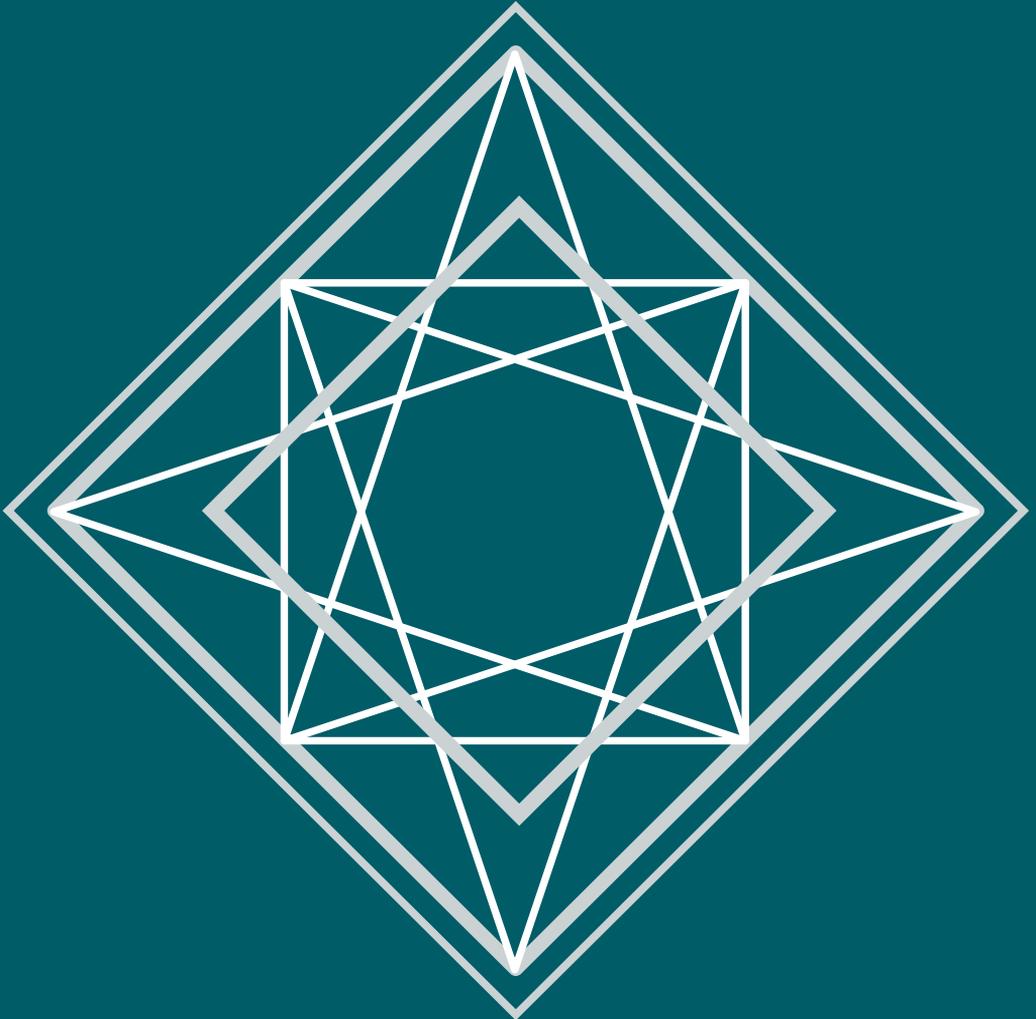


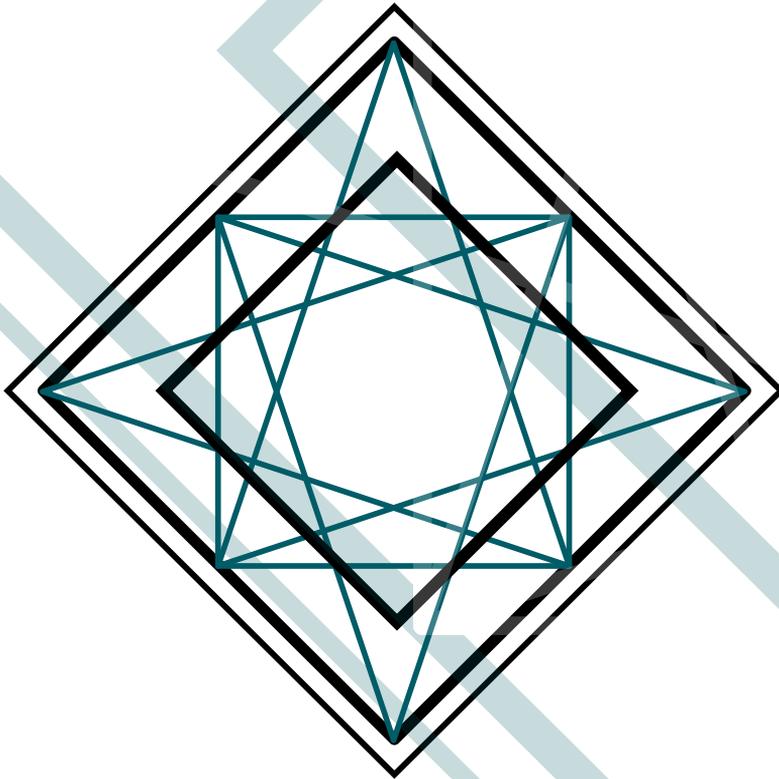
VII ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES



BOGOTÁ, 19 DE OCTUBRE Y 30 DE NOVIEMBRE DE 2017
HEMICICLO-UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO



VII Encuentro de Investigaciones Emergentes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

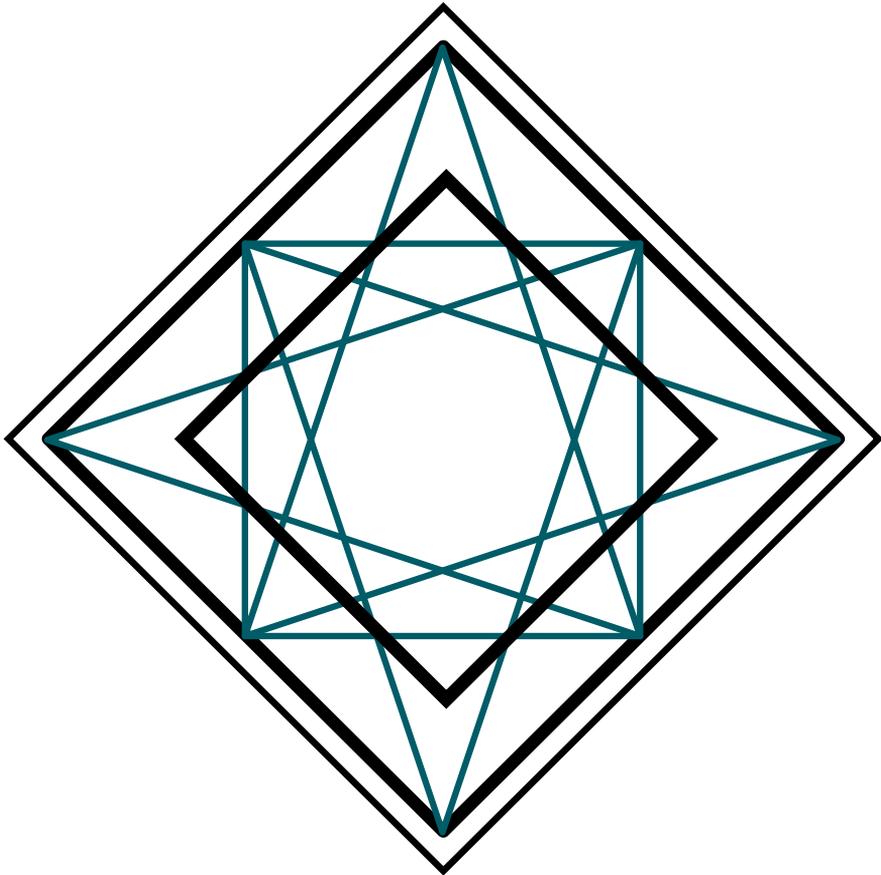
BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

VII Encuentro de Investigaciones Emergentes



BOGOTÁ, 19 DE OCTUBRE Y 30 DE NOVIEMBRE DE 2017
HEMICICLO-UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

Alcaldía Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y
Deporte

Instituto Distrital de las Artes- Idartes

Juliana Restrepo Tirado
Directora General

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos
Culturales

Ana Catalina Orozco Peláez
Subdirectora de Formación Artística

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas

Catalina Rodríguez
Gerente

Andrea Rodríguez
Diana Zapata
Elkin Ramos
Gloria Burgos
Jasmín Torres
Juan David Segura
Paowlet Cardona
Santiago Monge

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Cecilia María Vélez White
Rectora

Alberto Saldarriaga Roa
Decano Facultad de Artes y Diseño

Felipe Sabogal y Jhonny Molano
Relatores
Sara Manuela Beltrán V.
Laura López Duplat
Juan Sebastián Ramírez Martínez
Camila Herrera
Aura Daniela Celeita
Autores

María Barbarita Gómez
Coordinación editorial y edición

Carolina Salazar
Corrección de estilo

Mónica Loaiza
Diseño

David Reyes
Armada electrónica

Archivo Idartes
Fotografías interiores

Unión Temporal Idartes 2018
Impresión

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Noviembre de 2018
ISBN (impreso): 978-958-5487-34-5
ISBN (pdf): 978-958-5487-35-2
Idartes
Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co
www.premioluiscaballero.gov.co
www.galeriasantafe.gov.co

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.

Índice

PRESENTACIÓN

página 11

INTRODUCCIÓN

página 13

RELATORÍAS VII ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES

página 15

Relatoría sesión 1, 19 de octubre de
2017 VII Encuentro de Investigaciones
Emergentes (IX Premio Luis Caballero)

Relator: Felipe Sabogal

página 15

Relatoría sesión 2, 30 de noviembre de
2017 VII Encuentro de Investigaciones
Emergentes (IX Premio Luis Caballero)

Relator: Jhonny Molano

página 23

REFLEXIONES DE MEDIACIÓN

página 39

Irina González: *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*

Por Sara Manuela Beltrán V.

página 40

Felipe Arturo: *El río persigue la gravedad*

Por Juan Sebastián Ramírez Martínez

página 41

Luis Fernando Ramírez Celis:
NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis

Por Juan Sebastián Ramírez Martínez

página 43

Juan David Laserna:
Proyecto SET

Por Laura López Duplat

página 45

Rodrigo Echeverri: *Ejercicios de sustracción*

Por Laura López Duplat

página 49

Ana Palacios: *Errantes*

Por Camila Herrera

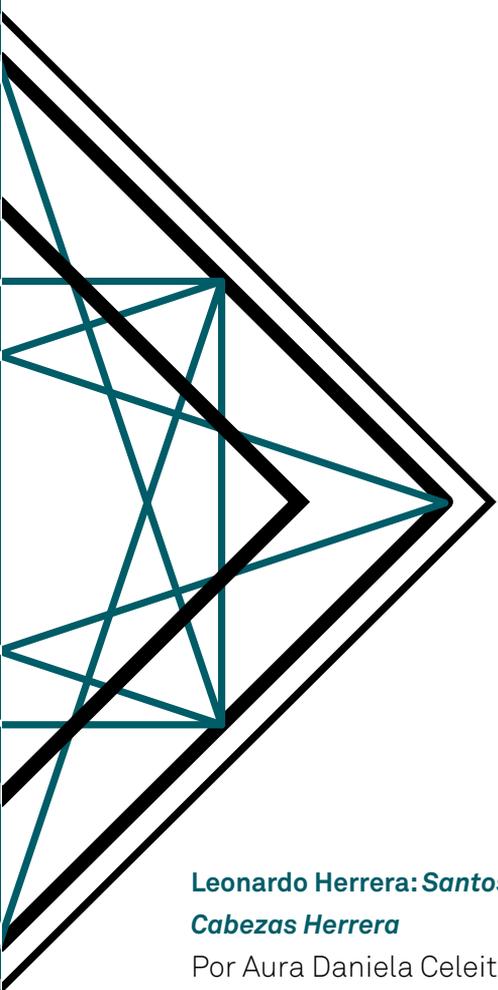
página 53

Adriana Marmorek:
Háblame, amor

Por Camila Herrera

página 57





**Leonardo Herrera: Santos
Cabezas Herrera**

Por Aura Daniela Celeita

página 59

ANEXOS

página 63

**Anexo 1: El VII Encuentro de
Investigaciones Emergentes**

página 63

**Anexo 2: Programación
VII Encuentro de Investigaciones
Emergentes**

página 64

**Anexo 3: Invitados VII Encuentro
de Investigaciones Emergentes
y artistas nominados al IX
Premio Luis Caballero**

I Ciclo

página 65

II Ciclo

página 68

**Anexo 4: Exposiciones de los
proyectos**

página 71

PRESENTACIÓN

Juliana Restrepo Tirado

Directora General

Instituto Distrital de las Artes

El Encuentro de Investigaciones Emergentes fue creado en 2011 en el marco de una alianza de la gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes y el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Se inició con el fin de generar un espacio para la puesta en escena pública de las prácticas investigativas emergentes desarrolladas por los agentes y las organizaciones que constituyen el campo de las artes plásticas en la ciudad de Bogotá.

En la séptima versión, consideramos necesario retomar asuntos tratados en anteriores ediciones tales como la emergencia en el campo de las artes plásticas y los significados asociados a investigar, crear, intervenir y generar diversas relaciones entre los públicos y espacios específicos.

El espacio y la construcción de una obra implican negociaciones, imprevistos, inestabilidades y adaptaciones que hacen imposible seguir un proyecto determinado. Suponemos que estas formas de aproximación

al asunto del lugar específico permitirán explorar la noción emergente abordándola como un proceso que se construye sobre la marcha.

