hacer cotidiano, sostenido en redes informales y afectivas, configura un modelo alternativo de profesionalización que, como se mostrará más adelante, pone en el centro el valor de la práctica situada y el compromiso comunitario.

4 Para la interpretación se han enfatizado con versalitas las palabras que emergieron como códigos relevantes en Atlas.ti.

4.1.3. Pintar y dibujar

Otro elemento a destacar en Villavicencio, desde la perspectiva de las artistas mujeres, es que ser artista es sinónimo, en lo fundamental, de pintar o dibujar, ya sea sobre un lienzo, un mural o en formato digital, y empleando óleo, acrílico, vinilo, carboncillo, grafito, acuarela o tableta digital. De hecho, es lo que en general promueven los espacios dedicados al arte —especialmente las instituciones del Estado con sus convocatorias— y lo que espera el público de un artista. La práctica bidimensional domina así el panorama creativo, reforzada en ocasiones por la experimentación con técnicas contemporáneas como el esténcil, los *stickers* o la fotografía. En este contexto, disciplinas como la escultura son escasas, aunque ocasionalmente se experimente con la instalación.

Cabe decir, entonces, que hablar de prácticas artísticas contemporáneas en Villavicencio es hablar fundamentalmente de artes plásticas en su sentido más convencional; aspecto que puede relacionarse con el predominio de trayectorias empíricas, pero que también se explica por la dificultad para desarrollar otras prácticas —como las conceptuales o performáticas— en línea con la expansión que supone el concepto contemporáneo de arte, según lo manifiestan las entrevistadas.

4.1.4. Instrumentos de memoria, crítica y transformación

A pesar de todo ello, es innegable el interés de las entrevistadas por superar la visión tradicional del artista plástico ensimismado. Para ellas, ser artista es mucho más que una opción individual. Se reconoce que implica un proceso complejo de autodefinición y expresión auténtica —"cada persona tiene una intención, cada artista tiene en su cabeza por qué está trabajando eso, qué lo llevó a pintar eso" (S1); "ser artista es comunicarse todo lo que uno siente y piensa del mundo" (S8); "va más allá de las técnicas (y el buscar) una forma genuina de comunicación emocional" (S3)—; pero sus respuestas expresan también un sentir común respecto a la importancia de crear vínculos comunitarios e interactuar con la sociedad, pues "ser artista es (⋯) poder expresar lo que uno siente, lo que uno piensa y, a la vez, también ayudar (⋯) a expresar la opinión de otras personas, los sentires de otras personas, por medio de una obra artística" (S3).

No es casual, por tanto, que planteen alinear la práctica con un compromiso personal y social —"(un) contenido social así súper fuerte, súper denso (⋯) puedes manifestar tu ser y puedes conjugarlo con la colectividad, con la sociedad en la que habitas y sin que haya ningún tipo de restricción" (S5)— y que emprendan acciones artísticas con un sentido social y educativo: "fuimos a las casas de las familias víctimas de feminicidio, (⋯) nuestro aporte era hacerles el retrato de estas mujeres, lo que pasó en esas casas, entonces lo veían muy simbólico, ⋯ pintarlo en el piso enfrente de la casa en la que pasó eso, es como decir: aquí pasó esto y no tiene que volver a pasar, no olvidemos estas situaciones" (S4). Del mismo modo, conectan con lo político para construir historia: "hubo una investigación previa, lo que hicimos con varias personas, sobre todo los mayores, los ancianos que recolectaron historias, entonces fue recuperar esas historias del barrio" (S9); "historias a esas personas que son relevantes en la historia de Colombia (⋯) y específicamente del Meta" (S4).

Siendo así, los temas de sus trabajos van más allá de la tradicional representación de la naturaleza y el paisaje, tan común en el arte regional, o de la expresión de la subjetividad individual, aunque también incorporan ambas inquietudes. Hay una tendencia a tratar temas de interés social, como la memoria y el territorio, la educación y la comunidad, la crítica social y política; y también reivindicaciones femeninas como el cuerpo y la feminidad, o la denuncia de la violencia en general y de la violencia de género en particular.