En esta IX versión del Premio Luis Caballero, dado que los proyectos nominados se desarrollan desde y para lugares específicos, la consecuente emergencia de problemas de investigación y creación mediados por ese contexto es inevitable. Mediante la realización de dos conversatorios con los creadores de los proyectos nominados, generamos un diálogo en torno a las preguntas: ¿cómo emerge la investigación desde el lugar?, ¿cómo se abordan el espacio y su carga simbólica desde la propuesta?, ¿cómo los participantes en el premio intentan reconfigurar los campos de experiencia y uso del espacio? y ¿hasta dónde las propuestas se constituyen en un modo de construcción de lo público?

12

INTRODUCCIÓN

Durante los días 19 de octubre y 30 de noviembre se llevaron a cabo las sesiones de conversatorio del VII Encuentro de Investigaciones Emergentes/IX Premio Luis Caballero, evento coorganizado por el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y el Departamento de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

El encuentro contó con la participación de ocho experiencias relacionadas con las nociones de arte, obra en espacio específico e investigación, organizadas en dos jornadas de trabajo.

Una primera conversación sobre los proyectos nominados al IX Premio Luis Caballero estuvo moderada por Juan Fernando Herrán y Humberto Junca con la participación de Leonardo Herrera (*Santos Cabezas Herrera* en la Sala ASAB), Felipe Arturo (*El río persigue la gravedad* en la Universidad Jorge Tadeo Lozano) y Luis Fernando Ramírez Celis (*NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo). El encuentro fue presentado por Javier Gil, director del Programa de Artes Plásticas de dicha universidad.

Una segunda conversación estuvo moderada por Rubén Yepes Muñoz y Lucas Ospina con la participación de Rodrigo Echeverri (*Ejercicios de sustracción* en el Museo Santa Clara), Ana Palacios (*Errantes* en la Plataforma Bogotá), Juan David Laserna (*Proyecto SET* en el Archivo de Bogotá) y Adriana Marmorek (*Háblame, amor* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo). El encuentro fue presentado por Javier Gil y Catalina Rodríguez, gerente de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes.



RELATORÍAS VII ENCUENTRO DE INVESTIGACIONES EMERGENTES

Relatoría sesión 1, 19 de octubre de 2017

VII Encuentro de Investigaciones Emergentes (IX Premio Luis Caballero)

Relator: Felipe Sabogal

En la primera jornada del ciclo, realizada el 19 de octubre de 2017 en el Hemiciclo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, fueron presentados y discutidos los proyectos *Santos Cabezas Herrera* de Leonardo Herrera, *El río persigue la gravedad* de Felipe Arturo y *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* de Luis Fernando Ramírez Celis.

Un elemento importante del Premio Luis Caballero —entendido más como un evento significativo para el arte contemporáneo en Bogotá que como un simple certamen— es la relación del artista con el espacio: cada propuesta debe desplegar sus enunciados, sus representaciones,

sus entramados de significación teniendo en cuenta la dimensión espacial. Para el premio es relevante cómo, desde su instalación, el artista se funde con el espacio, cómo forma cuerpo y negocia con él, cómo lo transforma, cómo lo moldea.

Es en este sentido que cada proponente eligió el lugar de exposición: Leonardo Herrera escogió la Sala ASAB, mientras que Luis Fernando Ramírez Celis hizo su muestra en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo). Por su parte, Felipe Arturo seleccionó dos lugares: el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y la manzana semipública de la misma institución entre las carreras 3 y 4 y las calles 22 y 23.

Luis Fernando Ramírez Celis fue el primero en presentar su propuesta. A partir de imágenes, bocetos y fotografías explicó cómo se encuentran en sus trabajos la arquitectura —disciplina en la que inicialmente se formó— y las artes plásticas. Es esta convergencia la que lo llevó a proponer *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis*, una ficción en forma de tríptico que representa esa reunión que jamás se dio —pero que él se plantea y proyecta— entre la compositora colombiana Jacqueline Nova (Gante, Bélgica, 6 de enero de 1935-Bogotá, 13 de junio de 1975) y Lucio Celis, un arquitecto que trabajó en los años cincuenta en Bogotá.

El siguiente proponente expositor fue Leonardo Herrera con su obra *Santos Cabezas Herrera*. Dicho expositor, echando mano del proceder etnográfico de las ciencias sociales, indaga sobre el impacto del narcotráfico en el Pacífico colombiano, un fenómeno complejo que se debate entre la permisividad y la restricción y está atravesado por dispositivos de vigilancia y control (por su carácter ilegal). Su propuesta es además un drama social que toca capas muy profundas de su vida íntima, lo que involucra directamente su experiencia, su saber, con la investigación y su posterior propuesta artística. A través del trabajo con poblaciones que se

apoya primero en la experiencia del artista/investigador, Herrera conecta —mediante objetos intervenidos y desde una orilla crítica— los efectos del tráfico de droga en el municipio de Juradó con la historia de su hijo y con la suya, constituyendo así un conocimiento que opera en la dimensión afectiva de la vida del investigador.

Para terminar este primer momento de la sesión, Felipe Arturo presentó su obra *El río persigue la gravedad*. Así como en una cuenca convergen múltiples líneas de agua, las obras logradas en diez años de trabajo se unen en la propuesta de Arturo para el Premio Luis Caballero de este año.

Los temas abordados van desde las historias del caucho en el siglo xx hasta la creación del Museo del Agua en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. De estas distintas creaciones artísticas emergen dos estructuras de pensamiento que Arturo reconoce como transversales en todo su trabajo y que representan, de alguna manera, ese encuentro que él hace con diferentes obras, saberes, intereses, métodos investigativos e, incluso, diferentes medios de expresión. Estas estructuras son: la cuenca donde convergen distintas líneas y el mosaico entendido como un esquema de combinación ecléctica que configura cierta unidad.

La discusión tuvo su inicio luego de la breve descripción que cada artista hizo de su propuesta. Los artistas Juan Fernando Herrán y Humberto Junca, ambos participantes de ediciones anteriores del premio, lideraron el espacio en el que se trabajó conceptualmente a partir de las tres propuestas artísticas presentadas en esta primera sesión del ciclo de conversaciones.

La primera pregunta que se le planteó a los artistas indagó sobre la forma como el artista opera con los elementos del espacio y cómo se acopla a él. Aquí son importantes las negociaciones que el artista hace con el lugar escogido y la forma como opera y se adapta a los parámetros espaciales que de entrada le son impuestos. En este sentido, cada proponente estableció vínculos significativos.

Leonardo Herrera apostó por disponer objetos que logran representar los efectos colaterales del narcotráfico en una sala deteriorada, la Sala ASAB. Estos elementos le permitieron a Herrera comunicar el desgaste, el deterioro y la destrucción paulatina que el narcotráfico genera en la vida de familias enteras. Además, haber sido convento y cárcel, antes que sala de exposición, es un elemento histórico del espacio que sirvió como recurso de representación para que el expositor interpelara a dos instituciones en las que históricamente ha operado el poder a través de la vigilancia y el control.

Por su parte, Luis Fernando Ramírez seleccionó al Mambo como su espacio de exposición por su fuerte conexión, desde su disciplina, con el famoso arquitecto Rogelio Salmona, el diseñador del actual edificio del museo en el centro de Bogotá. Otro elemento importante es la coyuntura histórica en la que fue concebido y se inició la construcción del espacio escogido por Ramírez Celis que, a su vez, coincide con el momento en que se reunieron Jacqueline Nova y Lucio Celis, es decir, los años setenta. En este momento histórico también confluye, como en un nudo, el hecho de que los setenta sean reconocidos como momentos coyunturales para la música (representada por Jacqueline Nova) y para la arquitectura (representada por Lucio Celis y Rogelio Salmona). Se trata entonces, parafraseando a Ramírez Celis, de una reunión entre Nova y Celis a través de Salmona.

La intervención de Felipe Arturo dio cuenta de un elemento que está siempre presente en su obra: el cuestionamiento del carácter colonial de la modernidad. Para Arturo no hemos superado la configuración colonial del mundo, pues sigue presente en forma de trazas, de huellas, de rastros, en escenarios de representación modernos como la arquitectura e, incluso, el arte contemporáneo. Por la línea de este análisis está la elección de Arturo: seleccionó esa manzana en particular (entre las carreras 3 y 4 y las calles 22 y 23) porque, según él, el concepto de «manzana»,

entendido desde el urbanismo, tiene un origen colonial. Además, influyó en su escogencia el hecho de que la Universidad Jorge Tadeo Lozano fue el lugar donde alternaba sus actividades dando clases, mientras hacía las investigaciones que le tomaron una década de su vida y que hoy son el contenido de su propuesta para ganar el Premio Luis Caballero.

La segunda pregunta se centró en las formas en las que la impronta del arte contemporáneo, su tono y esencia, está presente en las tres propuestas artísticas. En conjunto, el arte contemporáneo fue definido como un arte de emergencia, no domado, urgente, pulsante y con cosas que decir.

Para Leonardo Herrera, la urgencia está en su denuncia del narcotráfico, en la ineludible necesidad que sintió de contar y evidenciar los efectos nefastos del conflicto armado que ronda el tráfico de drogas y afecta poblaciones como las del litoral Pacífico colombiano. Además, la urgencia característica del arte contemporáneo implica, también, tomar riesgos reales: Herrera fue secuestrado mientras hacía su investigación.

En el caso de Luis Fernando Ramírez, las pulsaciones están en la nostalgia, en la dimensión sentimental que, en cierto modo, se queja de la no realización de un encuentro ideal, soñado: la unión Nova/Celis. A través de la ficción que ocurre en un escenario real con consistencia histórica (el edificio del Mambo), Ramírez Celis conecta eventos que sí sucedieron, pero de manera aislada e incluso poco mencionada en las artes plásticas como ocurre con la obra de Jacqueline Nova.

Y este afán, en la propuesta de Felipe Arturo, está más en hacer ver, a través del juego entre el espacio privado y el espacio público, que a este último no se le está dando el uso que debería tener, por ejemplo, ya nadie se detiene en la calle a conversar por el miedo constante a ser atracado. Esto hace que el espacio público ya no sea un escenario para la convergencia social, donde nos encontramos con los demás, sino un simple lugar de tránsito que utilizamos para pasar apresurados de un sitio a otro.



En este momento la conversación quiso profundizar más sobre el carácter urgente que tiene el arte contemporáneo presentado en el Premio Luis Caballero. Se estableció también que esta urgencia se manifiesta en el premio al ser un evento exigente desde su planteamiento básico: si bien cada artista debe indagar dentro de sí aquello que le urge, las propuestas deben ser precisas en la comunicación de sus mensajes, deben ser legibles.

La conversación continuó con preguntas del público y surgió una relacionada con el significado histórico del Premio Luis Caballero: ¿cómo su propuesta incide y cómo aporta en el presente y futuro del arte contemporáneo en el país?

Felipe Arturo destacó que su propuesta ofrece un espacio para conversar sobre el sentido de lo público visto desde dos dimensiones: la espacial y la cultural. Arturo considera que existe cierto vacío en el entendimiento de lo público desde su carácter cultural, una inexistencia que el arte permite enfrentar. Mencionó, además, que el Premio Luis Caballero es un «evento», un «acontecimiento» del arte contemporáneo nacional que, al exigirle al proponente que gestione su propio espacio, desinstitucionaliza la presentación de las propuestas artísticas y las lleva a

espacios independientes, pequeños, y no a las grandes salas y museos. Esto significa, para Arturo, un esfuerzo por llegar a otras escalas, a otras dimensiones, a otras profundidades del proceso creativo.

En el caso de Luis Fernando Ramírez Celis, el Premio Luis Caballero se ha convertido en un espacio de inserción del arte en la ciudad: todos los lugares que han servido de sitios de exposición en las nueve ediciones del premio se unen en un archivo de proposiciones, de caminos recorridos que podrían inspirar propuestas futuras y son el semillero para el arte contemporáneo de mañana. Existe cierta responsabilidad institucional, que debe ser recordada y enfatizada continuamente, por recoger de la mejor forma posible las propuestas y los espacios de discusión surgidos en torno a ellas.

Para Leonardo Herrera la importancia del premio está en la gestión del arte contemporáneo naciente en la ciudad, pues representa una de las primeras políticas institucionales que da recursos —bolsas de trabajo— para que los artistas produzcan. Herrera encontró, sin embargo, un elemento para cuestionar: en estos espacios, como en las publicaciones mediáticas que los cubren, solo se habla de quién propuso qué, pero no de las problemáticas abordadas en las propuestas, se hace a un lado el contenido crítico de las obras. Para Herrera el arte debe ser, por lo tanto, un parlante de los dramas familiares, de los muertos y de las voces acalladas por la violencia.

De acuerdo con la conversación, el arte contemporáneo se ha visto enfrentado a una situación compleja en la que el público del común no entiende las exposiciones y necesita un traductor, ya que detrás de cada propuesta hay un profundo contenido teórico, incluso político, que se le escapa al entendimiento de la «gente del común». En este sentido, el público le pidió a los proponentes que respondieran: ¿para quién es ese arte contemporáneo?, ¿para qué público?, ¿solo para los espectadores de la «alta cultura»?

La respuesta afirmó que el arte contemporáneo no está hecho para un público externo, sino que, al contrario, las exposiciones artísticas están hechas para todo público. Debe haber, por lo tanto, una mayor difusión en los diferentes medios y plataformas a nivel nacional.