La violencia es, de hecho, un tema recurrente entre las artistas. Sus obras suelen contener denuncias que buscan honrar la memoria y generar procesos de sanación. En algunos casos abordan la violencia de género; en otros, la marginalidad social a que son sometidas poblaciones y barrios, que es también otra forma violenta de existir, porque "el arte es como el trasfondo de situaciones, de pensamientos, de

sentires, de vivencias; a través del arte se pueden expresar diferentes situaciones de la sociedad, de la cultura, de las costumbres, de temas específicos como la violencia, de lo figurativo, de lo abstracto..." (S1).

Todo ello toma formas diversas, desde la obra plástica de formato convencional hasta el arte urbano, a veces ligado a proyectos comunitarios de muralismo en barrios desfavorecidos y estigmatizados. De este modo moldean un arte que, más que un objeto estético, constituye un acto de intervención simbólica en la realidad, inscribiéndose en la contemporaneidad de las prácticas artísticas de mediación expandida (García-Huidobro y Freire-Smith, 2023) al vincular arte, política y pedagogía desde un enfoque territorializado.

El discurso de las entrevistadas presenta un conjunto de prácticas afines con lo que Segato (2014) denomina una "escritura en el cuerpo social" —actos de reparación simbólica que inscriben la experiencia femenina en la memoria colectiva— y que, al mismo tiempo, desestabilizan la "colonialidad de género" (Lugones, 2011), al articular una mirada propia sobre el territorio y la historia, distinta de la visión patriarcal dominante, para la cual el territorio es un recurso. Son expresiones que dialogan también con la política de la performatividad a que se refiere Taylor (2012), en tanto el acto artístico deviene un gesto pedagógico y relacional que enseña, conmemora y moviliza, reconfigurando la relación entre arte, política y comunidad. En este punto, la práctica artística de las mujeres entrevistadas se inserta en la tendencia global del arte orientado hacia la acción social.

4.1.5. Ser mujer en el arte regional: entre la resistencia y la invisibilidad

Ser artista y mujer con este perfil es una tarea difícil en la región. Para muchas de las entrevistadas, sus carreras como artistas han estado marcadas por una constante necesidad de justificar su lugar. La exclusión ha sido en algunos casos abierta y en otros solapada, tomando formas específicas de violencia que van desde tapar murales realizados por sus colectivos sin ofrecer explicación —"nos taparon dos murales··· entonces ese tipo de cosas siento que se hacen también porque, no paramos, seguimos buscando nuestros espacios··· no le toman importancia a lo que hicimos, pero es algo muy solapado; yo creo que no hacen el análisis" (S4)— hasta ser víctima de violencia sexual en el ejercicio de su trabajo artístico: "en el campo artístico he sentido (···) una hipersexualización por ser mujer que pinta, como que una aprobación, como ¡tan linda! que porque pinta" (···) "me contactó una persona para un retrato y me dijo que por videollamada··· el problema fue que él se empezó a masturbar" (S6).

Este panorama coincide con la marginalización histórica de las mujeres en el campo artístico; una exclusión que, como señala Nochlin (1988), no obedece a una falta de talento sino a condiciones estructurales que han impedido su acceso a la formación, la circulación y el reconocimiento. Así lo ejemplifica el desconcierto de una artista al no encontrar referentes femeninos durante su formación: "¿Dónde están las mujeres?" (S6), o en la práctica: "siempre he querido ver más mujeres en los espacios (···) de las artes" (S7). En la región llanera, estas condiciones se ven agravadas por una cultura patriarcal arraigada y por la escasa institucionalidad cultural.

4.2. Las instituciones: de la "rosca" a la instrumentalización del arte

4.2.1. Corrupción y tráfico de influencias en el campo artístico regional

La institucionalidad es vista como otro gran problema. La naturalización del tráfico de influencias, el clientelismo y otras formas de corrupción dentro de las instituciones culturales locales constituyen aspectos preocupantes que emergen en las entrevistas. Las artistas denuncian con claridad que "son mentirosos todavía, son corruptos, digamos" (S4); y describen prácticas que van desde la selección de ganadores predeterminados en convocatorias públicas hasta la apropiación de ideas por parte de funcionarios —"yo fui y presenté tal cosa (···) y tiempo después resulta que hacen una muestra, un montaje como yo lo había propuesto" (S5)—, el uso de cargos públicos para beneficiar a círculos cercanos —"hay un círculo que le dicen la rosca" (S9); "quienes están directamente en la

administración, o sea, el amiguismo, o incluso, son las personas que han estado como en las roscas" (S5)— y la existencia de convocatorias ficticias.

En ese orden de ideas, se da cuenta de la presión que existe para incorporar personas no idóneas en proyectos culturales institucionales, que "están ahí porque son las amigas del alcalde o porque son las amigas de quien había salido de un cargo hace unos años, o así todo, porque hacen parte de esa misma rosca" (S5). Una "rosca" que impide la competencia justa al postular a convocatorias, "porque estas personas que están trabajando para este sector público también aplican a las convocatorias que el mismo sector público saca" (S5). A ello se suma la falta de idoneidad en los cargos, pues "generalmente las personas que están al frente, desarrollando los cargos relacionados con la cultura en todas sus disciplinas, no son las personas con la formación académica ni con la experiencia cultural para desempeñarlos" (S2). Tales prácticas desincentivan la participación abierta porque socavan la confianza en el sistema cultural y sus estímulos: "dan estímulos, sí, es cierto, dan estímulos, pero, pues, hay muchos que no se presentan [···] porque desconfían de los procesos [···] piensan que el proceso no está bien llevado" (S8).

En otras palabras, ha existido un contexto local de escasa transparencia institucional que debe superarse para que sea posible una ciudadanía cultural plena. De ahí que la crítica ética expresada por las artistas demande condiciones equitativas, honestas y realmente públicas para el desarrollo del arte en los Llanos.

4.2.2. Arte instrumentalizado

En este contexto, es común la instrumentalización del arte con fines estratégicos o decorativos, sin asumir un compromiso genuino con sus contenidos críticos, simbólicos o transformadores: "yo quisiera que se abriera una convocatoria en la cual cada uno presentara su propuesta y las propuestas aprobadas les den la plata para que trabajen en libertad, sin ponerle cortapisas, sin ponerles temas para que pinten o dibujen" (S8). Varias artistas señalan que sus obras son valoradas solo cuando encajan en el discurso oficial o sirven para cumplir con requisitos formales en convocatorias o eventos públicos: "han hecho convocatorias (···) por llenar los requisitos, que le piden como el plan de gobierno, y no son pensadas" (S6). Asimismo, señalan que la recepción institucional es burocrática y superficial: "cuando las personas que están a cargo tienen unos criterios vagos para organizar y para hacer los montajes (···) sigue quedando muchas expresiones y artistas fuera de estos criterios que ellos ponen" (S5).

Por otra parte, existe una preferencia institucional por lo convencional, evidente en que "el arte tradicional circula más (···) ese arte que está vinculado a la noción de llaneridad, los caballos, del paisajismo, del llanero con pantalón remangado, la cotiza, las vacas, el trabajo del llano; (···) sí, seguro que se vende" (S5). Se señala que otorgar un estímulo a otro tipo de arte es visto por los representantes institucionales como "un favor" y no como resultado del mérito artístico: "nos dijo que agradeciéramos porque nos estaban haciendo era un favor" (S6); "piensan que te están haciendo un favor" (S7).

Como consecuencia, muchos artistas que promueven otras expresiones y temáticas quedan invisibilizados, pues "las convocatorias limitan muchos tipos de expresión" (S8). Se quedan "en su casa con un montón de cosas (···) cuadros expuestos en la casa, tirados; eso representa tiempo, representa plata" (S1); dedicadas "a pintar, a guardar los cuadros en una bodega" (S8). Se produce una gran contradicción, marcada por que hay oferta pero no demanda institucional: "la oferta de un buen trabajo artístico la hay para todos los gustos (···) hay artistas plásticos muy buenos en cada una de esas áreas y técnicas (···) lo que no hay es demanda" (S8). Frente a ello, el gran reclamo es no "ponerle cortapisas al artista; un artista debe trabajar en libertad y se le debe dar platica para trabajar" (S8).