Ahora bien, cada proponente frente a este cuestionamiento quiso profundizar un poco más en la respuesta. Leonardo Herrera reconoció que no todo el mundo es capaz de entender una obra, pero dio un método para salir de este embrollo: si la obra no se entiende en la primera mirada, lo que se debe hacer es ver, simplemente observar, y empezar a describir los elementos que se despliegan frente al espectador. Esta sería, entonces, una ruta posible para comprender lo incomprensible, para fracturar eso que Herrera denominó una suerte de construcción cultural, ese relato que encumbra al arte en un plano simbólico aparte que hace incomprensible lo que se comunica.

Felipe Arturo fue un poco más crítico al establecer que hablar de un solo público, o de un gran conjunto homogéneo de espectadores, es perder de vista el punto fundamental de la relación obra/espectador: la experiencia personal con la pieza, ese acto de acercarse individualmente al arte, exponerse ante él sin miedo y sin pena.

Finalmente, para Luis Fernando Ramírez Celis la importancia también está en el trabajo del mediador, de aquel funcionario que en algunas situaciones sirve de puente entre la obra y la persona que la observa. Esta labor de traducción es también un proceso creativo donde el mediador puede establecer conexiones que superen los marcos inmediatos de la obra y susciten elaboraciones más profundas en los espectadores.

El público hizo unas recomendaciones en los momentos finales de esta primera sesión de conversaciones:

- * La alfabetización visual de los públicos es fundamental. En el sistema educativo colombiano

deben impulsarse estrategias pedagógicas para llevar el arte, desde una mirada crítica, a los salones de clase.

- * Por esta línea se dijo que el Premio Luis Caballero, como tal, debe fortalecer su componente pedagógico para llevar las propuestas de cada edición, junto con sus respectivas discusiones, a los colegios.

Relatoría sesión 2, 30 de noviembre de 2017

VII Encuentro de Investigaciones Emergentes (IX Premio Luis Caballero)

Relator: Jhonny Molano

La discusión en la segunda jornada del ciclo tuvo un esquema un poco diferente. Allí los cuatro artistas respondieron dentro de sus presentaciones cuál era el diálogo de su exposición con el espacio, además, conceptualizaron sobre las decisiones que tomaron mientras las producían y se hacía el montaje de las mismas. Posterior a ello, hubo una larga discusión sobre la relación del arte con la política, pregunta que surgió, entre otras, durante la conversación. Así, pues, se decidió plantear un esquema narrativo análogo al del conversatorio donde cada exposición tendrá su lugar y, posteriormente, la discusión final será explicada bajo los ejes argumentales que hayan surgido.





Adriana Marmorek: *Háblame, amor* 24

A las manos de Marmorek, en el 2005, llegó un molde en yeso de una vagina. Quien se la llevó al estudio le contó que se trataba de un regalo de su expareja. Como Marmorek no sabía muy bien qué hacer con este extraño y potente objeto, simplemente fue guardado en un cajón. Un tiempo después, la artista leyó *La mancha humana*, novela del estadounidense Philip Roth, en la que el contexto narrativo es el escándalo Lewinsky. Dicho escándalo surgió en 1988, cuando se conoció que el entonces presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, había mantenido relaciones sexuales con una empleada de la oficina de asuntos legislativos de la Casa Blanca llamada Monica Lewinsky. En todo ese embrollo sexual y político salió a la luz pública que Lewinsky había guardado uno de los vestidos que Clinton le había regalado y en el que había una mancha de semen. Ese acto de atribuirle valor a un objeto de la pareja le llamó la atención a Marmorek.

A partir de la lectura de la novela de Roth, la artista se preguntó: ¿qué se guarda de la expareja sin que ella o él lo sepa? Para responder al interrogante se abrió una convocatoria en la que se les pedía a los participantes enviar un objeto que hubieran guardado de una expareja acompañado de la historia del mismo. El criterio de selección no podía ser otro que la narración que construían los donantes sobre el objeto. En esa línea, la atribución de sentido y afecto por parte del poseedor era lo que le daba valor a la pieza. Dentro de la exposición Marmorek dedicó dos salas a estos artículos: en una de ellas se exhibieron acompañados de la historia y en la otra aparecían las fotografías de los mismos.

El proyecto empezó a fortalecerse conceptualmente mientras se recolectaban los objetos, lo que permitió tomar decisiones para la exposición. Así pues, un punto clave fue darse cuenta de que muchas de las cosas que se guardan de la expareja son parte de la intimidad más profunda, de hecho, atesorarlas produce cierta vergüenza. En efecto, la exposición acondicionó un espacio para que el visitante pudiera verse reflejado en medio de un ambiente de oscuridad casi absoluta que hacía una comparación con lo más recóndito de la propia subjetividad, con aquellos lugares impenetrables llenos de secretos en los que se encuentran las representaciones y configuraciones sobre la particular búsqueda del amor. Paralelamente, ante la imposibilidad de encontrar una verdad sobre lo que significa el amor, Marmorek decidió adecuar el espacio para que los visitantes, mientras caminan en la sala y ven sus reflejos en la oscuridad, respondan a la pregunta: ¿qué es el amor? y a la vez escuchen las respuestas de otros, lo que significa que no hay una única ni definitiva respuesta sobre el amor.

Como es evidente, hay una tensión argumental entre lo efímero y lo eterno que atraviesa la exposición de Adriana Marmorek. Dicha tensión permite conceptualizar sobre dos instituciones: el museo de arte moderno y el matrimonio. Para entender esto, se debe tener en cuenta que para la artista la institucionalización del amor es leída como el matrimonio y

la institucionalización de la producción artística es el museo. Así, pues, lo efímero de las relaciones amorosas se contrasta con una institución matrimonial que habla de la eternidad. Por otra parte, el museo de arte moderno nació con la idea de estar siempre a la vanguardia de la producción artística, pero se convirtió en una institución que intenta atesorar, guardar, ciertas producciones. La incertidumbre argumental es la misma: ¿cómo la institucionalidad aborda lo efímero desde la contemporaneidad?

En esa línea, Marmorek buscó que su exposición fuera precisamente en el Museo de Arte Moderno de Bogotá para evidenciar cómo esa institución se relaciona con lo efímero y lo eterno, preguntándose cómo el arte se vuelve un campo en el que diversas relaciones sociales intervienen para dejar en el olvido o en el recuerdo, para desechar o preservar, un objeto de arte. En la otra orilla, el matrimonio es el vínculo que ha fundado a Occidente como sociedad, hace parte del sentido común, está en las leyes y en la cotidianidad. Entonces, la exposición interpela al visitante sobre la forma como una institución fundante representa al amor.

Juan David Laserna: *Proyecto SET*

El 28 de mayo de 2012 se estrenó en Colombia la serie televisiva *Escobar, el patrón del mal*. Este producto estaba basado en el libro de Alonso Salazar: *La parábola de Pablo*, escrito en el que se intentaba recoger la dimensión íntima de uno de los más grandes narcotraficantes de la historia mundial a partir de archivos y documentos desconocidos hasta ese momento y testimonios inéditos de familiares y vecinos. Por su parte, la serie televisiva también hizo algunas indagaciones propias, pero se tomó libertades históricas buscando crear un producto estético y obtener un ritmo narrativo que fuera atractivo, por consiguiente, el entretenimiento se basaba en el tono documental de la serie.

Esa ambigüedad en el documento histórico, esa ficcionalización de la realidad social con fines de entretenimiento, ese construir la

historia desde la televisión fue lo que interpeló a Juan David Laserna. El artista empezó a preguntarse por la forma en que se usaba el documento y la producción de verdad a través de documentales falsos tomando como referente la serie televisiva antes mencionada. Su investigación lo llevó a plantear una exposición dividida en tres partes.

La primera está formada por una serie de pinturas hiperrealistas, diecisiete en total, basadas en las fotos fijas que se tomaron en medio de las grabaciones de *Escobar, el patrón del mal* que, a su vez, retratan imágenes basadas en documentos visuales y escritos propios de los años en que ocurrieron los hechos (además del libro ya mencionado). Se debe aclarar que las fotos fijas conforman un archivo de fotografía que se construye para motivos de registro, *screeep* y publicidad. Las pinturas son otra capa de información de una historia nacional contada que exhorta al visitante a pensar la forma como la televisión, con sus lógicas de entretenimiento, habita el lugar desde donde la historia se cuenta.

La segunda parte de la exposición acentúa aún más el asunto de la forma como se produce un documento histórico. Laserna instaló un *chroma key* (set en verde que permite manipular el fondo de la escena) que encarna uno de los acontecimientos más recordados de la historia nacional: la muerte de Pablo Escobar en uno de los tejados del barrio Laureles en la ciudad de Medellín. Al utilizar un set verde para tridimensionalizar una imagen, se plantea cómo la televisión, con sus métodos de control, puede hacer real cualquier cosa; en otras palabras, cualquier narrativa puede ser contada.

Finalmente, la tercera parte está conformada por una serie de documentos de prensa que retratan el momento social en el que se mueve la serie televisiva. Así, las fotos fijas que se utilizaron para crear las pinturas son muy cercanas a las imágenes producidas en prensa, sin embargo, estas últimas tienen una mayor legitimidad histórica porque son fuentes primarias con el principal objetivo de informar. En efec-

to, era crucial mostrar que existían documentos reales, pero también era necesario tapar las imágenes de esos documentos, pues el visitante podría dudar de la legitimidad de las pinturas. En una palabra, la exposición se ancla en una historia verdadera, pero produce una verdad diferente y, por ello, el juego de mostrar y no mostrar documentos reales.

Bajo la perspectiva de la exposición hay una necesidad social de guardar documentos, de hacer memoria. Esta lógica opera en todos los ámbitos, desde los familiares hasta los estatales. En ese sentido, Laserna se pregunta cuáles son los criterios para construir un relato común de país y qué tipos de documentos se producen para hacerlo. Allí aparecen las series de televisión con tono documental que se presentan como un relato de nación, es decir, como un espacio con el objetivo de entretener que cuenta con cierta legitimidad histórica. Algo que no es bueno o malo, simplemente es un hecho.

En esa línea, no hay que olvidar que la pintura hace doscientos años hizo parte del monopolio de la producción de la historia, por lo tanto, al pintar la representación hiperreal de una serie televisiva, se produce un nuevo documento con fuerza histórica. A eso hay que añadir el lugar de la exposición: el Archivo de Bogotá, edificio que cuenta con una serie de infraestructuras y prácticas que tienen como objetivo conservar documentos. Así las cosas, cuando se presenta una exposición usando un set *chroma key*, unas pinturas y unos documentos cubiertos, se está poniendo en tela de juicio la objetividad del documento, se genera una incertidumbre sobre las capas de información con las que se hace la historia nacional y se relaciona el arte con la televisión como dos campos sociales con legitimidad histórica.

Rodrigo Echeverri: *Ejercicios de sustracción*

En el 2014, cuando Rodrigo Echeverri estaba trabajando en su exposición «esencial» formada por una serie de obras realizadas en chapilla

de madera y dibujos sobre papel, surgieron figuras con la forma de piedras preciosas; esto generó algunos interrogantes sobre la relación del valor del arte y la minería, pregunta crucial para la exposición *Ejercicios de sustracción*.



Echeverri pensó hacer un grupo de figuras que representaran las piedras preciosas a partir de fotografías a las que se les suprimiría el paisaje y servirían como muros de los objetos representados, pero la idea de una figura sólida era problemática, pues la minería, desde la perspectiva del artista, lo que más deja son vacíos sociales y económicos.

Echeverri decidió entonces hacer una exposición compuesta por estructuras geométricas vacías que tienen en el centro una pantalla donde se reproducen cortos videos documentales sobre minería artesanal. Con este gesto, además del vacío social, la exposición reflexiona sobre cómo gran parte del material natural tiene que ser eliminado, desechado, para quedarse con un pequeño fragmento útil, así pues, la vaciedad en las figuras muestra la postura política del artista.

La otra parte de la exposición aprovechó los estrechos pasillos del Museo Santa Clara para crear la sensación de entrar a un socavón. Se situó, pues, una serie de fotografías con los paisajes suprimidos en algunos de los muros de los corredores. En ese socavón artificial creado por el artista, el silencio, la oscuridad absoluta, el uso de linternas y la sensación de aislamiento son parte fundamental de la exposición.

Ahora bien, la relación de la exposición con el lugar va más allá de una simple utilidad. De hecho, el Museo Santa Clara fue escogido por dos razones: este museo fue una iglesia que se construyó en 1647 y es considerada una de las joyas arquitectónicas y artísticas más importantes del periodo colonial del país. En ese sentido, se pone en evidencia que Colombia, pese a no ser una colonia, sigue siendo un territorio de explotación para las multinacionales. El modelo económico y político ha mutado, pero la práctica de extracción y saqueo continúa. En segunda instancia, el tema de la iconografía religiosa que se conserva en las salas del museo se relaciona con el fervor de los mineros por los santos, la Virgen, Jesús, etc. Esa tradición religiosa de la minería se conjuga muy bien con las representaciones de un espacio que alguna vez fue una iglesia.

Una peculiaridad de esta exposición fue abrir un espacio para darle voz a la Asociación de Mineros de Segovia, a algunos artistas que han producido obras con este tema y a personas que han trabajado en la defensa de derechos humanos. Con este foro se intentaba complementar

los vacíos que dejaba la exposición y ser consecuente con una postura política reflexiva y crítica frente a la minería tradicional.

Finalmente, la exposición pone sobre la mesa cómo el valor simbólico, más que el de uso o cambio, es el que se les confiere a los objetos resultantes de los procesos artísticos y mineros. En consecuencia, hay una serie de relaciones socioeconómicas que permiten la emergencia de un objeto como algo precioso, digno de tener elevados costos o ser exaltado como lo bello y sublime.