Todo esto evidencia la ausencia de canales efectivos de circulación, agravada por la tendencia institucional a cooptar los discursos críticos: "aquí se desenvuelve una vida artística paralela, una es la que se desarrolla como en los salones gubernamentales y otra la que van desarrollando los artistas; y no todo el mundo, pues, tiene acceso a todo este tipo de convocatorias

(…) que a veces son muy limitantes (…) para muchos tipos de expresiones artísticas" (S2). Desde la teoría del campo de Bourdieu (1995), esto presenta las instituciones artísticas como espacios de lucha por el capital simbólico que reproducen jerarquías y exclusiones; un ejemplo que recuerda que, como sostiene Heinich (2017), la legitimidad en el arte contemporáneo se define por la capacidad de los actores para insertarse en redes de reconocimiento, y cuando dichas redes son capturadas por intereses particulares, el sistema cultural se convierte en un mecanismo de exclusión.

Las críticas de las artistas a la instrumentalización del arte por parte de las instituciones dialogan con los planteamientos de Dimitrakaki (2013) y Steyerl (2017) sobre la mercantilización del trabajo artístico bajo el neoliberalismo. En ambos casos, la autonomía estética se ve desplazada por la lógica de la visibilidad y del rendimiento. En el contexto llanero, esta dinámica adopta la forma de un "arte oficial", subordinado a discursos políticos, al que se contrapone un "arte paralelo" que resiste en los márgenes generando circuitos alternativos de creación y circulación.

4.3. La recepción del arte: entre la indiferencia, la incomprensión y el tradicionalismo

4.3.1. Mercado del arte: modernidad artística y tensiones territoriales

La postura institucional marca el mercado, favoreciendo un arte decorativo centrado en caballos, paisajes y referencias a un supuesto "llanero auténtico". Ello ha conducido a que muchas artistas tengan que desarrollar su trabajo en espacios independientes, donde se genera un movimiento que cuestiona los estándares hegemónicos del gusto. Vista nuevamente desde la teoría del campo del arte de Bourdieu (1995), esta situación presenta sus prácticas como un arte situado que, desde una autonomía relativa, desafía los capitales simbólicos dominantes apostando por otras lógicas de legitimidad, al tiempo que interpela a la cultura local.

No es menos cierto, sin embargo, que en los últimos años ha existido una mayor apertura y organización, apreciándose la emergencia de colectivos de mujeres y el uso del arte como forma de visibilización: "siempre han estado, solo que, pues, siempre da miedo como mostrar el rostro o no" (S6); "pensaban o se sentían como excluidas de espacios solo por ser mujer" (S4). Esta tensión entre presencia y ocultamiento configura una de las claves del presente artístico en la región y es manifestación particular de lo que Segato (2014) ha descrito como la disputa simbólica por el lugar de la mujer en el espacio público.

4.3.2. La recepción popular: entre la indiferencia y la incomprensión

Las entrevistas revelan que las artistas enfrentan una baja valoración o comprensión por parte del público, pues sus obras no son fácilmente comprendidas o apreciadas por los espectadores locales; aspecto que conectan con las prioridades artísticas que fomentan las instituciones. Así lo evidencian afirmaciones como: "siempre he tenido la sensación de que mi obra no es lo que esperan. (…) Eso de estar mostrando arte llanero y el caballo y el joropo, para mí, eso tiene un estancamiento a nivel del arte" (S1); "obras muy figurativas sí, el espectador de una vez conecta con la obra; ya cuando uno presenta como otro tipo de obras, un poco más abstractas, ya las personas le dicen a uno: ven, explícame la obra" (S3); "lo que es más tradicional, como el paisajismo, como los caballos que son tan característicos (…) se mueve más; y hay artistas que se inclinan entonces mucho más por ese lado, y cómo hacerlo tradicional y venderlo" (S9).

En cambio, se plantea que la recepción es más activa cuando las obras tienen un componente comunitario. Destacando la práctica del muralismo como herramienta de apropiación territorial, una de las artistas plantea: "los vecinos ayudan, se sienten parte (…) empiezan en la comunidad como a cuidar los murales" (S7).

Estos testimonios permiten observar que el público local mantiene una relación distante con el arte contemporáneo, condicionada por la preferencia hacia lo figurativo y lo costumbrista. Un distanciamiento que ilustra la concepción dual del gusto (puro/vulgar) de la que habla

Bourdieu (1998): un sistema de distinciones en el que ciertos códigos visuales se legitiman como "auténticos" y otros se perciben como ajenos. Aun así, la incomprensión es asumida por las artistas no tanto como carencia sino como oportunidad pedagógica: los proyectos de muralismo y arte urbano muestran que la apropiación estética puede convertirse en un proceso de formación ciudadana. Experiencias que, en la línea de Bishop (2016), pueden verse como formas de arte participativo que desplazan la recepción pasiva hacia la co-creación y, desde una mirada latinoamericana, como propone Rolnik (2019), como ejercicios de re-existencia y de afectividad política.

Se deduce, entonces, que la recepción del arte en Villavicencio no puede entenderse solo en términos de mercado o consumo, sino como un espacio de disputa por el sentido. Las artistas transforman la distancia y la indiferencia inicial del público en vínculos de cuidado, logrando que las comunidades se reconozcan en sus obras. En ello radica el carácter transformador de su práctica: convertir la calle en aula y el muro en archivo.

4.4. Un futuro incierto, favorable solo si ocurre una transformación cultural profunda

En lo que respecta al futuro del arte en Villavicencio, las entrevistas revelan una mirada matizada pero fundamentalmente crítica, que oscila entre la esperanza cautelosa y el escepticismo. Si bien se reconoce cierto auge —"ahora somos más y cada vez vamos a ser más [...] tengo la fe y esperanza de que va a seguir creciendo, que cada vez van a haber más escuelas" (S7)—, no se ignoran las condiciones actuales de circulación, consumo y gobernanza cultural en la región.

En relación con el rol institucional, algunas expresan optimismo —"muchas actividades del arte se han incentivado desde unos años hacia acá (···) se han abierto muchos espacios, ¡muchísimos!" (S1)—; pero es más frecuente la preocupación por las debilidades estructurales del campo cultural, así como el reclamo por una voluntad política real: "quiero tener esperanza (···) pero eso se logra con trabajo, con tiempo, y exigiendo a los dirigentes (···) quiero tener esperanza de que pueden venir personas mejores que pueden tomar decisiones mejores (···) haya cambios de fondo, pero pienso que a eso se llega con trabajo y con tiempo" (S4).

En contraste, aparece la postura de que el futuro del arte no se jugará tanto en las instituciones como en las calles, los barrios y los territorios, y que ya toma forma efectiva en el muralismo, el arte comunitario y los proyectos que logran conexión social y transformación simbólica: "se dieron algunos pasos en ese tema de construcción social (···) contar algo de nosotros, de nuestra historia" (S9) y "en la calle, entonces se va a involucrar como al público transeúnte" (S7). Así, el porvenir del arte en Villavicencio dependerá menos de lo que hagan las élites culturales y más de la capacidad organizativa de las creadoras, del surgimiento de redes alternativas y del fortalecimiento de una ciudadanía estética que aún está por construirse.

Las artistas coinciden en que existe cierto potencial de crecimiento, marcado por la emergencia de nuevas escuelas y espacios: "se han abierto muchos espacios··· ha habido como un avance notorio en mostrar el trabajo artístico de los urbanos y los escultores" (S1). Se menciona que en ocasiones ha ocurrido cierta apertura (S2) y que en alguna experiencia llegó a ser "muy bonito ver cómo se identificaban con las historias" y "aprender de la historia de las voces de las personas que la vivieron, eso también me pareció muy bello" (S4).

Sin embargo, se advierte que es necesaria una transformación cultural más profunda: "primero hay que educar (···) educar un público (···) educación para que la gente vea la necesidad de consumir arte, acercarse al arte y a todas las expresiones culturales" (S5). Todo ello es evidencia local de una problemática de alcance global, planteada por García Canclini (2001): la necesidad de democratizar el acceso, la producción y el disfrute de los bienes culturales para fomentar una ciudadanía cultural.