Ana Palacios: *Errantes*

El proyecto *Errantes* plantea una reflexión en torno al fenómeno del desplazamiento como consecuencia de la violencia y habla de los caminos, las nuevas geografías y los nuevos mapas que genera esta realidad. En ese sentido, los caminos no son concebidos como simples lugares de tránsito, pues producen significados y son pistas de los problemas sociales contemporáneos.

Para representar todas las complejidades de los caminos, la exposición consta de varios videos proyectados en el piso que permiten a los visitantes desplazarse por ellos. Paralelo a ese montaje, en los muros laterales se dispusieron dibujos, fotografías, cartografías y objetos que se constituyen en documentos que cuentan lo que se vive y lo que sucede en torno al desplazamiento.

En gran parte, el núcleo conceptual de la exposición está en los cuatro videos que produjo Ana Palacios. El primero es sobre el Paso Nacional de Quindío, paso que fue abierto por las comunidades indígenas que se ha ido ampliando como un camino real evidenciando la importancia histórica que tienen los lugares de tránsito.

El segundo video es sobre los caminos aéreos que son contruidos con cables de acero entre las montañas. Con este audiovisual la artista quería poner en evidencia que la belleza y el peligro pueden

estar presentes en una misma escena y que la ausencia estatal puede producir escenas visualmente desagradables.

El tercer video habla sobre cómo los caminos pueden ser imaginarios, pues transitar por un lugar puede llenarse de sentido a tal punto que los pasos que da el viajero son la representación de un recorrido espiritual. En esa línea argumental, Palacios produjo un video sobre senderos religiosos en el que se puede ver a la gente subiendo hacia un santuario de la Virgen con una carga muy fuerte de peticiones, esperanzas y deseos.

El último video tiene que ver con lo que la artista llama los caminos contemporáneos. Aquí hay un punto clave, pues las grandes autopistas no ocupan el rótulo de los caminos modernos, ya que este distintivo les pertenece a los productos laberínticos que construyen todas las personas que se han visto obligadas a desplazarse a las urbes y que habitan en asentamientos lejanos. Abrir espacios de tránsito por necesidad desde lugares recónditos hacia el centro de las grandes urbes es una forma de violencia estatal y social, es una consecuencia endógena de la industrialización desmedida, es la punta del iceberg de otras problemáticas sociales.

Por todo lo anterior, los audiovisuales, además de mostrar gran parte de la conceptualización sobre la exposición, permiten entender por qué se escogió la Plataforma Bogotá como espacio para la muestra. El argumento esencial es por el lugar donde está ubicado el laboratorio de la Plataforma: el centro de la ciudad, espacio de enorme complejidad histórica que conecta los momentos de la Colonia con la contemporaneidad. En una palabra, este espacio fue uno de los corazones del crecimiento descomunal de Bogotá, lo que muestra cómo los caminos han ido cambiando a lo largo de los años. Por otra parte, la preocupación del laboratorio artístico por usar herramientas tecnológicas y por estar en diálogo directo y reflexivo con el visitante

se conjuga muy bien con la manera en que se expuso la obra de Palacios, pues denota una preocupación por la forma como el visitante se afecta mediante tecnologías visuales.

Discusión

Una vez expuestas las investigaciones, la discusión giró en torno a la postura política de las exposiciones y los artistas. Aunque era de esperarse por los temas y las tensiones argumentales, se examinó detalladamente cómo cada artista leía la relación entre arte y política. Tres de ellos estuvieron de acuerdo en plantear una postura política definida en sus exposiciones.

En *Háblame, amor* el argumento político se plantea desde la postura del visitante quien es un agente activo dentro de la producción, lo cual deja de lado la idea de que solo la voz de los artistas puede ser escuchada dentro de los museos. Por su parte, Echeverri dijo que toda su exposición intentaba entablar un diálogo claro con los visitantes y la organización de un foro sobre minería fue trascendental para crear reflexión política de la mano del arte. Palacios habló de la enorme carga política que tienen los caminos y de la búsqueda a través de su exposición de concientizar sobre las dinámicas modernas que se ven reflejadas en construcciones laberínticas y en asentamientos. Finalmente, Laserna, desde una dura perspectiva, generó una gran discusión sobre la relación entre la política y el arte. El artista habló sobre la imposibilidad del arte para generar cambios políticos palpables, sobre la incapacidad de medir qué tanto una exposición invita a la reflexión al visitante del común (sin entrenamiento académico) y sobre la construcción social actual de los museos como espacios de entretenimiento y no de reflexión. La mayoría de los interlocutores estuvieron de acuerdo con esta postura, sin embargo, hubo una confusión dentro del debate, pues Laserna claramente afirmó que su exposición, aunque tenía una postura política, no tenía efectos

políticos, cosas muy distintas. En otras palabras, para Laserna toda producción artística no puede desligarse del mundo social que la rodea, representa el mundo de una forma particular, es decir, tiene una postura política que no necesariamente genera una reflexión en el visitante, ni mucho menos tiene efectos en las esferas políticas.

En medio de la discusión, salieron a flote varios de los problemas en los que está sumergida la producción artística. Uno de ellos es que la obra de arte está inmersa en un campo social donde hay personas autorizadas para dar su opinión y otras que no lo están, lo que pone en cuestión qué tan libre o democrática puede ser dicha producción. Otro problema es la baja asistencia a las exposiciones y la forma como el público se acerca a las mismas, pues puede ser selecto, preparado, o simplemente asistir para entretenerse sin plantearse ninguna reflexión. Así pues, el problema estaría más allá de saber si una exposición tiene una clara postura política o no, estaría en la forma como dicha postura se inserta en las dinámicas de la estructura social.

34



La segunda pregunta para los artistas fue más pragmática, ya que se les cuestionó acerca de qué quedó bien y qué quedó mal dentro de sus exposiciones. Todos estaban muy conformes con sus productos, aunque siempre hay minucias que corregir: pinturas que podrían tener mejores acabados, videos demasiado cortos y poca concentración a la hora del montaje por cuestiones organizativas y administrativas.

El tercer eje de análisis estuvo basado en la relación entre los documentos y las exposiciones. A Laserna le preguntaron sobre la pintura dentro de su exposición. Él manifestó un gusto personal por pintar y también dijo que el problema de la hiperrealidad, el del simulacro, es un asunto que se concatena muy bien con la pintura. La apariencia, el hecho de parecerse a algo, es el hueso de la pintura, lo que es análogo al problema de las series televisivas documentales que toman mayor fuerza por su parecido con la realidad.

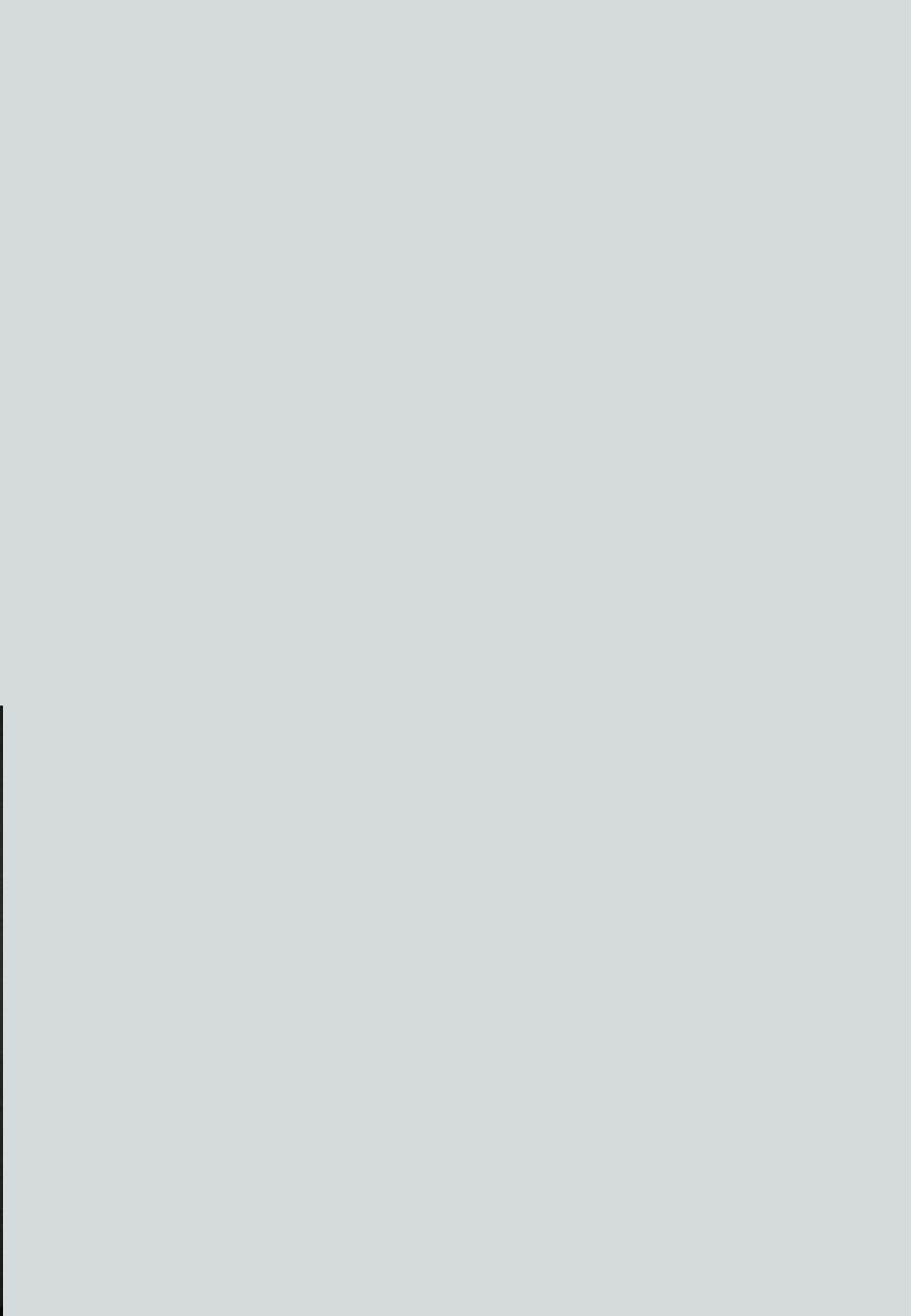
Para Marmorek, la reliquia de amor como documento tiene una particularidad: ser un cachivache. No obstante, su interés no era convertir ese cachivache en una pieza artística, sino en un archivo que da cuenta de un laboratorio, de un espacio que genera diálogos con los visitantes mediante objetos reliquia. Por su parte, Echeverri recalcó que la utilización de videos con tono documental y fotografías sin paisajes no es una denuncia a la minería tradicional como tal sino al modelo económico que existe desde la Colonia y que promueve la minería. Finalmente, Palacios aclaró que los documentos recogidos y producidos fueron emergiendo a medida que realizaba la investigación; lo que implica que, si hay una politización del material documental, esto se debe a que se fue haciendo cada vez más evidente cómo los caminos son consecuencias de unos esquemas políticos desiguales.

Como se puede notar, la preocupación por la política no abandonó jamás el recinto. Los artistas siempre estuvieron dispuestos a dar a conocer su posición frente a la forma como la exposición interpelaba al visitante o se relacionaba políticamente con los documentos.

Otro tema transversal fue el tiempo. Los cuatro artistas estuvieron de acuerdo en que tuvieron un periodo extenso para poder hacer sus investigaciones y apuestas artísticas, lo que generó productos sólidos y de calidad. Por último, se planteó que las lecturas de una exposición pueden ser variadas y caber dentro de muchas posibilidades, por lo tanto, ellas pueden dejar más preguntas que respuestas.

36







REFLEXIONES DE MEDIACIÓN

La Escuela de Mediación es un programa dirigido a estudiantes de arte que deseen conocer y participar en las políticas culturales de la ciudad por medio del desarrollo de actividades que ofrecen la galería Santa Fe y otros espacios alternos. Las actividades en las que la Escuela de Mediación participa son circulación, creación, apropiación, investigación y formación. El propósito de esto es generar mediadores: sujetos que están preparados para mediar saberes con diversas poblaciones y desde diferentes enfoques de tipo artístico, investigativo y pedagógico. El programa pretende establecer vínculos entre la academia y la comunidad por medio de pasantías que incorporan artistas y docentes en formación, así como artistas profesionales que deseen encaminar procesos de investigación, promoción y gestión cultural. En este marco el equipo de la Escuela de Mediación prepara textos que reflexionan sobre cada uno de los proyectos nominados al IX Premio Luis Caballero, el lector podrá encontrar dichos textos en el presente apartado.

lina González: Torturas voluntarias-Fracasos temporales

Por Sara Manuela Beltrán V.

lina González con su propuesta artística *Torturas voluntarias-Fracasos temporales* invita al espectador a crear diversas conclusiones y relaciones con los objetos escultóricos presentes en ArtNexus, pues sus piezas están dispuestas de tal forma que permiten la libre interpretación. Esto lleva a que la obra se enriquezca cada vez más, se llene de nuevas connotaciones y genere un espacio para la reflexión y el diálogo.

Para poder interpretar esta obra, el espectador debe tener una mirada hábil, curiosa y quisquillosa, pues los pequeños detalles, sutiles como las alas de una mariposa y seductores como una cereza, se encuentran inmersos en un gran espacio y son invisibles a simple vista, ya que permanecen escondidos para la mirada de aquellos que barren con los ojos la obra y siguen su camino sin impregnarse de ella.

Además de esto, el observador curioso debe permitir que el espacio lo invada dejándose impregnar de esos grandes silencios que hay entre pieza y pieza para recorrerlo todo sin dejar de lado ningún centímetro. Es claro entonces que no se puede ingresar con armaduras mentales y ojalá el pensamiento esté descalzo.