Las perspectivas sobre el futuro del arte en Villavicencio oscilan, pues, entre el optimismo y la crítica estructural. Si bien algunas artistas

observan una mayor apertura institucional, la mayoría insiste en que el cambio real solo será posible mediante una transformación cultural profunda que democratice la educación estética y el acceso a la cultura. Este diagnóstico coincide con la propuesta de García Canclini (2001) sobre la necesidad de construir una ciudadanía cultural que supere la distancia entre productores y públicos.

No obstante, las entrevistadas vislumbran que el porvenir del arte regional dependerá menos de las élites institucionales y más de la capacidad organizativa de las creadoras; es decir, de una práctica articulada y colectiva que reimagine el campo artístico desde la colaboración y la memoria, algo que resulta coherente con lo que el feminismo de la diferencia puede aportar al arte, según Pollock (2013). En otras palabras, las artistas entrevistadas proyectan el arte en los Llanos no como un hecho cerrado e individual sino como un entramado vivo de resistencias, pedagogías y afectos.

5. Conclusión

El trabajo desarrollado permite establecer conclusiones claras en términos del sistema del arte en Villavicencio (Meta, Colombia), de la práctica específica de las artistas y de la percepción de futuro, en línea con lo que propuso indagar el instrumento empleado. Analizar el discurso de 9 mujeres artistas plásticas muestra un panorama desafiante.

a) Actualidad del sistema del arte

Las entrevistas realizadas muestran un escenario marcado por la precariedad institucional, la fragmentación de los circuitos de circulación y la ausencia de una cultura de consumo artístico. En ese marco, las artistas —independientemente de que sus trayectorias tengan una base empírica o académica— se enfrentan a obstáculos recurrentes tanto para sostener su práctica como para relacionarse con instituciones culturales y públicos.

Además, cuando las propuestas se apartan de lo folclórico y comercial, su recepción se complica: cuesta que sean acogidas con legitimidad institucional y cuesta también que sean leídas por el público. La falta de formación crítica del espectador, sumada a la ausencia de políticas culturales sólidas y a la continuidad de lógicas clientelistas, termina afectando la circulación, el reconocimiento y la sostenibilidad de las propuestas. La crítica a las instituciones locales —por falta de idoneidad y por dinámicas de exclusión informal denominadas "la rosca"— confirma el carácter conflictivo del campo artístico (Bourdieu, 1995) y muestra, a la vez, cómo esas asimetrías se enlazan con estructuras coloniales y patriarcales que ordenan quién puede representar y quién puede ser representado. En ese sentido, "la rosca" puede leerse como parte de lo que Lugones (2011) conceptualiza como colonialidad de género.

b) Prácticas artísticas de las mujeres entrevistadas

A pesar de ello, las artistas han optado por no limitarse a producir arte comercial. Al contrario, muchas de sus prácticas se conciben como herramientas para denunciar desigualdades, visibilizar violencias y abordar problemáticas sociales desde una perspectiva crítica y situada. En lugar de repetir cánones establecidos, insisten en abrir el acceso al arte y en ampliar qué puede ser reconocido como valioso más allá de lo "tradicional". Sus rutas se enraízan en la memoria, el territorio y una subjetividad crítica; y, de forma muy importante, incorporan la formación del público como parte del trabajo, no como tarea externa. Por eso, la práctica artística aparece aquí también como una forma de resistencia simbólica.

Estas prácticas se producen, además, en condiciones materiales restrictivas. En ese sentido, el análisis corrobora la feminización de la precariedad descrita por Dimitrakaki (2013) y Steyerl (2017), si bien demuestra también que la precariedad no solo limita sino que puede impulsar la invención de modos de acción y formas de reorganización colectiva. Desde allí, las artistas reubican la noción modernista del arte como esfera autónoma hacia un arte relacional, educativo y político, en línea con Pollock (2013), Taylor (2012) y Rolnik (2019). Sus obras y proyectos exceden la producción estética: operan como mediaciones pedagógicas que activan la memoria y recomponen vínculos sociales. En sus

haceres se cruzan conocimiento cotidiano, sensibilidad comunitaria y búsqueda de legitimación simbólica, configurando una ecología de saberes (Sousa Santos, 2009) donde lo artístico y lo social producen sentidos propios. Por eso, Villavicencio no se reduce a un caso "menor": se convierte en un punto regional desde el cual se reescriben discusiones más amplias sobre trabajo cultural, desigualdad y descolonización del arte.