Ahora, si alguien pregunta qué se podría concluir de esta obra, lo único certero es que está hecha únicamente para aquellos caballeros armados solo con curiosidad y sagacidad que están dispuestos a dialogar una y otra vez con ella, a recorrerla varias veces descubriendo nuevos caminos para nuevos pensamientos. Es una obra creada para aquellos valientes que quieren pensar por sí mismos.

Felipe Arturo: *El río persigue la gravedad*

Por Juan Sebastián Ramírez Martínez

Para esta IX versión del Premio Luis Caballero el artista plástico y arquitecto Felipe Arturo presenta una propuesta que reúne varias de sus obras creadas a partir de sus viajes por la cuenca del río Amazonas. La obra expuesta en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y sus alrededores pretende involucrar al espectador en un contexto específico: la colonización del territorio amazónico.

El río Amazonas es conocido por ser el más caudaloso del mundo y por contener la quinta parte del agua dulce del planeta, está ubicado en la región triple fronteriza de la Amazonía —región considerada el pulmón del mundo por su importancia en recursos naturales— y permite el desarrollo económico y cultural de la población que habita en sus alrededores. Desde la invasión europea, el territorio amazónico ha sido azotado por la sobre explotación de los recursos naturales y humanos. La extracción del caucho hace parte de las dinámicas colonizadoras que expandieron la violencia en una región donde la codicia, la ambición de poder y el abandono del Estado permitieron las barbaries más cruentas y sanguinarias, muchas de ellas aún permanecen en la región. A propósito, José Eustasio Rivera en *La Vorágine* dice: “la selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia como fiebre”.

Felipe Arturo, inspirado en sus viajes, retoma la obra de Rivera citándola en forma de libro-arte en *Vorágine en materia prima*, pieza realizada con copias y fragmentos de *La Vorágine* que ubica al espectador en el contexto de la explotación humana y material del caucho que aun hoy se evidencia en la Amazonía.

En uno de sus viajes al Amazonas en la zona peruana, específicamente en Iquitos, Arturo se encontró con Enrique Bohórquez, actor que

interpretó a Huerequeque en la película *Fitzcarraldo* dirigida por Werner Herzog. La fascinación por las increíbles historias de Bohórquez hizo que el artista viajara en varias ocasiones al Amazonas a visitar y a entrevistar al actor que hoy cuenta con más de sesenta años de edad. De esta forma, se configuró *Bar Huerequeque*, una videoinstalación en la que se recrea el bar en el que trabaja actualmente Enrique Bohórquez y se muestran las entrevistas e historias sobre su vida en el Amazonas peruano.

La constante referencia al río Amazonas en la obra de Arturo da cuenta de la importancia que este tiene en materia económica y cultural para la región amazónica. *El río persigue la gravedad* es la obra que le da el nombre a la exposición. Se trata de un poema escrito con cemento y arena, materiales usados desde la Colonia para construir en la selva. El poema dice: “El río persigue la gravedad, la colonización persigue el río, la colonización persigue la gravedad”; esta es una forma de enunciar la gravedad de la colonización en el territorio amazónico, el uso y abuso del río Amazonas por parte de los explotadores y la explotación humana que sufren los nativos de la Amazonía. El artista usa el cemento y la arena «en crudo», es decir, sin mezclarlos con agua, lo que crea unos gránulos que generan una textura similar a la de un material sólido, pero en realidad son tan frágiles que van perdiendo su forma a medida que pasan los días. De la misma forma que en *Verso Anverso* y en *Trópico Entrópico*, el artista juega con la textura del gránulo, del polvo efímero que se entremezcla y pierde su forma y que además interactúa con el espectador, pues este se vuelve actor en *Trópico Entrópico*, ya que es posible que pise y «juegue» con el polvo y así se logre mezclar una textura con la otra haciendo referencia al espectacular fenómeno del encuentro entre el río Amazonas y el río Negro que forma un río de dos colores en la Amazonía brasilera.

Es importante resaltar la crítica evidente que plantea Arturo a los procesos de colonización y colonialidad que ocurren en el Amazonas,

sin embargo, no se encuentra muy articulada la problemática que expone con el lugar de emplazamiento de la obra: la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Aunque el artista menciona que la escogencia de este lugar se debe a “la naturaleza mixta de (...) en donde confluyen usos habitacionales, culturales académicos y públicos, en medio de un corredor urbano fundamental del centro de la ciudad”, la temática de la obra no interactúa eficazmente con este espacio, pues no hay una diferencia en que sea expuesta en este o en otro lugar del centro de Bogotá.

Luis Fernando Ramírez Celis: *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis*

Por Juan Sebastián Ramírez Martínez

El proyecto *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* es una grieta en la historia con la que el artista plástico y arquitecto Luis Ramírez crea una historia alternativa sobre la construcción del actual edificio del Museo de Arte Moderno (Mambo). La historia oficial da cuenta de la creación del famoso arquitecto Rogelio Salmona quien diseñó el museo en 1985 en el centro de la ciudad de Bogotá, sin embargo, en la historia disyuntiva que propone Ramírez para esta IX versión del Premio Luis Caballero, el Mambo tuvo como propuesta inicial el diseño del arquitecto y artista Lucio Celis quien, en compañía de la compositora Jacqueline Nova, presentó su idea en la década del setenta.

Esta ficción que propone el artista Luis Fernando Ramírez dota a la historia de narrativas alternas que permiten preguntarse sobre los relatos hegemónicos de la historia oficial. La intervención en el espacio que propone Ramírez transforma el interior del museo dotándolo de una estructura que permite la amplitud sonora a través de celosías dispuestas

en el espacio. *NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* es una obra enigmática que sumerge al espectador en una experiencia estética a través del sonido, sin embargo, tengo algunas dudas sobre la mediación en la sala: ¿el relato ficticio está diseñado para hacerle una crítica a la historia?, ¿los mediadores entraremos en la dinámica del *fake* como fantasía durante los recorridos? Estas preguntas permiten vislumbrar la importancia de la mediación en esta exposición, pues se reconoce el papel fundamental de la Escuela de Mediación que tiene la tarea de alimentar la fantasía y el misterio alrededor de la obra de Ramírez Celis.

Por otro lado, cabe rescatar el reconocimiento y el homenaje que le rinde la obra a la artista compositora Jacqueline Nova, quien, aunque fue invisibilizada por la historia del arte en nuestro país, fue una importante innovadora en la música concreta y electroacústica a nivel mundial.

44



Por Laura López Duplat

Pienso ahora en la imagen de un tanque de guerra entrando a un palacio en llamas, el tanque irrumpe de manera dramática en medio del humo para adentrarse al interior del recinto mientras a su lado guardias armados rodean la zona. Esta es una imagen insignia de la historia del país, narrarla aviva esas imágenes de archivo que se instauraron como parte vital de las narrativas del conflicto armado y de la solución armada a los conflictos como estrategia privilegiada por el Estado. La atrocidad de esa imagen del Palacio de Justicia en la toma del M-19 parte de la indumentaria de guerra y de las llamas saliendo del edificio. En la escena, los protagonistas son los militares, quienes irrumpen de manera armada en el espacio y, sin embargo, si escuchamos las memorias de quienes han visto esa escena en alguna pantalla, podemos encontrar un relato de héroes y villanos sin matices: una guerrilla para erradicar y un Estado que hizo «lo necesario» para controlar la situación.

Cuando enuncio que existe una falta de matices en las comprensiones históricas de este momento de la vida política, me refiero a que los estudios posteriores de lo que sucedió en el Palacio de Justicia muestran que la línea entre víctima y victimario para ambos bandos era sumamente delicada.

Hubo múltiples desapariciones efectuadas por el ejército, torturas y ejecuciones de personas que nada tenían que ver con la toma del palacio. Hubo también una gran cantidad de muertos como resultado de la manera en que el ejército decidió intervenir en el lugar, nuevamente personas que nada tenían que ver con la toma, así como guerrilleros fueron torturados y desaparecidos, sin embargo, muchas veces sucede que, al mostrar esta imagen, se dice que el Ejército Nacional “hizo lo que tenía que hacer y de la mejor forma posible”. Este argumento a mi parecer da

cuenta de una lógica belicista que se instauró como parte de una apuesta del Estado colombiano para combatir la oposición política a toda costa y con las estrategias guerrerristas necesarias, pero, además, evidencia la forma como las imágenes del conflicto armado del país incentivaron a la población a naturalizar la violencia y a aceptarla como la única salida para la resolución del conflicto.

La forma como se entienden las imágenes y la manera como se representa la historia oficial a través del archivo documental interviene directamente en la consolidación de la memoria pública. Se ha estudiado constantemente la forma en que los medios de comunicación muestran las noticias del país, las imágenes de la guerra contra distintos grupos insurgentes y la ausencia de representación de los asesinatos de integrantes de la oposición política, como el caso del magnicidio de la UP, pues hacen parte de una estrategia para influenciar las subjetividades políticas a través de la cultura visual y de esta forma privilegiar las versiones de la historia de «unos» e invisibilizar las versiones de «otros». De esta forma, como lo enuncia Martín-Barbero,

En el plano político la 'identidad' de los medios ha cambiado profundamente. De un lado, los medios están pasando de meros intermediarios de las formaciones políticas con la sociedad a mediadores en la constitución del sentido mismo del discurso y de la acción política. De meros transmisores de información o de doctrina y consignas, los medios han empezado a *actuar* en la política (Martín-Barbero, 2004, p.7).

Considero fundamental asociar la obra que propone Laserna con los planteamientos de Jesús Martín-Barbero en la medida en que las

formas de narrar la historia, las versiones de los medios de comunicación masivos y los mecanismos que determinan las narrativas sobre los hechos del pasado construyen en gran medida la opinión pública e influyen en la cultura política.

De esta forma, releendo la propuesta de Laserna, recuerdo los planteamientos de Martín-Barbero (1987) sobre el melodrama como estrategia para instaurar la televisión como parte fundamental de la cotidianidad en América Latina. Martín-Barbero enuncia que el tinte pasional que trae implícito el melodrama y la posibilidad de construir estereotipos e imaginarios raciales, sociales, de género y de clase es lo que más atrae a Latinoamérica a la hora de consumir televisión. El formato predilecto en Colombia y en gran parte de los países suramericanos es la novela, por eso se eligen los formatos de serie y novela para narrar nuestra historia haciéndola más dramática, atractiva y estimulante, pero, a su vez, como lo resalta la pieza *Advertencia* de la obra de Laserna, sumamente difusa en sus intereses políticos implícitos.

Elegir el Archivo de Bogotá como espacio expositivo fue a mí parecer uno de los mayores aciertos del artista, pues hay una intención política marcada y sobre todo hay una relación *site specific* que, a mi parecer, es la más clara y contundente en todo el Premio Luis Caballero. El Archivo de Bogotá busca resguardar la historia oficial, pero la obra de Laserna da cuenta de cómo esta historia se permea con otros relatos, cómo el pasado se reconfigura dependiendo de quién lo narre, de cuáles sean los intereses políticos y sociales del narrador y, a su vez, *Proyecto SET* muestra la fuerte influencia de las nuevas narrativas y la cultura visual en la construcción de la memoria histórica.

Las pinturas hiperrealistas del artista muestran un profundo problema de representación: representar lo que a su vez es representado y que deriva de representaciones es un círculo que permite dar cuenta de la capa sobre capa de las versiones del pasado reciente del país. El hecho

de haber elegido imágenes de una serie-novela de Caracol sobre uno de los momentos de mayor violencia política del país y representarlas por medio de la pintura con técnicas clásicas habla también de los modos de producción de las imágenes, tema que Laserna desarrolla con suma claridad en su propuesta cuando dice que Galán no es representado en contrapicado y con tonalidades saturadas de manera azarosa. Esta semiótica construye discursos visuales que son, a su vez, discursos sobre la vida política colombiana.

En relación con lo anterior, la propuesta curatorial y el montaje que el artista presenta me parecen contundentes. Se trata de una estructura de montaje clásica que se contrapone con el cubo blanco, pero en cuyas paredes reposan imágenes que aparentan ser parte de la historia oficial, pero que en realidad son representaciones de una versión. Esto a mi parecer es un juego de lenguajes que muestra cómo las imágenes han sido siempre ideológicas y han representado versiones de la historia que no son ni buscan ser objetivas.

Laserna propone también una segunda pieza en la que utiliza la técnica del *chroma key* y que emula el techo icónico de la fotografía que muestra el cuerpo sin vida de Pablo Escobar y las sonrisas de los policías y militares que realizaron el operativo. Esta obra tiene una gran fuerza que depende del montaje y sobre todo de la presencia de un mediador que introduzca al público que no conoce los modos de producción de la imagen en este terreno, ya que conocer qué ocurre «detrás de cámaras» y «cómo lo hacen» devela la intencionalidad a la hora de producir imágenes, es decir, ver la forma como se construyen las imágenes nos muestra que una imagen es una versión permeada de los intereses de quien la toma o la produce.

Esta obra me parece una de las más contundentes y acertadas del Premio Luis Caballero, pero soy consciente de que su fuerza depende del montaje en el espacio. Espero que, cuando la veamos terminada, tenga la misma potencia y claridad que tiene la propuesta del artista.

Bibliografía

Martín Barbero, J. (2004). Medios y culturas en el espacio latinoamericano. Revista *Pensar Iberoamérica*, N. 5. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura OEI.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rodrigo Echeverri: Ejercicios de sustracción

Por Laura López Duplat

Existe una situación de explotación económica que debe reconocerse y tratarse. El poder es demasiado cínico en cuanto a la explotación se refiere y se le debe oponer resistencia en sus propios términos. También existe cierta materialidad muy preocupante que requiere mucho esfuerzo y atención y se relaciona con las condiciones de vida de la mayoría, pero quienes buscan entender el Tercer Mundo a través del desarrollo han perdido de vista su materialidad y edifican sobre ella una realidad que como un castillo en el aire nos ha rondado durante décadas. Entender la historia del revestimiento del Tercer Mundo por formas occidentales de conocimiento y poder equivale a remover un poco los cimientos del discurso para que podamos comenzar a ver su materialidad con otros ojos y bajo categorías distintas.

La explotación debe reconocerse como una dinámica de control y poder sobre el territorio y la cultura de quienes lo habitan. El Tercer Mundo se ha comprendido desde el paradigma desarrollista como un espacio de disputas por la materia prima, de luchas por el poder económico y político permeadas por esta necesidad de conquistar y sacar

provecho de estos territorios y, a su vez, las dinámicas culturales se van modificando conforme se van instaurando las industrias que darán inicio a la explotación. La minería, por ejemplo, se le vende al pueblo como una salida económica de la miseria escondida tras el discurso del progreso. Los abusos a los que será sometida la población, el fuerte impacto ambiental sobre las tierras y finalmente la funesta pobreza que se acrecentará cuando se haya extraído todo el material y las industrias se lleven la riqueza dejando tras de sí a una comunidad empobrecida, explotada y robada por el ímpetu extractivista de la empresa privada nunca son mencionados.

Comienzo hablando de esto porque considero que Rodrigo Echeverri trabaja un tema sumamente complejo y que implica un alto nivel de responsabilidad social. Las comunidades que viven en su territorio la minería han sido ya suficientemente explotadas, esta obra no debe caer en un ejercicio similar de explotación donde se utilice el material cultural de la población para realizar una intervención artística y posteriormente se relegue al olvido a la comunidad. Considero que este debe ser un tema trabajado desde una postura crítica respecto a los procesos de extracción y las repercusiones que esto genera en el territorio.

Ejercicios de sustracción tiene una potencialidad para trabajar el tema de la minería de manera responsable, pues el artista no cae en la «pornomiseria» mostrando la excesiva pobreza o el abuso al que son sometidos los pueblos que viven de la minería con imágenes dolientes que exacerban el dolor. Echeverri logra, a través de una obra instalativa, mostrar las heridas del territorio explotado de manera poética por medio de objetos geométricos semejantes a los minerales hallados en la mina, sin embargo, tengo una pregunta que ya me había surgido a partir de la charla entre Lina González y Lucas Ospina: ¿por

qué sienten los artistas tanto miedo a comprometerse con posturas políticas marcadas sobre los temas que trabajan?

En la presentación de su obra, Rodrigo Echeverri dejó claramente expuesta su intención de no criticar a la minería como algo bueno o malo, aseguró que su obra pretende solamente mostrar lo que sucede en estos territorios y da vía libre al espectador para que sea él, si lo desea, quien haga la crítica. A su vez, Lina González asegura que su obra no es política, solo se enuncia desde lugares que el espectador puede o no reconocer como políticos. Aunque, según los artistas, sus posturas no son políticas, los dos explotan temáticas relacionadas directamente con la política y lo político. Siento que en este sentido hay una falta de compromiso que el arte, al considerarse ajeno a la transformación real de las condiciones de vida de los sujetos, ha adoptado.

51



Se trata entonces de una suerte de discurso «apolítico» que permea las posturas de los artistas y los lleva a creer que su lugar es «mostrar» y no cambiar o reflexionar críticamente sobre las condiciones de opresión a las que son sometidas las comunidades de las cuales extraen sus trabajos artísticos. Considero, como decía en un principio, que un trabajo con la comunidad y con la realidad social, política e histórica merece un ejercicio de compromiso ético y político, ejercicio que considero es mucho más evidente en la obra de Leonardo Herrera y Felipe Arturo, pero que hasta ahora me parece superficial en la obra de Lina González y Rodrigo Echeverri.

Sí creo que hay un ejercicio riguroso por parte del artista en el planteamiento de la obra que llevará a cabo desde el punto de vista conceptual. Cuando digo que el discurso carece de compromiso político, me refiero a que el artista no asume una postura clara frente a la minería, dice solo “mostrar lo que ocurre en esos territorios”, pero a su vez la obra y su resolución plástica, así como su investigación, son un ejercicio riguroso y fundamentado; esto parecería una contradicción, ya que la obra sí da cuenta de un trabajo crítico, pero el artista, al hablar de su trabajo, niega tener una postura respecto a estas problemáticas. En mi opinión esto es algo difícil de aceptar, pues la obra es por sí sola sumamente contundente e incluso contestataria y, al mismo tiempo, el artista, cuando argumenta, elimina la capacidad política de dicha obra.

Ahora bien, volviendo a *Ejercicios de sustracción*, considero que es una de las intervenciones que mayor relación guarda con el espacio escogido: el Museo Santa Clara. Este es un lugar ideal para la obra, ya que la extracción ligada a los procesos coloniales y, por ende, a la cruzada eclesiástica se ve confrontada desde el abuso a la tierra que muestra la obra de Echeverri. Es una crítica evidente de la forma como la colonialidad se posicionó de la mano del discurso religioso y de la forma como la matriz colonial sigue reconfigurándose para invadir los territorios del Tercer Mundo. Me parece que este es uno de los argumentos que más le aporta al Premio

Luis Caballero como obra en un lugar específico, incluso es sumamente interesante la apuesta desde la configuración cultural de las comunidades que subsisten de la minería por su cercanía con el discurso religioso a manera de ritual y como argumento para permitir la extracción.

La apuesta del artista de mostrar la explotación sin necesidad de caer en un amarillismo exacerbado me parece una posición ética sumamente válida, pero, a su vez, de allí parte mi crítica: ¿por qué, si su obra se compromete con mostrar la realidad desde una mirada consciente, él plantea los *Ejercicios de sustracción*, no solo en esta obra que presenta para el Premio Luis Caballero sino en su carrera artística, como unos ejercicios de ensayo y error que exploran la forma más allá del contexto?

Pienso que mis preguntas se verán resueltas al conocer cada vez más la obra del artista y creo que además mi postura frente a la obra está permeada por la charla de Lina González y Lucas Ospina y sobre todo por la obra de Lina. Espero entonces que, cuando vea la obra de Rodrigo Echeverri en el espacio y observe el impacto y las preguntas que genera en los espectadores, mi percepción cambie, ya que confío en que la rigurosidad del artista para escribir el texto de la exposición se evidencie en la resolución plástica final.

Ana Palacios: *Errantes*

Por Camila Herrera

Inherente al ser humano termina siendo crear caminos, ya que con su cuerpo y con sus movimientos y desplazamientos es inevitable dejar una huella sobre los espacios en donde se desarrolla transformando el paisaje. Se asocian al ser humano el progreso y el desarrollo de la cultura y la civilización, por lo que la presencia y llegada de caminos a paisajes

naturales tiende a considerarse sinónimo de prosperidad, sin embargo, hay que considerar qué es lo que se considera prosperidad.

El ser humano termina imponiendo siempre su presencia frente a la naturaleza demostrando que, en la mayoría de los casos, no se genera una relación de coexistencia, pues el hombre implanta nuevas costumbres donde antes predominaba la naturaleza.

En la relación que se construye entre el ser humano y la naturaleza también están en juego las condiciones de vida de las personas, ya que hay que aceptar que en el momento y contexto actual el desarrollo tecnológico y la civilización brindan ciertos estándares y niveles de vida dentro de los que se podrían considerar necesidades básicas, a las cuales hoy en día deberían tener acceso todas las personas, el agua, la luz y los medios de comunicación. Si bien es cierto que la cultura y el desarrollo de un país tienden a centralizarse en sus capitales y en las ciudades más grandes, se podría pensar que en una ciudad como Bogotá y en sus alrededores todos sus habitantes tienen acceso al progreso y hacen parte de una economía y del Estado, pero, ¿qué pasa cuando no es así?, ¿qué pasa cuando se observa que los caminos trazados en los mapas oficiales terminan siendo símbolos que representan su participación dentro del progreso y su carencia la decadencia del lugar?, ¿qué pasa cuando parece que no existe el lugar si no existe un camino dispuesto y reconocido que lo comunique con el resto del «mundo»? ¿qué pasa cuando los caminos aparecen por la iniciativa de las personas que habitan en ese lugar, quienes de las formas más creativas e inesperadas y respondiendo a las necesidades y dificultades buscan una conexión con el progreso?

Es entonces cuando el proyecto de Ana Palacios tiene cabida al poner en evidencia cómo en pleno siglo XXI existen múltiples lugares, inclusive muy cercanos a los centros de desarrollo, marginados, relegados y dejados en el olvido por quienes trazan esos caminos y traen el progreso. Esto sucede no solo en las ciudades y los pueblos, también ocurre en

simples barrios como se puede ver en el centro de Bogotá donde existen alrededor de edificios que representan el centro del poder colombiano, el gobierno, barrios pobres en total abandono y excluidos del supuesto desarrollo. ¿Ha recorrido la circunvalar y notado el contraste que hay entre los edificios de las universidades y los barrios aledaños? ¿Conoce otro sitio de Bogotá donde se puedan apreciar este tipo de situaciones?

Vale la pena preguntarnos: ¿en dónde estamos en este momento?, ¿dónde está ubicada la Plataforma Bogotá?, ¿qué existe alrededor de este lugar y si es gratuita la selección de la Plataforma para este proyecto? La Plataforma está en el centro de Bogotá ubicada muy cerca al Palacio de Nariño. La Candelaria ha sido el centro de la capital desde los inicios de Bogotá y, por ende, sus calles y casas están llenas de historia y han sido siempre escenario de eventos en los que se ha decidido el destino del país.

(Dependiendo del grupo y del ritmo del recorrido puede ser interesante contar ciertas anécdotas o eventos históricos del barrio que se enlacen con el tema).

Teniendo en mente esta situación, en Colombia parece que ciertos lugares quisieran ser borrados del mapa y vale la pena ponerse en los zapatos de miles de personas que viven al margen de ese desarrollo. En la propuesta de Palacios se percibe literalmente cómo la falta de caminos y oportunidades siempre se convierte en el impulso para luchar y crear alternativas que permitan acceder a aquello que es una necesidad, aunque tal vez no sea fácil como sucede con los caminos destapados y las garrruchas que ponen a prueba la fuerza y perseverancia a diario de muchas personas. De nuevo son los caminos quienes se convierten en el símbolo de una realidad y representan más que la modificación del paisaje, pues encierran historias, contextos e inclusive sueños e ilusiones; para un buen observador los caminos son rastros dejados en el paisaje para ser leídos.

Todos hacemos caminos a diario, la cuestión es prestar más atención a los detalles que se han naturalizado al punto de ser invisibles ante

los ojos de los transeúntes que van de afán, sin embargo, detalles simples, como aquellos caminos trillados en parques hechos de manera paralela a los dispuestos en cemento por el simple caminar de las personas sobre el pasto, se convierten en rastros que se dejan continuamente para que otros en algún punto los puedan leer. Se convierte en un ejercicio interesante pensar qué implica un camino determinado, ¿por qué la gente toma una ruta alterna y no la estipulada?

En toda la ciudad es posible encontrar señales físicas de la cultura bogotana, de la situación del país e incluso se pueden hallar rasgos que responden directamente a un contexto lleno de historia con cosas positivas y, a su vez, cargado de violencia y corrupción. El punto está en darse la oportunidad de mirar más allá de los muros y pisos para empezar a percibir lo que ha quedado plasmado desde el inconsciente en los caminos de la manera más honesta y sencilla.

56



Por Camila Herrera

¿Cuál podría ser la intención de un museo? ¿Qué tipo de objetos están dentro de un museo? ¿Es posible que se acepte como valioso lo que está dentro de un museo solo porque está allí?

Con referencia a estas preguntas, se puede ver como los museos terminan siendo lugares casi sagrados que de algún modo atesoran objetos simbólicos ya sea por su carácter histórico, por ser únicos e irrepetibles e incluso por haber pertenecido a una u otra persona. Para que un objeto entre a ser parte de la colección de un museo debe pasar varias pruebas básicamente demostrando su importancia y la razón por la cual debe ser preservado «por siempre». En los museos se colecciona para inmortalizar manteniendo las piezas bajo los más estrictos cuidados para su conservación.

Si el objeto se valora por lo que representa y no por lo que es en sí de manera física, habría que considerarse cómo en la vida cotidiana todas las personas tienen objetos llenos de cargas emocionales, recuerdos e historias que desean perduren para siempre; en este caso pasa a un segundo plano si el objeto es de oro o lo forman pedazos de cartón, puesto que se convierte en un tesoro y más que eso en una reliquia y es precisamente este carácter de reliquia lo que le quita la cualidad de efímero a un objeto, ya que se convierte en un objeto de culto que debe perdurar en el tiempo.

Teniendo esto en mente, Adriana Marmorek pone en su proyecto a dialogar a estos objetos cotidianos o cachivaches transformados en reliquias de manera subjetiva dentro de la institución hegemónica y contemporánea que es el museo, específicamente el Museo de Arte Moderno con todo lo que esto conlleva. La artista pone en tela de juicio

precisamente estas teorías sobre lo que debería o no ser eterno o efímero según la categorización de los objetos que esta entidad museo otorga para estar dentro de él.

Desde una mirada específica como es el amor de pareja idealizado de manera clásica y tradicional donde se promete eternidad del sentimiento bajo toda circunstancia, cabe hacer un paralelo precisamente con respecto a cómo el amor se vuelve una reliquia plasmada en miles de objetos cotidianos e inclusive inverosímiles que le dan vida a las historias de esos amores que pueden o no ser eternos. ¿Qué pasa cuando se considera que el amor no puede ser eterno a través de objetos que pretenden serlo?, ¿es posible que este objeto, al convertirse en reliquia, ya no pueda librarse de la eternidad a pesar de tener un final físico?