c) Futuro

No obstante sus esfuerzos, la visión de futuro que reflejan es ambivalente. Hay señales que alimentan la esperanza —crecimiento de actividades y espacios formativos—, pero también un conjunto de limitaciones que no ceden: la debilidad institucional, la falta de una cultura de consumo artístico y la escasa educación estética del público. De ahí que algunas voces insistan en que el arte solo podrá florecer si se apoya en lo comunitario y territorial, y si construye redes por fuera de los marcos institucionales tradicionales. En esa perspectiva, el porvenir dependería tanto de la capacidad organizativa de las creadoras como de la consolidación de redes autónomas y de una ciudadanía cultural activa.

En términos más generales, el futuro del arte en los Llanos Orientales pasa por robustecer las condiciones de recepción y mediación cultural —formación, crítica y circulación— de modo que estas prácticas sean reconocidas como vías legítimas de conocimiento y reconocimiento social. Esto exige políticas culturales y educativas capaces de sostener lo que hoy aparece disperso y de asumir un horizonte democratizador con perspectiva de género. Mientras tanto, las mujeres artistas de Villavicencio siguen trazando, desde sus prácticas, los contornos de un campo artístico plural.

Referencias

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de Ediciones Económicas. (Obra original publicada en 2012).

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. (Obra original publicada en 1979).

Danto, A. C. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy, 61*(19), 571–584. «https://doi.org/10.2307/2022937»

Deepwell, K. (Ed.). (2020). *Feminist art activisms and artivisms*. Valiz.

Dickie, G. (1969). Defining art. *American Philosophical Quarterly, 6*(3), 253–256. «https://www.jstor.org/stable/20009315»

Dimitrakaki, A. (2013). *Gender, artWork and the global imperative: A materialist feminist critique*. Manchester University Press.

Farrés Delgado, Y., Pineda Martínez, E. O., Pardo Mayorga, J. E., Rivera, A. y Ladino Niño, V. (2022). *Villavicencio: Representaciones e imaginarios de una historia urbano-ambiental*. Ediciones USTA.

García Canclini, N. (2001). *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

García-Huidobro, R. y Freire-Smith, M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte, Individuo y Sociedad, 35*(3), 993–1018. «https://dx.doi.org/10.5209/aris.85576»

Geertz, C. (1976). Art as a cultural system. *Modern Language Notes, 91*(6), 1473–1499. «https://doi.org/10.2307/2907147»

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística* (A. Temes y É. Barr, Trads.). Casimiro.

Kalpokas, N. y Hecker, J. (2023). *The guide to thematic analysis*. ATLAS.ti. «https://atlasti.com/guides/thematic-analysis»

Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia, 6*(2), 105–119.

Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press.

Nochlin, L. (1988). Why have there been no great women artists? En *Women, art, and power and other essays* (pp. 145–178). Harper & Row.

Ortiz Torres, P. A. y González Pulido, L. P. (2018). *Análisis de las políticas públicas en la participación de las mujeres en el mercado laboral en la ciudad de Villavicencio* [Trabajo de grado]. Universidad de los Llanos. «https://repositorio.unillanos.edu.co/handle/001/1406»

Pollock, G. (1999). *Differencing the canon: Feminist desire and the writing of art's histories.* Routledge.

Pollock, G. (2013). *After-affects/after-images: Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum.* Manchester University Press.

Pollock, G. (2022). *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte.* Exit Imagen y Cultura. (Obra original publicada en 1999).

Robinson, H. y Buszek, M. E. (Eds.). (2019). *A companion to feminist art.* Wiley Blackwell.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente* (M. Baar, Trad.). Tinta Limón. (Obra original publicada en 2018).

Segato, R. L. (2014). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado.* Tinta Limón.

Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: La reinvención del conocimiento y la emancipación social.* CLACSO.

Steyerl, H. (2017). *Arte duty free: El arte en la era de la guerra civil planetaria* (M. Echavarría, Trad.). Caja Negra.

Taylor, D. (2012). *Performance.* Asunto Impreso Ediciones.