A partir de esto, entra a jugar otro concepto: el amor. ¿Qué es amor? Es un concepto tan grande y tan subjetivo que es casi imposible simplificar su definición, mucho más si se habla del amor de pareja en el momento actual donde vale la pena mirar el contexto y empezar a ampliar estos ideales clásicos que, en muchas ocasiones, son machistas y por cierto tienden a excluir muchas posturas sobre el amor. El hecho de ser un sentimiento completamente subjetivo permite que sea interpretado y expresado de muchas formas, tal vez el matrimonio y todos aquellos elementos referentes a esta ceremonia para muchos pueden representar el amor de pareja.

Es interesante ver que, si se habla desde el punto de vista de un museo «contemporáneo», contemplar la situación contemporánea del amor donde definitivamente se considera el amor desde muchos más puntos de vista que en otros tiempos invita a reflexionar sobre si un museo, como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, está realmente siendo coherente con su identidad de «contemporáneo» y respondiendo a los cambios inherentes al paso del tiempo en las sociedades.

Sería interesante pensar si el amor termina siendo una simple construcción cultural apoyada desde la historia por la religión, puesto que en torno al amor existen más ritos y mitos que actos sinceros en cuanto a la honestidad con la que cada persona decide entender, expresar y sentir el amor. Vale la pena preguntarse: ¿de dónde viene la idea de sacralizar objetos y elementos para adorarlos en rituales?, ¿de dónde parte esta creencia? Tal vez las respuestas a estas preguntas puedan dar un indicio de cómo y por qué el amor tiende a estar ligado a objetos sacralizados.

¿Es entonces posible que el amor cambie y responda a las necesidades de la sociedad dependiendo del momento? o ¿es estático? ¿Son estáticos los sentimientos?

Leonardo Herrera: Santos Cabezas Herrera

Por Aura Daniela Celeita

59

Las relaciones que existen entre el poder, la imagen y la palabra hacen parte de las estructuras sociales que nos rodean a diario, pues configuran nuestro sentir social como pueblo y las relaciones que construimos como comunidad. Leonardo Herrera, desde su trayectoria artística y su trabajo como profesor de la Universidad del Valle, se ha encargado de problematizar la imagen en relación con el poder buscando los elementos simbólicos que generan segregación.

Acercarnos a este proyecto no como una obra finalizada sino como una investigación visual donde el artista se vale de diversos recursos como dibujos, videos e instalaciones para evidenciar un caso de problematización del que tenemos noticias todos los días: el narcotráfico, nos permitirá como público interpelar su discurso y ver a través

de estas variables más profundas como son los motivos sociales bajo los cuales los esquemas de la delincuencia y el conflicto en Colombia pueden ser mediados por lo que el mismo artista determina como los sueños y la seducción que se convierten en una herramienta de auto sometimiento siempre mediada por la experiencia personal en el esquema neoliberal actual.

El tema del narco y sus implicaciones socioculturales ha generado en nuestros pueblos una cantidad considerable de símbolos donde muchos de los jóvenes, en el caso particular de la investigación de Herrera afrodescendientes del litoral Pacífico, depositan sus sueños y deseos, pues la única salida de la situación de extrema pobreza que viven está en el crimen organizado que les da trabajo llevando lanchas de cocaína en altamar hasta Panamá y Centroamérica.

El lugar de su registro proviene de un taller de arte que el artista realizó en la cárcel de La Joyita en Panamá con aquellos jóvenes que estaban allí recluidos por haber traficado con droga.

Ahora bien le pregunto a los asistentes: ¿qué relación creen que existe entre el video del cangrejo con el escenario que nos plantea la exposición: la relación del territorio rural costero en Colombia con el conflicto y con el problema del narco?, ¿cuáles podrían ser esas imágenes en el espacio de Bogotá teniendo en cuenta la ubicación de la Facultad de Artes ASAB (cerca al barrio San Victorino, antiguo barrio Santa Inés, que durante muchos años albergó a El Cartucho y a otros espacios tales como El Bronx)? y ¿qué se les viene a la mente en relación con el tema que problematiza el artista reconociendo que todos somos portadores de cultura y que, como ciudadanos de un mismo territorio, tenemos nodos o puntos de encuentro que se manifiestan en imágenes que en muchos casos nos presentan la televisión, las novelas y la publicidad? Cuando vemos los dibujos en las paredes, ¿qué puede significar esto o cuál puede ser el motivo por el que el artista decide utilizar dibujos para acercarnos

a la idea o a la historia que desea transmitir?, ¿por qué el artista se vale de un archivo documental, como la foto de la casa de Pablo Escobar? y ¿qué recordamos alrededor de este registro en la prensa nacional y cómo este registro acompaña a las otras piezas?

Esta serie de preguntas sobre la relación de las piezas con el medio en el cual se presentan nos permitirá pensar cómo la obra de Herrera le confiere una enorme importancia a los elementos de identificación popular para abrir un diálogo con su contexto político e histórico donde podemos preguntarnos sobre las relaciones de poder que maneja el narco en Colombia y cómo las imágenes las pueden abstraer simbólicamente.

61



ANEXOS

ANEXO 1: El VII Encuentro de Investigaciones Emergentes

El Encuentro de Investigaciones Emergentes fue creado en 2011 en el marco de una alianza entre la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes y el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Se inició con el fin de generar un espacio para la puesta en escena pública de las prácticas investigativas emergentes desarrolladas por los agentes y las organizaciones que constituyen el campo de las artes plásticas en la ciudad de Bogotá.

En la séptima versión, consideramos necesario retomar asuntos tratados en anteriores ediciones tales como la emergencia en el campo de las artes plásticas y los significados asociados a investigar, crear, intervenir y generar diversas relaciones entre los públicos y los espacios específicos.

El espacio y la construcción de una obra implican negociaciones, imprevistos, inestabilidades y adaptaciones que hacen imposible seguir un proyecto determinado. Suponemos que estas formas de aproximación al asunto del lugar específico permitirán explorar la noción de emergente abordándolo como un proceso que se construye sobre la marcha.

En esta IX versión del Premio Luis Caballero y, dado que los proyectos nominados se desarrollan desde y para lugares específicos, la consecuente emergencia de los problemas de investigación y creación mediados por ese contexto es inevitable. Mediante la realización de dos conversatorios con los creadores de los proyectos nominados, generaremos un diálogo en torno a las preguntas: ¿cómo emerge la investigación desde el lugar?, ¿cómo se aborda el espacio y su carga simbólica desde la propuesta?, ¿cómo los participantes en el premio intentan reconfigurar los campos de experiencia y el uso del espacio? y ¿hasta dónde las propuestas se constituyen en un modo de construcción de lo público?

ANEXO 2: Programación VII Encuentro de Investigaciones Emergentes

Hemiciclo Universidad Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 n.º 22-40-Edificio Biblioteca
Hasta completar aforo



I Ciclo-Jueves 19 de octubre de 2017

5:15-5:30 p.m. Presentación del VII Encuentro de Investigaciones Emergentes a cargo de Javier Gil

5:30-5:45 p.m. Introducción al IX Premio Luis Caballero a cargo de Catalina Rodríguez

5:45-7:15 p.m. Conversación sobre los proyectos nominados al IX Premio Luis Caballero moderada por Juan Fernando Herrán y Humberto Junca con la participación de Iina González (*Torturas voluntarias-Fracasos temporales* en ArtNexus), Leonardo Herrera (*Santos Cabezas Herrera* en la Sala ASAB), Felipe Arturo (*El río persigue la gravedad* en la Universidad Jorge Tadeo Lozano) y Luis Fernando Ramírez Celis (*NC70: A propósito de*

la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo).

7:15-7:50 p.m. Preguntas del público

7:50-8:10 p.m. Entrega gratuita de publicaciones al público asistente-Gerencia de Artes Plásticas

II Ciclo-Jueves 30 de noviembre de 2017

5:15-7:15 p.m. Conversación sobre los proyectos nominados al ix Premio Luis Caballero moderada por Rubén Yepes Muñoz y Lucas Ospina con la participación de Rodrigo Echeverri (*Ejercicios de sustracción* en el Museo Santa Clara), Ana Palacios (*Errantes* en la Plataforma Bogotá), Juan David Laserna (*Proyecto SET* en el Archivo de Bogotá) y Adriana Marmorek (*Háblame, amor* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo).

7:15-7:50 p.m. Preguntas del público

7:50-8:10 p.m. Entrega gratuita de publicaciones al público asistente-Gerencia de Artes Plásticas



ANEXO 3: Invitados VII Encuentro de Investigaciones Emergentes

I Ciclo-Jueves 19 de octubre de 2017

Juan Fernando Herrán

Artista plástico con maestría MFA en escultura del Chelsea College of Art (Reino Unido). Desde 1996 es profesor de la Universidad de los Andes. Su obra, desarrollada a lo largo de los últimos treinta años, explora aspectos de la realidad colombiana y sus implicaciones culturales, sociales y políticas. Sus proyectos retoman temáticas particulares tales como el cultivo de la amapola y el opio, la entrega de dineros del cartel de Cali a la campaña presidencial de Ernesto Samper Pizano, los procesos de

autoconstrucción de las ciudades colombianas y la cultura de la moto en la ciudad de Medellín, entre otros.

Humberto Junca

Artista plástico egresado de la Universidad Nacional de Colombia. Es profesor de cátedra de la Facultad de Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Dirige y realiza una sección de entrevistas llamada *Otros Salones* (donde le pregunta a artistas sobre su experiencia educativa) que publica el periódico *Arteria*. Hace parte del grupo de la nueva canción latinoamericana de baja fidelidad Las malas amistades.

Junca se mueve entre el dibujo, la escritura (el uso del texto) y el bricolaje (el uso desviado de objetos y medios) en un constante interés por cuestionar los parámetros preestablecidos de lo que se considera artístico. Junca se siente cómodo realizando cosas que un artista, se supone, no debe hacer: bordar, escribir palabras con *blue jeans* usados, llenar una galería con bolas de discoteca, rayar pupitres o copiar obsesivamente las ilustraciones de una cartilla infantil. Su obra, de factura delicada y cuidada, cuestiona cómo hemos sido educados, cómo hemos adquirido nuestros gustos estéticos y nuestra ética: ¿por qué pensamos que lo bello es bello, que lo bueno es bueno? y ¿qué pasaría si estuviéramos equivocados?

Artistas nominados al IX Premio Luis Caballero | Ciclo

Irina González

Torturas voluntarias-Fracasos temporales

La exposición está constituida por series escultóricas que abarcan diferentes técnicas y materiales. Las esculturas parecen estar interactuando conceptual, formal y visualmente entre ellas y con el espectador. Algunas obras son completamente escultóricas. La artista

toma el lenguaje del arte moderno (volúmenes geométricos, el cubo blanco) y lo enfrenta a estructuras fetiche que representan la paradoja de la seguridad contemporánea.

Leonardo Herrera

Santos Cabezas Herrera

“Empecé este trabajo adentrándome en la cárcel, intentando entender a los sujetos que llegaron allí por narcotráfico. Esperaba encontrar las narraciones de sus deseos y las causas que los llevaron a penetrar en este mundo de ‘malhechores’. Anticipaba que sus historias estaban colmadas de ansias de poder y de lujos: objetos de deseo que encarnan cierta capacidad adquisitiva al interior del actual sistema económico”.

Felipe Arturo

El río persigue la gravedad

Esta exposición reúne una serie de trabajos derivados de un viaje por ciudades y pueblos de la cuenca del Amazonas en el año 2008. Estos trabajos se han seguido desarrollando a lo largo de nueve años y coinciden en proponer distintas variaciones e intervenciones del plano horizontal al tiempo que retoman eventos históricos de la colonización reciente del Amazonas y su relación con procesos similares en otras geografías interconectadas.

Luis Fernando Ramírez Celis

NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis

(Con Andrés Martínez, recomposición sonora y Uriel Ríos, producción)
NC70 es la construcción del espacio sonoro inédito creado por Lucio Celis y Jacqueline Nova en 1970. Conocido también como *Celosía Nova*, el proyecto fue planteado específicamente para lo que sería la arquitectura de la futura sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá.

La obra consiste en una celosía que serpentea por el sótano del museo a través de la cual se permean luz y sonidos electroacústicos hacia la audiencia. Este tríptico, que es uno de los proyectos pioneros de lo que más adelante se conocería como “instalación”, no fue realizado en su momento debido en parte a la prematura muerte de Nova en 1975.

II Ciclo-Jueves 30 de noviembre de 2017

Rubén Yepes Muñoz

Es doctor en Estudios Visuales y Culturales de la Universidad de Rochester, magíster en Estudios Visuales y Culturales de la misma universidad, magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana, profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana y miembro del Grupo de Estudios Visuales de dicha universidad. Ha sido becario del Mellon/American Council of Learned Societies, de Fulbright Colombia y del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura. Es autor de los libros *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012) y *María José Arjona. Lo que puede un cuerpo* (2015), además ha escrito varios artículos publicados en Colombia y en el exterior. Su tercer libro, *El escudo de Atenea: mediaciones del conflicto armado en el arte y el cine contemporáneo*, se encuentra en preparación para publicación.

Lucas Ospina

Nace en Bogotá en 1971. Es hijo de un actor y una fotógrafa y sobrino de un cineasta. Hizo un pregrado en Arte y una maestría en Escultura en Tyler School of Art en Filadelfia. A veces dibuja y a veces escribe. Es profesor de la Universidad de los Andes.

*

<http://www.jennyvila.com/artistas.html>

<http://vkgaleria.com/artista/lucas-ospina/>

<https://uniandes.academia.edu/LucasOspina>

**

<http://esferapublica.org/nfblog/?author=40>

<http://www.lasillavacia.com/blogs/lucas-ospina>

<http://lucasospina.blogspot.com/>

<https://uniandes.academia.edu/LucasOspina>

Artistas nominados al IX Premio Luis Caballero II Ciclo

Rodrigo Echeverri

Ejercicios de sustracción

La palabra que más se acerca a la descripción de lo que encierra el fenómeno de la explotación minera, legal e ilegal, es ironía. Ironía cruda de sostener al mismo tiempo la idea de progreso y desarrollo y evidenciar en sus consecuencias, por el contrario, devastación y miseria.

El paisaje se ubica entonces como aquel testigo silente de los efectos de estos ejercicios de sustracción que sobre él se despliegan.

Ana Patricia Palacios

Errantes

“Los caminos son «huellas» o «rastros» en el paisaje (...) [emergen como índices] apenas (...) perceptibles para los conocedores, (...) ellos son el símbolo del avance de la cultura frente a la naturaleza, los caminos aparecen como los agentes de la civilización, a través de ellos llega el progreso, se transforma el paisaje y con su abandono también llega la

decadencia”*. El viaje del video está compuesto por múltiples recorridos marginales como los caminos indígenas, los reales, los de herradura, los del contrabando o los de la emigración, las trochas, las escaleras, los senderos urbanos en las laderas de las comunas y también los caminos aéreos de los vuelos en garrucha, los cuales hacen rutas surrealistas sobre los abismos de nuestra geografía.

*Sofía Botero Páez, “Redescubriendo los caminos antiguos desde Colombia”, *Bulletin de l’ Institut Français d’Études Andines* 2007, 36 (3), 2007.

URL: <http://bifea.revues.org/3505>, consultado el 28 de julio de 2017; DOI : 10.4000/bifea.3505.

Juan David Laserna

Proyecto SET

Un set es ante todo un lugar producido, un espacio donde las circunstancias de representación han sido diseñadas y son controladas. Es el escenario dispuesto para que unas cámaras registren algo: un periodista que entrega una noticia, un actor que interpreta, un cantante, un payaso, un político en un debate. Así, una exposición no es del todo diferente, pues también sucede en un espacio producido con condiciones y diseños específicos que le permiten una narrativa muy puntual y en la que los agentes, las obras y los discursos se movilizan en medio de un aparato museográfico; en uno y en otro, en medio de la ecuación, existe un observador que desempeña un rol.

Adriana Marmorek

Háblame, amor

“A través de *Háblame, amor* formulo reflexiones valiéndome de la estructura del objeto reliquia/tesoro que custodia el enamorado en su idealización

del amor, así como de aquel objeto cachivache —elevado a tesoro— que se guarda en el museo. Planteo una propuesta que se pregunta por la finitud de dos instituciones: el matrimonio y el Museo de Arte Moderno”.

ANEXO 4: Exposiciones de los proyectos

I Ciclo VII Encuentro de Investigaciones Emergentes

Proyecto	lina González <i>Torturas voluntarias-Fracasos temporales</i>
Lugar	ArtNexus Bogotá Carrera 8 n.º 20-17 Segundo piso
Fechas exposición	26 de agosto-5 de octubre

Descripción

El proyecto propone la instalación de diferentes esculturas en el piso, el techo y los muros. Es una propuesta con un lenguaje irónico y humor negro, propios de la artista, que pone en discusión la dualidad que existe entre los dispositivos creados para resguardar la seguridad y la inseguridad que se resiste y está permanentemente presente en parte gracias a la corrupción que convierte, por ejemplo, la sencilla instalación de una reja en una estructura abandonada sin uso.

Torturas voluntarias-Fracasos temporales muestra el “ambiente tenso” generado detrás de esos mecanismos de protección, función práctica y diseño novedoso que, sin embargo, no solucionan el problema que intentan resolver. La razón de la denominación “Fracasos temporales” es porque el proyecto no se propone hacer una sentencia definitiva, pero sí dejar una luz para el cambio y el debate sobre las dinámicas de nuestra realidad inmediata.

Proyecto	Leonardo Herrera <i>Santos Cabezas Herrera</i>
Lugar	Sala de exposiciones ASAB Carrera 13 n.º 14-69
Fechas exposición	8 de septiembre-31 de octubre
Descripción	
<p>El proyecto nace de una experiencia, una investigación y un interés del artista por la problemática del narcotráfico en el contexto del litoral Pacífico colombiano donde las condiciones de vida desfavorables llevan a la gente a situaciones límite y a prácticas ilegales. Luego de encontrar que en la cárcel La Joyita de Panamá hay una población muy grande de chocoanos, Herrera centra su interés en indagar por las motivaciones que llevan a estos jóvenes a transportar cocaína hacia Panamá y Centroamérica, motivaciones que van más allá de cubrir sus necesidades básicas, y plantea una reflexión en torno a la idea de “falsa libertad” que tienen al poder consumir todos los bienes que desean.</p> <p>La propuesta plástica es el resultado de su experiencia y mirada como artista luego de la realización de una serie de talleres con los jóvenes chocoanos en la cárcel La Joyita en Panamá. El artista dispondrá en una sala totalmente a oscuras una serie de dibujos, fotografías y material escultórico que hablarán del contexto social donde se origina la problemática, de elementos utilizados para el transporte de cocaína y de los bienes materiales (motos) con los que los jóvenes son seducidos y esperan luego poseer para alcanzar la falsa idea de libertad.</p>	

Proyecto	Rodrigo Echeverri <i>Ejercicios de sustracción</i>
Lugar	Museo Santa Clara Carrera 8 n.º 8-91
Fechas exposición	28 de septiembre-12 de noviembre
Descripción	
<p>Este proyecto habla sobre la minería ilegal en Colombia y sobre la idea irónica de progreso y desarrollo frente a la devastación y miseria que deja esta práctica. La intención del artista es poner en evidencia lo que sucede, mostrar todas las caras y los actores que intervienen, así como las huellas en el territorio y en los grupos sociales, quienes se aferran a su fe como una medida de protección frente a los riesgos que acarrea este oficio.</p> <p>Es así como el material documental recolectado durante un viaje que el artista hizo a diferentes pueblos mineros en Colombia será la materia prima para una serie de fotografías, a las que les quita parte del paisaje haciendo alusión al concepto de sustracción y a las huellas que deja esta práctica en el territorio, para distintas proyecciones en video de entrevistas con los mineros de los lugares que visitó y para un componente tridimensional que consta de tres o más figuras poliédricas de gran formato en cuyas caras se mostrará el paisaje por el que la minería ha ido dejando su rastro.</p>	

Proyecto	Felipe Arturo <i>El río persigue la gravedad</i>
Lugar	Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano Carrera 4 n.º 22-44 Manzana semi-pública de la Universidad Jorge Tadeo Lozano entre las carreras 3 y 4 y las calles 22 y 23 de Bogotá
Fechas exposición	28 de septiembre-12 de noviembre
Descripción	
<p>Este proyecto reúne el trabajo que el artista ha desarrollado durante ocho años inspirado en la experiencia de un viaje por ciudades y pueblos de la cuenca del Amazonas. Son trece proyectos que se exponen en la manzana alrededor de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, ya que en palabras de Arturo “es un fragmento de ciudad que tiene muchas capas de historia”. Este fragmento habla: 1. De lo público y lo privado (los proyectos se exhibirán alternativamente en el espacio público y en edificios que son propiedad de la universidad), 2. Del proceso de colonización y su transición hacia lo moderno y lo urbano y 3. De los espacios de intercambio cultural.</p> <p>La propuesta plástica se articula en torno a estos tres puntos consolidando un cuerpo de trabajo influenciado por la arquitectura vernácula (arquitectura de tradición regional más auténtica realizada por el mismo usuario apoyado en la comunidad y en el conocimiento de sistemas constructivos heredados ancestralmente).</p>	

II Ciclo VII Encuentro de Investigaciones Emergentes

Proyecto	Ana Palacios <i>Errantes</i>
Lugar	Plataforma Bogotá Calle 10 n.º 4-28
Fechas exposición	11 de octubre-6 de noviembre

Descripción

El proyecto *Errantes* plantea una reflexión en torno al fenómeno del desplazamiento como consecuencia de la violencia y habla de los caminos, las nuevas geografías y los nuevos mapas que genera esta realidad.

La instalación contempla un video proyectado en el piso (en pantallas *display led*) que permite que los visitantes se “desplacen” a manera de analogía por los caminos que las personas expulsadas forzosamente de sus territorios han tenido que recorrer. Paralelo a este montaje, en los muros laterales se dispondrán, a manera de documentos, dibujos, fotografías, cartografías y objetos que dan cuenta de todo lo que se vive y lo que sucede en torno al desplazamiento.

Proyecto	Luis Fernando Ramírez Celis <i>NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis</i>
Lugar	Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) Calle 24 n.º 6-00
Fechas exposición	12 de octubre-19 de noviembre

Descripción

NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis es una instalación sonora en el sótano del Mambo y la interpretación del artista de cómo hubiera sido el proyecto realizado por Celis y Nova en los años setenta. Celis aparece como personaje ficticio y Jacqueline Nova como compositora electroacústica que hizo experimentación sonora junto con la plástica.

El interés principal es crear una experiencia espacial y sonora para los visitantes, para esto se instalará un muro a lo largo de los tres espacios del sótano del Mambo construido a partir de módulos que simularán un ladrillo de celosía y juntos permitirán el paso de la luz y el sonido (dispuesto en la parte de atrás o en lugares no accesibles del muro) generando así un ambiente que las personas recorrerán de manera natural.

Proyecto	Juan David Laserna Proyecto SET
Lugar	Archivo de Bogotá Calle 6 B n.º 5-75
Fechas exposición	21 de octubre-8 de enero

Descripción

Proyecto SET abre la discusión en torno a la forma como productos audiovisuales ficticios basados en hechos reales (como se advierte en cada capítulo), como es el caso de la reciente serie *Escobar, el patrón del mal*, se convierten en documentos falsos de situaciones verídicas que hacen parte de la historia nacional como la lucha contra el cartel de Medellín. Ficticios porque su puesta en escena está mediada por la

lógica de un set de televisión, es decir, que la mirada subjetiva del director, de la dirección de arte y de la fotografía intervienen el resultado y los vacíos que tiene el relato de los hechos históricos son llenados por la imaginación de alguien. Hay manipulación de la realidad en beneficio de la narración y la estética y finalmente son productos comerciales. La propuesta del artista está dividida en dos partes: por un lado, se exhibirá una serie de 17 pinturas hiperrealistas (en un escenario dispuesto como un set de televisión o cine) a manera de “una capa más de información”, ya que el referente para realizar las imágenes fue el registro de foto fija hecho durante la grabación de la serie en mención que, a su vez, está basado en documentos visuales y escritos propios de los años en que ocurrieron los hechos y en el libro *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar. En segunda instancia, se instalará un *chroma key* (set en verde que permite manipular el fondo de la escena) con una de las escenas más polémicas y discutidas: el momento en que Pablo Escobar es dado de baja por la fuerza pública en uno de los tejados del barrio Laureles en la ciudad de Medellín.

Proyecto	Adriana Marmorek <i>Háblame, amor</i>
Lugar	Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) Calle 24 n.º 6-00
Fechas exposición	29 de noviembre-7 de enero

Descripción

En *Háblame, amor*, la voz es el objeto y el amor la persona que ese objeto trae a la memoria. Ese elemento, en apariencia una baratija insignificante, es transformado en tesoro y/o reliquia por la persona que lo posee. Para cualquiera no vale nada, para el dueño su valor no es

cuantificable, simplemente lo siente, y ese sentimiento es incalculable, pues su utilidad está en las conexiones que le genera como documento de un amor pasado.

En la sala múltiple estarán dispuestas una serie de fotografías de esos objetos-reliquia recolectados por la artista y elevados incluso a la categoría de documentos etnográficos y piezas de arte por el gesto estético de haber sido fotografiados. Las fotos tendrán un tamaño de 45 x 30 cm e irán acompañadas por un texto en el mismo formato que permitirá entender porque esa “baratija” es un tesoro para alguien. En otra de las salas, la artista propone una colección de objetos-reliquia armada por convocatoria y en el tiempo real de la exhibición en el Mambo. Estos tesoros harán parte de un ritual de limpieza, ya que serán quemados (lo cual será explícito en la convocatoria) y el registro de esta quema será reproducido simultáneamente en varias pantallas. El tercer espacio se acondicionará de negro y con materiales que permitan a los espectadores “ver su reflejo en medio de la oscuridad” para hacer una comparación entre la oscuridad y su intimidad, no como algo negativo, sino como un lugar impenetrable con secretos de su particular búsqueda del amor. Al mismo tiempo, en un lugar dispuesto para ello, se invitará a las personas a dejar un audio respondiendo a la pregunta: “¿Qué es el amor?” Todas las grabaciones serán reproducidas al tiempo dando a entender que no hay una única ni definitiva respuesta, ya que al final cada una de ellas es igualmente válida.





El Encuentro de Investigaciones Emergentes fue creado en 2011 en el marco de una alianza de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes-Idartes y el Programa de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Se inició con el fin de generar un espacio para la puesta en escena pública de las prácticas investigativas emergentes desarrolladas por los agentes y las organizaciones que constituyen el campo de las artes plásticas en la ciudad de Bogotá. En la séptima versión, se consideró necesario retomar asuntos tratados en anteriores ediciones tales como la emergencia en el campo de las artes plásticas y los significados asociados a investigar, crear, intervenir y generar diversas relaciones entre públicos y espacios específicos.



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO