

*Santos
Cabezas*
Leonardo
Herrera

*El río
persigue
la gravedad*
Felipe Arturo

SET
Juan David
Laserna

*NC70: A
propósito de la
colaboración entre
Jacqueline Nova y
Lucio Celis
1970-2017*
Luis Fernando
Ramírez
Celis

*Háblame,
amor*
Adriana
Marmorek

Errantes
Ana Patricia
Palacios

*Ejercicios de
sustracción*
Rodrigo
Echeverri

*Torturas
voluntarias-
Fracasos
temporales*
Irina González

**IX PREMIO
LUIS
CABALLERO**

**IX PREMIO
LUIS
CABALLERO**

Alcaldía de Bogotá

**IX PREMIO
LUIS
CABALLERO**

www.premioluiscaballero.gov.co

**Santos
Cabezas**
Leonardo Herrera
Universidad Distrital
Francisco José de Caldas
Sala ASAB
Cra. 13 # 14-69

**El río
persigue
la gravedad**
Felipe Arturo
Plazoleta y Museo de Artes
Visuales de la Universidad de
Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Cra. 4 # 22-61

SET
**Juan David
Laserna**
Archivo de
Bogotá
Calle 6 B # 5-75

**NC70: A
propósito de la
colaboración entre
Jacqueline Nova y
Lucio Celis 1970-2017**
Luis Fernando Ramírez Celis
Museo de Arte Moderno de
Bogotá (Mambo)
Cl. 24 # 6-00

**Háblame,
amor**
Adriana Marmorek
Museo de Arte
Moderno de Bogotá
(Mambo)
Cl. 24 # 6-00

Errantes
**Ana Patricia
Palacios**
Plataforma
Bogotá
Cl. 10 # 4-28

**Ejercicios de
sustracción**
Rodrigo Echeverri
Museo Santa Clara
Cra. 8 # 8-91

**Torturas
voluntarias-
Fracasos
temporales**
Irina González
Espacio ArtNexus
Cra. 8 # 20-17

ALCALDÍA DE BOGOTÁ
MAYORALTY OF BOGOTÁ
Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde de Bogotá
Mayor of Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE-SCRD
SECRETARIAT OF CULTURE, RECREATION AND SPORTS
María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte
Secretary of Culture, Recreation and Sports

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES
BOGOTÁ MUNICIPAL INSTITUTE OF ARTS
Juliana Restrepo Tirado
Directora General
General Director

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes
Sub-director of Arts

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos Culturales
Sub-director of Cultural Events

Marcela Trujillo Quintero
Subdirectora de Formación Artística
Sub-director of Artistic Training

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera
Administrative and Financial Sub-director

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES /
MANAGEMENT OF VISUAL ARTS
Catalina Rodríguez
Gerente
Manager

Gloria Burgos
Santiago Monge
Sergio Pinzón
Elkin Ramos
Ivonn Revelo
Ana María Reyes
Andrea Rodríguez
Jasmín Torres
Sandra Valencia
Equipo Gerencia de Artes Plásticas
Visual Arts Team

OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES
Communications Advisory Office

Yinna Alexandra Muñoz
Asesora de Comunicaciones
Communications Consultant

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial
Editorial coordination

Carolina Salazar Mora
María José Díaz Granados
Corrección de estilo
Copy-editing

Mónica Loaiza Reina

Jimena Loaiza Reina

Diseño y armada electrónica

Design and electronic layout

Jimmy Weiskopf

Traducción al inglés

English translation

Marcela Vásquez Bustamante: *Ejercicios de sustracción*

Juan Antonio Monsalve: *Torturas voluntarias-Fra-casos temporales*

Julián Camilo Téllez Mora: *SET, Santos Cabezas, El río persigue la gravedad, Errantes, NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017, Háblame, amor*

Fotografías

Photographs

Unión Temporal Idartes 2018

Impresión

Printing

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Mayo de 2019 / **May 2019**

ISBN (impreso) 978-958-5487-72-7

ISBN (pdf) 978-958-5487-73-4

Descargue el pdf en <http://galeriasantafe.gov.co/publicaciones/>

Carrera 8 # 15-46 Bogotá, D.C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co

www.idartes.gov.co

Artistas nominados IX Premio Luis Caballero

Nominated artists

Felipe Arturo

Rodrigo Echeverri

lina González

Leonardo Herrera

Juan David Laserna

Adriana Marmorek

Ana Patricia Palacios

Luis Fernando Ramírez Celis

Jurados de selección

Prize jurors

Natalia Gutiérrez Echeverri

Juan Mejía

Mariana Varela

Espacios

Spaces

Ciclo de exposiciones

Cycle of exhibitions

Archivo de Bogotá

Archive of Bogotá

Espacio ArtNexus

ArtNexus Space

Museo de Arte de Bogotá (Mambo)

Bogotá Museum of Modern Art

Museo Santa Clara

Santa Clara Museum

Plataforma Bogotá

Bogota Platform

Plazoleta y Museo de Artes Visuales de la

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Square and Museum of Visual Arts of the Jorge

Tadeo Lozano University

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Francisco José de Caldas District University

Ruta del Caballero-Escuela de Mediación de la

Galería Santa Fe

Caballero's Route-Mediation School of the

Santa Fe Gallery

Edwin Mateo Arismendy

Natalia Barrero

Erika Nathalia Bravo

Johan Sebastián Bueno

David Gutiérrez

Diana Camila Herrera

Laura López

Daniel Felipe López

Ángela María Lozano

Óscar Iván Martínez

Juan Diego Ocampo

Diana Osorio

Juan Sebastián Ramírez

Yuli Stefany Rivera

Julián Silva

María Silvia Valderrama

www.premioluiscaballero.gov.co



SET. Juan David Laserna, 2017.
Proyecto ganador del IX Premio Luis Caballero (Winning Project)



Contenido

Contents

14

Presentación
IX Premio Luis Caballero

Preface. 9th Luis Caballero Prize
Juliana Restrepo Tirado

18

Cronograma y
ruta del Caballero

Timetable and route of the
Caballero Prize
Emilio Tarazona

NOMINADOS / NOMINEES

34

Juan David Laserna
SET

46

Irina González
Torturas voluntarias-
Fracasos temporales

58

Leonardo Herrera
Santos Cabezas

70

Felipe Arturo
El río persigue la gravedad

82

Rodrigo Echeverri
Ejercicios de sustracción

94

Ana Patricia Palacios
Errantes

104

Adriana Marmorek
Háblame, amor

116

Luis Fernando Ramírez Celis
NC70: A propósito de la
colaboración entre Jacqueline
Nova y Lucio Celis 1970-2017

LECTURAS DEL JURADO / JURY READINGS

130

Recorrer, entrar y salir.
IX Premio Luis Caballero
Walking around, going
in and going out.
The 9th Luis Caballero Prize
Natalia Gutiérrez Echeverri

144

Sobre el IX Premio
Luis Caballero
On the 9th Luis Caballero Prize
Mariana Varela

160

Notas sobre el
IX Premio Luis Caballero
Notes on the 9th
Luis Caballero Prize
Juan Mejía

180

Actas y resoluciones
Minutes and resolutions

Presentación IX Premio Luis Caballero

**Preface
9th Luis Caballero Prize**

Juliana Restrepo Tirado
Directora General
Instituto Distrital de las Artes-Idartes

El Premio Luis Caballero es uno de los

reconocimientos artísticos más importantes otorgado en el país, y está dirigido específicamente a los artistas de mediana trayectoria, mayores de 35 años y oriundos de Colombia o residentes en el país. Se trata de una convocatoria pública que se realiza cada dos años, creada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) en el año 1996 para ser puesta en escena en el espacio semi-circular y arquitectónicamente endémico de la Galería Santa Fe ubicado en el segundo piso del Planetario de Bogotá. El Premio Luis Caballero fue concebido con el fin de reconocer a los artistas bogotanos y brindarles promoción, acompañamiento y financiación para su producción artística.

Cuando se crea el Instituto Distrital de las Artes-Ildartes en el año 2010, el premio cambia de manos, pero no de objetivos, y se realiza un ajuste importante: se propone que de ahí en adelante se establezca una relación directa (intervención e instalación) entre las obras y los espacios de exposición, lugares escogidos porque poseen una carga simbólica bien sea arquitectónica, política o social. Para su novena versión, el ciclo de exposiciones de los ocho artistas nominados tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), el Archivo de Bogotá, el Museo Santa Clara, el laboratorio interactivo de arte: Plataforma Bogotá, la Sala ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el Espacio ArtNexus y la plazoleta y el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Lo que esta relación obra-espacio-contexto le posibilita a las intervenciones es que se reconozca una constante transformación de los lugares gracias a la mediación del arte, así como la oportunidad de que el trabajo artístico se desenvuelva libremente en una relación latente con el contexto, pues cada sitio de intervención genera sus propias dinámicas de circulación que los artistas tienen en cuenta para el desarrollo de las propuestas. Además, lo más importante es

The Luis Caballero Prize is one of the most

important awards in the arts granted in Colombia and it is specifically aimed at artists, in their mid-career, who are older than 35 and native to or live in the country. It is a public competition which is held every two years and was created by the Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT—The Bogotá Municipal Institute of Culture and Tourism) in 1996 and was originally meant to be held in the semi-circular and architecturally endemic space of the Galería Santa Fe, located on the second floor of the Bogotá Planetarium. The Luis Caballero Prize was created with the aim of recognizing the work of outstanding Bogotá artists and promoting, accompanying and funding their work.

When the Instituto Distrital de las Artes (Ildartes—the Bogotá Municipal Institute of Arts) was founded in 2010, the organization of the prize changed hands, but its objectives remained the same and an important adjustment was made: it was proposed that from then on a direct relation (in terms of intervention and installation) would be established between the artworks and the exhibition spaces, places which are chosen because of their symbolic importance, be it architectural, political or social. For its ninth edition, the cycle of exhibitions of the eight nominated artists took place in the Bogotá Museum of Modern Art (Mambo—Museo de Arte Moderno de Bogotá), the Bogotá Archive, the Santa Clara Museum, the Plataforma Bogotá interactive laboratory of art, the ASAB hall of the Universidad Distrital Francisco José de Caldas, the Espacio ArtNexus, and the plaza and Museum of Visual Arts of the Jorge Tadeo Lozano University of Bogotá.

What this relationship between the art-work-space-context affords the installations is that there is an acknowledgment of a constant transformation of the places thanks to the mediation of art and the opportunity for the artwork to freely unfold in a latent relation with the context,

que, a través de la visita a las exposiciones y a los diferentes espacios, el espectador construye de forma paulatina e individual un panorama artístico de la ciudad.

¡Bienvenidos al IX Premio Luis Caballero! ★

since each site which is intervened creates its own dynamics of circulation, which the artists take into account to develop their proposals. In addition, the most important aspect is that when they visit the different spaces and exhibitions, the spectators, in a gradual and individual way, form an artistic panorama of the city.

Welcome to the 9th Luis Caballero Prize! ★

Cronograma y ruta del Caballero

**Timetable and route of the
Caballero Prize**

Emilio Tarazona

Desde 2013, año en el que decidí trasladar mi residencia a Colombia, varios contextos han experimentado una transformación sustantiva: para el ámbito que nos ocupa, el Premio Luis Caballero se ha consolidado indiscutiblemente como el más importante otorgado en el país a un artista colombiano de trayectoria, sobre todo luego de las modificaciones al Salón Nacional de Artistas (iniciadas en el siglo *xxi*), que sustituyeron ya sin vuelta de hoja el formato de jurados por el de curaduría e investigación suprimiendo el premio desde hace poco más de una década. Pero, otros cambios han ocurrido en su despliegue más preciso: en las primeras ediciones de este evento, cuando la Galería Santa Fe estaba ubicada en su sede histórica del Planetario de Bogotá, las exhibiciones de los artistas nominados al Premio Luis Caballero se realizaban de manera sucesiva en ese espacio, de tal forma que era posible visitar una exhibición después de otra en el mismo lugar a lo largo de una temporada. Aunque no necesariamente se impusiera entonces, los proyectos podían tener en cierto modo una relación con el espacio (con su arquitectura, en particular) y nunca lo tenían con su función: las participaciones eran, por lo general, autónomas en cuanto a la sede que las acogía y nunca simultáneas entre sí. Sin la sede permanente de la Galería Santa Fe, las dos últimas ediciones, de 2013 y 2015, abordaron un reto distinto: se propusieron una simultaneidad a la que el público de la convocatoria no estaba acostumbrado y, al asumir una participación disgregada en una multiplicidad de sitios de intervención, que se mantienen o modifican cada año se sugirió por primera vez la posibilidad de pensar proyectos que, sin ser estrictamente *site-specific*, pudieran establecer un diálogo con el contexto escogido (o acordado).

Manteniendo como propuesta este diálogo con la sede que acoge cada proyecto, esta edición del premio no ha tenido ni la sucesión de las primeras ediciones, ni la simultaneidad de las últimas: entre el 26 de agosto de 2017 y el 21 de enero de 2018, los ocho finalistas participantes inauguraron sus

Ever since 2013, the year when I decided to move to Colombia, several contexts have gone through a substantial change: for the ambit we are concerned with, the Luis Caballero Prize has undeniably consolidated itself as the most important one awarded in the country to an established Colombian artist, above all following he changes in the National Salon of Artists (which began in the 21st century), which have irreversibly replaced the format of jurors with that of curatorship and investigation, eliminating the prize a little more than a decade ago. But, other, more specific changes have occurred in its format: in the earliest editions of this event, when the Galería Santa Fe was located in its traditional site in the Bogotá Planetarium, the exhibitions of the artists nominated for the Luis Caballero Prize took place in a successive way in the same venue, so that it was possible to visit one exhibition after another in the same gallery in the course of the season. Even though it was not necessarily imposed on them, the projects were able to establish a certain relation with the space of the exhibition hall (its architecture, in particular) and never had one with its function: the participating artworks were generally autonomous with regard to the place where they were shown and they were never simultaneous with each other. Lacking the permanent seat of the Galería Santa Fe, the two past editions, in 2013 and 2015, faced a different challenge. A simultaneous showing of the entries was proposed, which the public of the competition was not used to, and with the innovation of separated showings, in the form of interventions in many different sites which would be maintained or changed every year, for the first time there arose the possibility of thinking of projects, which, without strictly being “site-specific”, would be able to enter into a conversation with the chosen (or agreed on) context.

Maintaining the idea of such a dialogue with the place which harbors each project, this edition of the prize does not have either the successive quality of the earliest editions or the simultaneity of the recent ones: between August 26, 2017 and January 21,

proyectos en diferentes locaciones, como ocurrió en las últimas dos, pero con fechas de exhibición y duración distintas; esto impidió que algunos espectadores, antes asiduos, pudieran asistir a todas las presentaciones y recorrer cada una de las propuestas en una sola jornada o un día. Esto generó una dinámica multifocal y otra semidiacrónica: los juicios se construyeron con lentitud a lo largo de las presentaciones, pero no necesariamente existió un orden estricto de la mirada que nutriera la expectativa.

El evento es una cita con distintos objetos interesantes y diferentes formas de abordarlos, además de diversos lugares y tiempos: lo que ha ganado esta modalidad es pensar simultáneamente la manera sobre cómo articular a las propuestas una imagen del país anclada a otra sobre la ciudad. Ya se trate de filtrar reflexiones sobre el mundo salvaje amazónico en un casco urbano moderno y en transformación (Arturo), de iluminar la “estelaridad” televisiva de la historia contemporánea del país vista como una fase que tiene tanto de realidad como de ficción (Laserna), de despertar la imaginación crítica a los modelos de desarrollo y explotación del territorio aún vigentes (Echeverri), o dirigirla hacia los sistemas de seguridad que hacen imposible el diálogo entre distintos (González), de desplegar diálogos con la muerte y la esperanza en medio de idealizaciones de la delincuencia (Herrera), de explorar vías marginales para pensar en el trayecto y la deriva como lugares en sí mismos (Palacios), de desplegar e incinerar los anhelos y desencuentros afectivos de un pasado para permitir luego inesperadas formas de libertad (Marmorek), o de sentir nostalgia por un pasado diferente que también puede ser inventado (Ramírez Celis), todas las propuestas permiten imaginar un futuro que no sea solo y llanamente la continuación del presente.

Cada sitio de intervención tiene, además (más allá del público quasi-cautivo que, como a este, asiste a todo evento medular para el arte colombiano), sus propios flujos de públicos no advertidos, sus facilidades o complicaciones de acceso y sus particulares

2018, the eight finalists who participated launched their projects in different locations, as happened in the previous two, but with different lengths and exhibition dates. That stopped some previously assiduous spectators from attending all of the presentations and going over each of the proposals in a single session or day. It led to one dynamic that was multifocal and another that was semi-diachronic: the public’s assessments of the artworks were slowly formed during the whole course of the presentation but there was not necessarily a strict order for viewing them that might have met their expectations.

The event is an encounter with different interesting objects and different ways of approaching them, as well as different places and times: the advantage of this format is that you can simultaneously think about the form of the proposals and link them with an image of the country which is necessarily anchored to another image of the city. All of the proposals allow one to imagine a future that will not only and flatly be a continuation of the present, regardless of whether it is a matter of showing reflections of the wildness of the world of the Amazon in a modern, changing urban center (Arturo); throwing light on the televised “star quality” of the contemporary history of the country, seen as a period which is as much real as fictitious (Laserna); rousing the critical imagination in the face of still current models of development and exploitation (Echeverri) or turning it towards security systems which make a conversation between different people impossible (González); deploying dialogues with death and hope in the midst of idealizations of delinquency (Herrera); exploring marginal paths towards thinking about journeying and drifting as places in their own right (Palacios); displaying and incinerating the emotional longings and discords of the past, to then enable unexpected forms of freedom to emerge (Marmorek); or feeling nostalgia for a different past that can also be invented (Ramírez Celis).

Beyond the quasi-captive audience which, as at this one, attends every event of Colombian art which is regarded as significant, each intervened

dificultades, retos o contextos más o menos cargados, tanto en el sentido conceptual como en el formal o estético-visual. Son estos los parámetros que también muchas de las propuestas presentadas al concurso han tenido en cuenta: no creo que el contexto haga al texto, sino que el texto o enunciado son decursos capaces de modificar o alterar el contexto sin llegar a destruirlo u omitirlo del todo.

Torturas voluntarias- Fracasos temporales (Iina González)

Apropiándose del título de una obra de Annette Messager (*Les tortures volontaires*, 1972), González amplía una lectura dirigida inicialmente al feminismo para aludir a las implicaciones que se imponen sobre la totalidad del espectro político y sociocultural en los límites difusos entre la vulnerabilidad y la defensa: añade así la noción de “fracasos temporales” que vincula fuertemente a otra de “fetiches de seguridad” o lógicas impulsadas por el miedo (fetiches entendidos como ilusiones que producen o sustituyen el placer, o como objetos autónomos dotados de una vida aparente que oculta algo que sigue hundido en cierta oscuridad). Su propuesta parte de la constatación de que se requieren certezas que, si no llegan como revelación, se inventan (corriendo el riesgo de caer en el fanatismo) para eludir o desviar un problema base de acuerdos o convivencias que parecen imposibles.

Las piezas reunidas son por ello frágiles. Nunca están apuntaladas, sino en equilibrio precario: la artista construye estructuras montables y desmontables apoyadas una en la otra y sostenidas con correas de transmisión (poleas de alto rendimiento) o con imanes (en lugar de bisagras). Lejos de toda celebración del triunfalismo, ella confía en el fracaso: “es lo único que nos redime” dice. Situada en el Espacio ArtNexus, lugar en cierto modo “blindado” del arte y ubicado en el centro de Bogotá (donde la institucionalidad política en los edificios y

site has its own flow of unexpected visitors, an easy or complicated access to it and its particular difficulties, challenges or contexts which are more or less charged-up, both in the conceptual sense as the formal or aesthetic-visual one. These, then, are the parameters which many of the proposals submitted to the competition have also taken into account: I do not believe that the context makes the text, but that the text or statement are courses which are able to modify or alter the context without coming to destroy or completely ignore it.

Voluntary tortures- Temporary failures (Iina González)

Taking hold of the title of the artwork of Annette Messager (*Les tortures volontaires*, 1972), González broadens an interpretation initially focused on feminism to refer to the implications imposed on the whole of the political and socio-cultural spectrum at the vague borders between vulnerability and defense: she thus adds the notion of “temporary failures”, which is strongly linked to another about “security fetishes” or logics driven by fear (fetishes understood as illusions which cause or replace pleasure, or as autonomous objects furnished with an apparent life which conceals something which is still sunk in a certain darkness). Her proposal is based on proving that one needs certainties which, if they do not arrive as a revelation, are invented (facing the risk of falling into fanaticism), to avoid or divert a basic problem of agreements or co-existences which seem impossible.

For that reason, the group of pieces are fragile. They are never underpinned but rest on a precarious balance. The artist builds structures which are assembled and disassembled, one leaning on the other and held up by transmission belts (high performance pulleys) or magnets (instead of hinges). Far from any celebration of triumphalism, she trusts in failure: “it is the only thing which redeems

la delincuencia urbana en las calles distribuyen sus sedes), sus piezas giran sobre estos intereses.

Entre las distintas piezas que inscriben directamente la noción de límite difuso se destacan los espejos de esquina, que aluden a aquellos cóncavos usados para la vigilancia, ubicados en los márgenes o ángulos creados entre el suelo y dos paredes perpendiculares de la sala. Sin importar desde dónde se les mire, estos espejos mantienen el reflejo del espectador en el centro y, tratando de auscultar lo ajeno para protegernos, hacen ubicua la propia imagen: al intentar controlar lo público, nos retrotraen a lo privado, al enemigo interno. Como en la video-instalación *Dinámicas imposibles*, el ejercicio del poder es aquí una palabra que se dibuja y desdibuja y, con los residuos de lo borrado, vuelve a recomponerse.

Santos Cabezas (Leonardo Herrera)

Herrera exhibe en la ASAB piezas que detonan con una autoexposición previa (a modo de riesgo): el viaje que realizó al departamento del Chocó a finales de 2016. El proyecto se inscribe dentro de una serie iniciada hace cerca de veinte años titulada *El ojo del diablo* compuesta por propuestas que, desde entonces, indagan sobre el fenómeno del narcotráfico tocando la historia personal desde perspectivas vinculadas al consumo y las formas de producción, y cultivo, o sus connotaciones rituales nativas enfocadas en explorar las vías de tráfico, redes y rutas de distribución. Su experiencia corporal y subjetiva se extiende así a aspectos relacionados con dinámicas culturales y sociales implicadas en este espectro.

En esa zona, Santos Cabezas es un nombre que ha devenido en leyenda (mito y arquetipo). A su alrededor giran relatos en los que se proyecta generosamente la imaginación: encarna el anhelo

us,” she says. Placed in the Espacio ArtNexus, a venue which, in a certain sense, is “armored against” art and located in downtown Bogotá (where the institutional policy of the buildings and urban street crime determine their different headquarters), her pieces revolve around those interests.

Among those which directly deal with the notion of a vague border, there stand out the corner mirrors, which refer to the concave ones used for the purpose of security, located on the edges or angles between the floor and the two perpendicular walls of the exhibition hall. No matter where one looks at them, the centers of these mirrors reflect the spectator and trying to spy out what is alien, in order to protect us, make one’s own image omnipresent. As is seen the video-installation *Dinámicas imposibles* (Impossible dynamics), here, the exercise of power is a word which is written and erased, and with the traces of what is erased, reassembles itself again.

Santos Cabezas (Leonardo Herrera)

At the ASAB, Herrera exhibits pieces which are detonated by a previous solo exhibition (by way of a risk): the visit he made to the department of el Chocó at the end of 2016. The project is inscribed within a series begun nearly twenty years ago, entitled *El ojo del diablo* (The eye of the devil), made up of proposals which have inquired since then into the phenomenon of narcotics-trafficking, dealing with his personal story from standpoints linked to the consumption of drugs and the ways they are grown or produced or their ritual connotations for the natives of that region, focused on exploring the ways narcotics are trafficked and their networks and distribution routes. His corporeal and subjective experience is thus extended to aspects related to the cultural and social dynamics involved in this spectrum.

In that region, Santos Cabezas is a name which has become legendary (as a myth and archetype).

por una marginalidad triunfal donde ilegalidad y peligro guían hazañas heroicas del ideal lumpen.

La separación de las salas le permite a Herrera crear dos ambientes con connotaciones distintas: la primera sala, negra, a pesar de cierta autonomía entre las piezas (objetos, video, video-proyección en *stop-motion* e instalación), sugiere un carácter narrativo imbricado a las ideas de delito y muerte. Encontramos allí alusiones a la esclavitud afro-colombiana, como sustrato histórico en la región, actualizada por versiones contemporáneas, a la pesca de cocaína en alta mar y a la reclusión forzada de tres días que el artista padeció allí como víctima del secuestro. La segunda sala tiene un carácter documentalista e íntimo: sobre una mesa se exhiben piezas de manufactura artesanal que representan modalidades de transporte de droga (avioneta, lancha, sumergible), objetos a modo de amuleto y otros que develan una comunicación de mensajes que coordina la venta de drogas en una discoteca. En el muro hay un grupo de cuadros con letras rojas sobre hojilla de oro que reproducen frases propias, de filósofos, delincuentes, familiares o artistas escoltados entre una imagen iconográfica del diablo y otra de Saturno. A modo de díptico encontramos dos fotografías: un autorretrato del artista en 1997 con la sangrante inscripción en corte de pecho con la palabra “equilibrio” y, al lado, la imagen de la cicatriz en el abdomen que, veinte años después, su hijo se produjo en un intento de suicidio.

Ejercicios de sustracción **(Rodrigo Echeverri)**

Echeverri recorre tres pueblos con actividad minera: Marmato (en Caldas) y Segovia y Zaragoza (ambos en Antioquia), realizando entrevistas, registros en video y fotografías que le permiten una reflexión sobre el impacto socioecológico implicado en la extracción de oro en el país. Coloca a lo largo del cuerpo central o nave de

Revolving around it are tales which have a strong impact on the imagination: he embodies the longing for a triumphal marginalism where illegality and danger shape the heroic feats of the lumpen ideal.

The separation of the exhibition halls allows Herrera to create two ambits with different connotations: despite a certain autonomy among the different pieces (objects, videos, stop-motion video-projection and installation), the first hall, which is black, suggests a narrative character superimposed on the ideas of crime and death. There, we find references to the enslavement of the Afro-Colombian communities, as the historical substratum of the region, updated by contemporary versions, like fishing for cocaine on the high seas and the forced imprisonment the artist suffered when he was kidnapped for three days. The second hall has an intimate, documentary quality: a table holds artisanal pieces which represent ways of transporting drugs (a light plane, a launch, a submarine), objects in the form of an amulet and others which reveal the sending of messages which coordinate the sale of drugs in a disco. On the wall there are a group of squares with red letters on gold leaf which spell out phrases of his own or of philosophers, delinquents, relatives or artists, accompanied by one iconographic image of the devil and another of Saturn. We come across two photos arranged in the form of a diptych: a self-portrait the artist did in 1997, with the word “equilibrium” written on it in the blood from a cut in his chest, and beside it, a picture of a scar on the stomach of his son, the trace of a suicide attempt twenty years ago.

Exercises of extraction **(Rodrigo Echeverri)**

Echeverri has traveled through three mining towns –Marmato (in Caldas) and Segovia and Zaragoza (in Antioquia), where has interviewed people, made videos and taken photographs which allow him to reflect on the socio-eco-systemic impact of gold mining in the country. Along the central aisle or

lo que fue la iglesia de Santa Clara tres estructuras de madera que simulan aristas lineales de gemas cortadas irregularmente, como piedras de cuarzo o carbón, en cuyo interior una superficie poliédrica, también irregular, sirve de pantalla para proyectar videos editados de los registros. A modo de corazón inscrito dentro de esas formas biseladas y al mismo tiempo huecas, los videos dan cuenta de un proceso que no tiene el mismo esplendor o brillo del metal en la joyería.

La piedra que cubre la cripta subterránea, producto de donaciones que hicieron posible esa construcción del siglo XVII, es removida para poner una pantalla que reproduce un cauce (como una cloaca): un remolino de desechos y el momento en que la piedra, pulverizada por tambores que la trituran, se mezcla con mercurio o cianuro para separar el oro de los otros minerales. El antiguo confesionario de las monjas de clausura, hoy un estrecho corredor, simula aquí el acceso a un socavón oscuro donde los espectadores ingresan con linternas para iluminar fotografías con imágenes de parajes de estos municipios que han sido caladas (extraídas) y remiten a las mismas formas de las estructuras dejadas en la nave. Sustrayendo el paisaje, Echeverri deja que aquello que ha sido removido forme muchas veces otro paisaje de bloques alterno totalmente distinto.

El diálogo que se propone con la magnificencia barroca de ese recinto se relaciona más con su función de museo que de iglesia. Virar el rostro arriba, hacia el decorado de la bóveda y los marcos de las pinturas de hojilla de oro, hace pensar en cómo se edifica un mito: las fuentes de riqueza con las que se ha pretendido alcanzar la salvación. Hacer que ríos, montañas o grandes masas de materia queden reducidas a polvo o a unas pocas pepitas doradas.

nave of what was formerly the Santa Clara church he places three wooden structures which imitate the linear edges of minerals which are irregularly cut, like stones of quartz and coal, inside of which a polyhedral surface, also irregular, serves as a screen for the projection of videos made from his documentation of those place. Serving as a kind of heart inscribed within those shapes, which are beveled and hollow at the same time, the videos give an account of a process which does not have the same splendor or gleam of the metals used in jewelry.

The stone which covers the underground crypt, bought with the donations which were responsible for the building of this 17th century church, has been removed for the placement of a screen which shows the course of a river (which resembles a sewer): a whirlpool of wastes at the moment when the stone, pulverized by drums which crush it, is mixed with mercury or cyanide to separate the gold in them from the other minerals. The old confessional of the cloistered nuns, which is now a narrow corridor, is turned into the access route to a dark hole which the spectators enter with flashlights which light up photographs of places in those towns which have been dug up in the search for minerals, echoing the same shapes of the structures found in the nave. Extracting that aspect of the landscape, Echeverri often lets that which has been removed from it form another landscape, an alternative one of completely different blocks of stone.

The resulting dialogue with the magnificent Baroque decoration of this building has more to do with its current role as a museum than its past one as a church. When you raise your face to the decorations of the vault and the gold-leaf frames of the paintings, you are forced to think about how a myth is built up: the sources of wealth which have sought to secure the salvation of the faithful and the ways in which rivers, mountains or great masses of solid material have been crushed into powder or a few nuggets of gold.

El río persigue la gravedad (Felipe Arturo)

Arturo articula su producción reciente a una década de trabajo con piezas desplegadas en el campus y salas de exhibición de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y en andenes y áreas alejadas de uso público (algunas cedidas intencionalmente por esta institución al adquirir predios en esa zona para transformar el sector). En ese encuentro, el artista establece intercambios de carácter simbólico que en su obra han sido constantes: referentes de distintas modernidades arquitectónicas (estables o ambulantes) se cruzan con otros del mundo amazónico afectado por lentas transformaciones geológicas (o ecológicas, en drástica e inducida aceleración). Se trata de migraciones materiales e iconográficas de ida y vuelta que acompañaron el tráfico continuo de materias primas: diseños e imaginarios urbanos sobre topografías e hidrografías de la jungla superpuestas de manera más sutil que las vías unidireccionales de las economías extractivas de la dominación colonial, de tal modo que sus orígenes o puntos de partida se han desdibujado con el tiempo.

Entre ellas pende 36 hamacas (como redes de pesca) de estructuras reticuladas ensambladas hexagonalmente junto a plantas colocadas en guacales de plástico (muchas originarias de la antigua sabana bogotana, hoy exiliadas por la urbanización), que invitan al ocio y al diálogo en la plaza central, y despliega plataformas hechas de baldosines con diseños de *calçada* portuguesa, adaptados también a ciudades como Manaus o Copacabana, con pequeñas hendiduras (o cuencas) donde vierte infusiones de plantas de uso comercial, también migrantes, que luego se mezclan con la lluvia. Mientras afuera un toldo azul recorre sinuoso y elevado una ruta que remite al río, aludido con una sombra, que antiguamente bajaba por la

The river pursues gravity (Felipe Arturo)

Arturo links his recent output to a decade of work, with pieces exhibited at the campus and exhibition halls of the Universidad Jorge Tadeo Lozano and on sidewalks and other nearby public spaces (some intentionally granted by that institution, which has bought up properties in that district and gradually transformed it. In this encounter, the artist establishes exchanges of a symbolic nature, a constant feature of his work: references to different example of modern architecture (fixed or moving) which intersect with others from the Amazonian world that have been affected by slow geological changes (or ever faster and more drastic environmental ones). He deals with material and iconographic migrations which come and go and accompany the continual movement of raw materials: urban designs and imaginaries of the topography and hydrography of the jungle, superposed in a more subtle way than the one-directional routes of the extractive economies of colonialist domination, so that their origins or starting points have been dimmed with the passage of time.

Between them hang 36 hammocks (which look like fishing nets), of reticulated structures hexagonally assembled, along with plants placed in plastic crates (many originating in the olden days of the savanna of Bogotá, but now exiled by urbanization), which beckon one to be lazy and have a conversation with the town square, and deploy platforms made of floor tiles with Portuguese designs, which were also used in cities like Manaus or Copacabana, with small cracks (or hollows) into which infusions of commercially used plants are poured, other migrants who then merge into the rain. Meanwhile, there is a blue awning outside which, raised up and sinuous, travels over a route which leads to the river, indicated by a shadow, which once ran down through the area near what is now calle 22 in Bogotá. Inside the second floor of the Museo de Artes Visuales (Museum of Visual Arts), there are three areas covered with designs of modernist cobblestones

zona cercana a la que hoy ocupa la calle 22. Al interior del segundo piso del Museo de Artes Visuales tres áreas están cubiertas con diseños de empedrados o baldosas modernistas que han sido realizados con distintos materiales usando moldes de metal, también expuestos, para aludir al sesgo progresista, la sustitución de cultivos o los recursos naturales que escoltaron los intercambios simbólicos.

Su propuesta asume una relación radical con el ambiente: en la intemperie, el sol, el viento y la lluvia velan las fotos impresas, sacuden las estructuras o convierten las piezas en obras procesales; mientras las piezas interiores invitan a una interacción que borra los diseños de las calzadas efímeras sobre el suelo o inscribe aportes que nutren las fuentes o (como en la *Biblioteca del Agua*) los datos inicialmente dispuestos.

Errantes **(Ana Patricia Palacios)**

La propuesta desplegada por Palacios tuvo un punto de partida en la exhibición que presenta dentro del MDE15, donde incluye un conjunto de obras sobre un tema que ha desarrollado en los últimos años: obra gráfica y en video en torno a garruchas que ruedan sobre un cable de acero suspendido entre dos montañas. Como medio de transporte precario y cotidiano para personas que habitan en lugares recónditos, las garruchas les permiten, sorteando el abismo, cruzar rápidamente estas distancias. Ampliado, el proyecto se enfoca en pensar diferentes vías marginales: aquellos caminos no trazados por urbanistas con frágiles o insuficientes infraestructuras y cuyo trayecto remite a un fuerte componente introspectivo.

Una plataforma en el suelo, compuesta por pantallas de luces led y ubicada en el centro de la sala que dispone en Plataforma Bogotá, presenta

or floor tiles which have been made from different materials using metal molds, which are also exhibited as a reference to the “progressive” slant of development, crop substitution or the natural resources which accompany symbolic exchanges.

His proposal entails a radical relationship with the environment: in the outdoor setting, the sun, wind and rain watch over the printed photos, shake the structure or turn the pieces into procedural art works, while the pieces inside beckon one to an interaction which erases the designs of the ephemeral sidewalks on the ground or provide other contributions, nourishing the sources or (as in the *Biblioteca del Agua* –Library of Water) the data provided at the start.

Wanderings **(Ana Patricia Palacios)**

The starting point of the proposal of Palacios was the exhibition presented in the MDE15 which includes a group of works on a subject which she has developed in recent years: graphic and video material revolving around the little artisanal cable cars (garruchas) which move along a steel cable suspended between two mountains. As a precarious, daily means of transport for people who live in remote places, the garruchas allow them to quickly cross such abysses. Now enlarged, the project focuses on thinking about different marginal routes: those roads which are never traced out by urban planners, have fragile or inadequate infrastructures and are responsible for an experience with a strong component of introspection.

A platform on the ground, made up of screens of led lights and placed in center of the exhibition hall found in Plataforma Bogotá, shows a video of a dizzying ride along the labyrinthine routes which link the city of Medellín with poor, outlying districts, one which lets the spectators move, at their own pace, along the moving image. On the side walls of this piece, four shelves gather graphic material together (in several cases, maps of urban routes intervened

un video con un recorrido vertiginoso por las rutas laberínticas que conectan la ciudad de Medellín con las comunas y le permite a los espectadores transitar, a su propio paso, sobre la imagen en movimiento. En los muros laterales a esta pieza, cuatro repisas reúnen obra gráfica (en varios casos, mapas de rutas urbanas intervenidos con imágenes de apuntes o grabados de los siglos XVIII o XIX alusivos a rutas más precarias) y videos enfocados en trayectos de connotaciones distintas: el Paso Nacional del Quindío —estrecha vía pionera y difícilmente transitada por Humboldt—, la Expedición Botánica de Mutis, las tropas de Bolívar atravesando la zona occidental de la Cordillera Central de los Andes, garruchas que sobrevuelan distancias como en un salto al vacío, un camino de peregrinos con connotaciones espirituales de religiosidad y un cruce del puente de Brooklyn, fundamental en la historia migrante de Nueva York, con una cámara que va detrás de un judío como alegoría al mito del judío errante, símbolo del desplazamiento continuo (o de la diáspora).

La insistencia en planos subjetivos hace que los caminos destaquen la deriva más que su función como puntos de conexión entre un lugar y otro. Esa deriva se relaciona con el asedio de un país con millones de víctimas de desplazamiento forzado donde el tránsito no solo ha sido muchas veces el recorrido que se ensaya sin mapas previos, sino que implica necesariamente el riesgo. La propuesta de Palacios invita a esta exploración: las vías en los márgenes como trayectos sin destinos ni destinatarios prescritos.

NC70

(Luis Fernando Ramírez Celis)

La propuesta de Ramírez Celis se inscribe en la instalación y el documento-ficción: un plano de planta altera las salas del Mambo para construir con una estructura de celosía (remitiendo a las influencias árabes presentes en varios proyectos

with pictures of 18th or 19th century notes on or engravings of the most precarious routes) and videos focused on routes with different connotations: the Paseo Nacional in el Quindío, a narrow track of the pioneers which was used by Humboldt, the Botanical Expedition of the scientist Mutis, the troops of Bolívar when they crossed the western part of the central cordillera of the Andes; garruchas which fly over long distances as in a leap into the void; a pilgrim's path with spiritual connotations of religiosity and a crossing of the Brooklyn Bridge, a fundamental part of the history of the immigrants in New York, with a camera which walks behind a Jew, as an allegory of the myth of the Wandering Jew, a symbol of constant movement (or exodus).

The artist's insistence on subjective planes means that the routes lay more stress on drifting than on their function as points which connect one place with another. This drifting is related to a besieged country with millions of victims of forced displacement, where traveling has often meant going along without the aid of maps but also necessarily implies risk. The proposal of Palacios beckons one to explore this phenomenon: marginal roads as paths with no ends or predetermined destinations.

NC70

(Luis Fernando Ramírez Celis)

The proposal of Ramírez Celis lies within the genres of the installation and the documented fiction: its floor plan alters the exhibition halls of the Mambo (Bogotá Museum of Modern Art) to build a latticework structure (harking back to the Arabic influences found in several designs of the museum's architect, Rogelio Salmons), a space which serves as a project for an imaginary architecture of light and sound designed in 1970 by the architect Lucio Celis (the alter ego of the artist, whom he has used as a personage in his projects since 2010) and Jaqueline Nova, a composer who, in that period, was an innovator in experiments with atonal and

del arquitecto del museo, Rogelio Salmona) un espacio como proyecto de arquitectura lumínico-sonora imaginariamente diseñado en 1970 por el arquitecto Lucio Celis (*alter ego* del artista, que introduce como personaje en propuestas suyas desde 2010) y Jaqueline Nova, compositora que entonces innovó en géneros atonales y electro-acústicos en Colombia. Se trata de construir otras formas de percepción del espacio: una transformación física del lugar modificado tanto por el cruce de sonidos emitidos (en los tres ambientes principales) como por los reflectores detrás de la urdimbre de muros semicirculares hechos de cartón corrugado que, desde ya, rompen la forma ortogonal original de los recintos escogidos y actúan como caja de resonancia de los audios y como velos o filtros de la luz.

Insertarse en el tiempo, afectar el espacio: los desvíos en la historia, a los que invitan esta y otras propuestas previas del artista, al desplegar en detalle un proyecto que no tuvo lugar (Nova es en las fotos documentales interpretada por Ximena Gama y en las piezas de audio, a su estilo, por el compositor Andrés Martínez), operan como un acto de reescritura que permite darle consistencia espacio-temporal a la utopía crítica: el futuro no puede hacerse solo dejando al pasado intacto (y el deseo no siempre mira hacia adelante).

El video en proyección tiene una imagen en blanco sobre azul con la silueta de los anteojos de Celis, el arquitecto, coautor de la pieza, y se proyecta a su vez en distintas direcciones; ambos (objeto y sombras lentamente extendidas por los ángulos de una luz que suponemos solar) han sido convertidos en figuras e ilusiones temporales. Para Ramírez Celis, la percepción solo es posible en ese recorrido físico y efímero donde los sonidos, las luces, los cuerpos del público (y los encuentros producidos entre todos ellos) dan carácter al espacio habitado.

electrical-acoustic genres in Colombia. The aim is to create other ways of perceiving the space: a physical transformation of the place, modified both by the crossing of the emitted sounds (in the three main ambits) and reflectors behind the mesh of semi-circular walls made of corrugated cardboard, which at once break up the original orthogonal shape of the chosen precincts and act as a sound box for the audios and as veils or filters for the light.

Inserting oneself into time, affecting the space: deviations in the story which are summoned forth by this and the previous proposals of the artist in a display, in detail, of a project which didn't take place anywhere in particular (Nova is found in the documentary photos interpreted by Ximena Gama and in the audio pieces, in her style, composed by Andrés Martínez). They act as a gesture of rewriting which furnishes the critical utopia with a temporal/spatial consistency: the future cannot emerge by only leaving the past intact (and desire does not always look forward).

The video projection has a white on blue image with the outline of the eyeglasses of Celis, the architect and co-author of the piece and is projected, in turn, in different directions. Both the object and the shadows (which slowly reach out due to the angles of a light which one supposes is solar) have been turned into fleeting figures and illusions. For Ramírez Celis, perception only becomes possible in that ephemeral physical journey where the sounds, lights, bodies of the public (and the encounters among them which take place) lend a special character to the inhabited space.

SET (Juan David Laserna)

Una bien producida serie televisiva de 2012, basada en una investigación de Alonso Salazar, le permite a Laserna cuestionar las nociones de veracidad y verosimilitud al interior de un capítulo trágico de la historia nacional reciente vinculada al narcoterrorismo, a través de diecisiete cuadros pintados a partir de fotos fijas (no fotogramas del video) tomadas de las originales de la serie *Escobar, el patrón del mal* transmitida por Caracol Televisión. Las pinturas, intencionalmente en gran formato, han sido colocadas en una escenografía de museo (al estilo del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York) iluminada por reflectores *spot-light*. En un muro lateral, diez pliegos en formato tabloide reproducen portadas de *El Espectador* de la época con noticias incluidas como tema dentro de la trama en la serie, pero los recuadros fotográficos han sido sustituidos por planos de color que hacen cita de los recuadros que una pantalla digital despliega al hacer uso de un buscador de imágenes en internet mientras define la resolución.

La escena n. 1 (arte en museo, que despliegan las pinturas) y la escena n. 2 (la información que, junto a los titulares y cuerpos de texto, intentan desplegar “digitalmente” las imágenes) parecen simultáneamente paródicas. La pregunta que propone Laserna, pensando en el Archivo (en la sede elegida para la propuesta), se centra en la sustancia o en los componentes de la realidad. Del mismo modo que no hay ciencia o saber que pueda prescindir de una socialización, el fondo y la figura parecen absolutamente codependientes.

Un documento no es parte de la historia y en cierto modo es siempre mudo: depende del modo en que lo interroguemos y de la forma en que se dé a conocer. La instalación o escenografía final es la negación del escenario: con la técnica audiovisual del *chroma*, el artista tiñe de verde

SET (Juan David Laserna)

A skilfully produced television series in 2012, based on an investigation by Alonso Salazar, allows Laserna to question the notions of truthfulness and credibility in a tragic chapter of the recent history of the country marked by narco-terrorism: it is in the form of 16 pictures painted from stills taken from the originals of the series *Escobar, el patrón del mal* (Escobar, the master of evil), shown on the Caracol Television channel. The paintings, which deliberately use a large format, have been placed in the scenography of a museum (in the style of the Metropolitan Museum of Art in New York) and are lit up by spot-light reflectors. On a side wall, ten sheets of tabloid-size paper reproduce the front pages of the newspaper *El Espectador* from the period in question, with news items which refer to the plot of the television series, but the photographs have been replaced by colored planes which meet up with the frames which a digital screen displays as it uses an internet search engine to find the images and define their resolution.

Both scene no. 1 (art in the museum, which shows the paintings) and scene no. 2 (the information which, along with the headlines and their respective articles, seek to “digitally” display the images) seem like parodies. The question which Laserna asks, thinking of the Archive (the venue chosen for his proposal) is focused on the substance or the components of reality. Likewise there is no science of body of knowledge which can dispense with a socialization: the background and the figure seem to be absolutely co-dependent.

A document is not part of history and in a certain way, it is always mute: it depends on the way in which we question it and the form in which it becomes known. The installation or final scenography is the denial of the scenario; with the audiovisual technique known as “chroma”, the artist tinges the background with a lemony green, a rooftop similar to

limón el fondo, un tejado similar al del lugar donde murió Escobar (un tejado en un barrio de Medellín), y la figura; de esta forma, la certeza se confronta aquí con una posibilidad infinita de proyecciones donde el lugar (arbitrariamente emblemático) se convierte en mera superficie. La escena de la muerte con un primer plano y un fondo indiferentes puede hacer de cualquiera un personaje para cualquier otra historia, aún no contada.

Háblame, amor **(Adriana Marmorek)**

La propuesta de Marmorek en las salas del Mambo despliega un conjunto de objetos (algunos extravagantes) que ha compilado en los últimos cinco años: vestigios de relaciones de amor, ajenas e interrumpidas, que han sido cedidos por diferentes personas. Inicialmente, bajo una convocatoria publicada en el periódico, las primeras piezas que obtuvo de esta colección eran fotografías que exhibió dentro de frascos de vidrio en 2013. Su insistencia en el proyecto titulado *Reliquias*, le ha permitido obtener con paciente interlocución con quienes los han finalmente cedido elementos que habían permanecido ocultos, atesorados, no expuestos: se trata de remanentes de relaciones inconfesables, muchas veces secretas o aflitivas, que exploran un aspecto inquietante o delirante del pensamiento y de las acciones humanas activadas por la pasión. La artista recoge y resume estos relatos que, a modo de fichas técnicas, acompañan los objetos con palabras mínimas (una suerte de *haikus* libres) desprovistas de detalles que las profanen.

Cerca de ochenta piezas, algunas de las cuales van sustituyéndose a lo largo de la exhibición, son catalogadas y exhibidas para ser luego incineradas, dejando en los muros de la sala proyecciones con los registros en video de su destrucción. Marmorek establece así un diálogo, también roto finalmente, con la función del museo que, además

one on which Escobar was killed (in a neighborhood in Medellín) and the figure. Here, in that manner, certainty confronts an infinite possibility of projections where the place (which is arbitrarily emblematic) turns into a mere surface. A scene of death in a foreground and background which are indifferent may turn anyone into a character in any other, still untold story.

Talk to me, love **(Adriana Marmorek)**

Marmorek's proposal, shown in the exhibition halls of the Mambo, deploy a set of objects (some of them extravagant) which she has gathered together during the past five years: vestiges of romantic relationships, alien and interrupted, which have been given to her by different persons. Through a newspaper announcement asking the public to contribute such objects, the first pieces which this collection acquired were photographs which were exhibited in glass jars in 2013. Her insistence on this project, which is entitled *Reliquias* (Relics) has enabled her to patiently listen to those who have finally yielded up objects which had remained hidden, stored up and never shown. They are remnants of relationships no one confesses to, ones which are often secret or hurtful and delve into a disturbing or delirious aspect of human thought and actions activated by passion. The artist gathers these stories together and summarizes them in the form of a data sheet or list of technical specifications of a few words which go alongside the objects (as a sort of free haiku) but leave out the details which profane them.

Nearly eighty pieces, some of them replacing others in the course of the exhibition, are catalogued and exhibited to then be burnt, leaving video projections of their destruction on the walls of the exhibition hall. Marmorek thus creates a conversation, which is likewise destroyed in the end, with the function of the museum, which, in addition to exhibiting works of art, longs to maintain or preserve them. Another, separate video in the exhibition hall is also the fruit of

de exponer, anhela mantener o preservar. Otro video separado dentro de una sala es también el resultado de una de estas acciones previas: la *Reliquia #17* de 2016 (serie *Transmutaciones*), un traje de novia que, luego de haber sido guardado 23 años, arde y se inflama incandescente antes de volverse cenizas en un acto personal y políticamente liberador del atuendo que es bandera de la santa institución matrimonial (o de la subordinación civil de la mujer).

En un tercer ambiente, una estructura en espiral rodeada de definiciones de “amor” enunciadas con diferentes tonos de voz, modulaciones o timbres, a través de parlantes distribuidos en distintos puntos del recinto, es recorrida por el público en la oscuridad. Dichos parlantes reproducen audios recogidos durante el tiempo de exhibición por medio de un dispositivo colocado en una pequeña sala de grabación. Sin constituirse en una encuesta estricta, esta otra colección arbitraria de opiniones parece la caja de resonancia sobre la que pueden confrontarse, en la mente, las ideas propias. De un modo u otro, estas conducen ante una imagen más nítida e iluminada de nosotros mismos, al interior de ese bucle. ★

one of her previous gestures: *Reliquia # 17* (from the *Transmutations* series, 2016), a bridal dress, which, after it was guarded for 23 years, burns and shoots out incandescent flames before being reduced to ashes, a personal and political act which liberates a garment which is the banner of the holy institution of matrimony (or of the civil subordination of women).

In a third ambit, the spectators move, in the dark, through a spiral structure, surrounded by definitions of the word “love”, pronounced in different tones of voice, modulations or timbres from loudspeakers scattered around different points of the hall. Those loudspeakers reproduce audios recorded in the course of the exhibition with a device placed in a small recording studio. Without strictly being a survey, this other, arbitrary collection of opinions resembles the sounding board in which one’s mind can confront one’s own ideas. In one way or other, they lead to a sharper and clearer picture of ourselves within this loop. ★

Nominados

NOMINEES



Juan David

Proyecto ganador (Winning Project)



Laserna

SET

Archivo de Bogotá

¿Qué es un set de televisión sino un proscenio privado? Un escenario en el que las luces controladas, el aislamiento magnético, los decorados y los personajes producen un lenguaje. Una imagen continua en la que la superficie encuadrada relata un mundo. Ya sea en el marco de un noticiero o en la representación de un escenario histórico, en interiores o exteriores, existe una fascinante tensión entre eso que sucede en el set y lo que finalmente es emitido.

Todos sabemos que lo que pasa frente a nuestros ojos es producción: está dispuesto, dirigido, maquillado. Entendemos la lógica del actor y su representación, seguimos el juego narrativo que los directores de arte han dispuesto en objetos falsos; los vestuaristas y maquilladores en disfraces; el día o la noche que la iluminación eléctrica dispone según el curso de un guion preparado y revisado; un montaje que finalmente llega transmitido en pantallas, articulado para que la relación entre el espectador y el producto funcione correctamente y podamos entretener la

What is a television set if not a private proscenium arch?

A scenario in which controlled lighting, magnetic shielding, decorations and personages create a language. An ongoing image in which the square surface tells us about a world. Whether it is in the framework of a news program or the presentation of a historical scenario, or interiors or exteriors, there is a fascinating tension between what happens on the set and what is finally broadcast.

We all know that what is happening before our eyes is a production, that it is arranged, directed, made-up. We understand the logic of the actor and the character he represents. We follow the narrative game which the art directors have arranged with the use of false objects; the disguises fashioned by costume designers and make-up artists; the way that day or night is suggested by the electric lighting



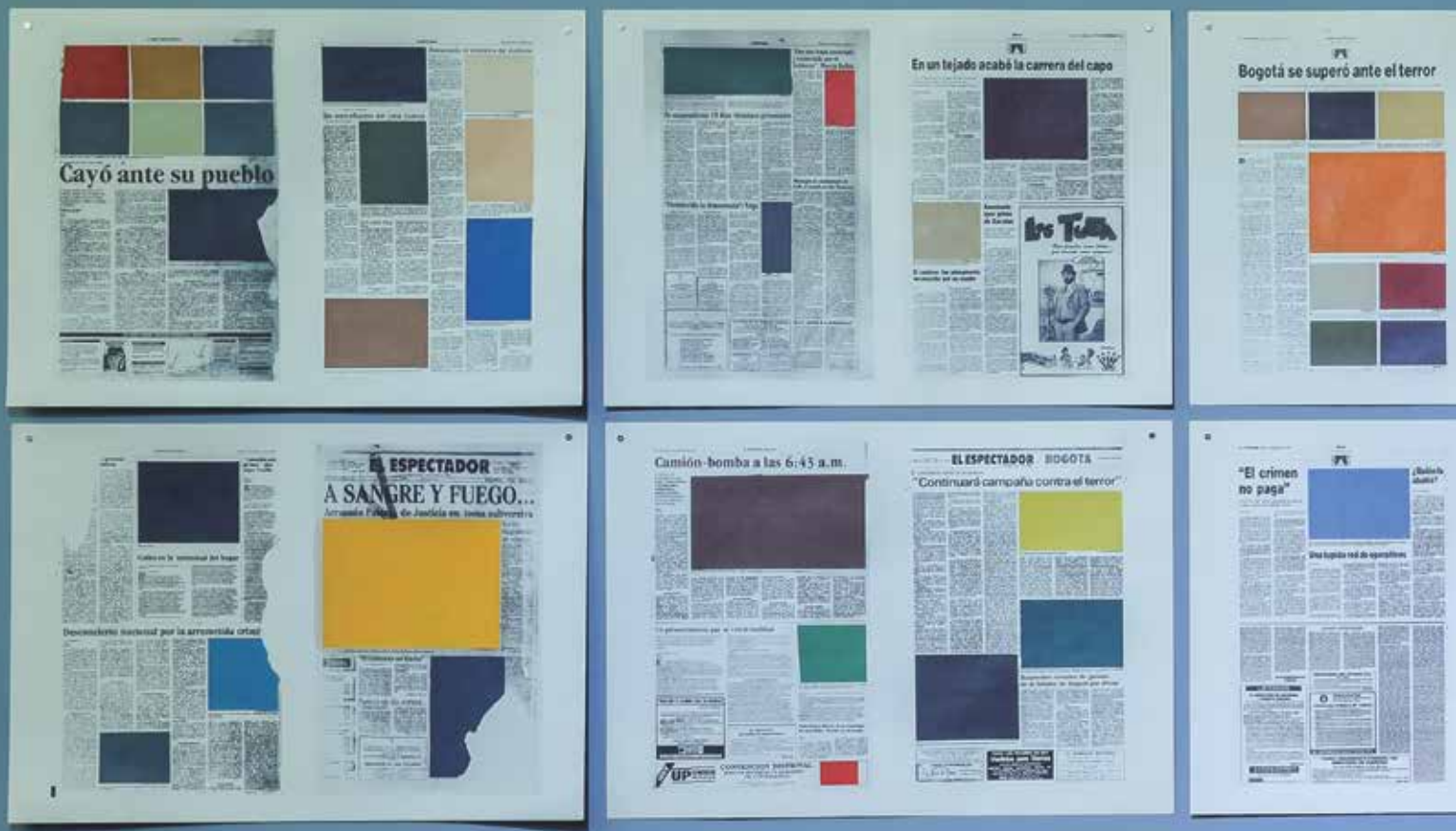
SET. Instalación (Installation), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.





Advertencia (Warning), Vídeo de un solo canal sin audio (Single-channel video without audio), 4 min 37 s, 2017.





*Hemeroteca (Newspaper library). Óleo sobre papel (Oil on paper)
100 x 70 cm c/u (10 piezas) (10 pieces), 2017.*

mirada, confirmando la mágica relación que tenemos culturalmente con la representación.

¿Qué es una exposición de arte sino un conjunto de signos que se proponen un relato? Ya sea formal o conceptualmente, objetual o espacial, sobre cualesquiera que sean sus variables. Existe una relación en el territorio visual en la que la sala de un museo —con su encierro museográfico, sus luces controladas, su mobiliario, sus condiciones de conservación, sus distancias estandarizadas y sus fichas técnicas— se parece a un escenario de teatro, incluso a un set de cine. Eso sí, con otro tipo de juego, otros actores y un contexto en el que la legitimidad se prepara en otro sentido, y en el que, sin

in accordance with the course of a script which has been prepared and revised. It is a montage which is finally broadcast on screens, so linked that the relation between the spectator and product correctly functions and we may be entertained, confirming the magical relation which we culturally have with what is represented.

What is an art exhibition if not a grouping of signs which propose a story, whether it is formal or conceptual, objectual or spatial, and no matter what its variables may be. There is a relation in the visual field in which the hall of a museum —with its corresponding enclosure, controlled lighting, furnishing, conservation techniques, standardized distances and



embargo, asumimos también un rol, nos convertimos o nos convierten en observadores, en escuchas de mensajes, de información, de infografía. El cuerpo se dispone y la mirada se somete a una condición que hace posible que eso que está al frente —o alrededor— sea decodificado de manera correcta.

SET

Un *set* es, sobre todo, un lugar producido donde las circunstancias de representación han sido diseñadas y son controladas, es el escenario dispuesto para que unas cámaras registren algo: un

data cards— resembles the stage of a theater, even a movie set.

Naturally, it is another kind of game, with other actors and a context in which legitimacy is furnished in another sense. However, it is still one in which we assume a role; we become or turn ourselves into observers, listening for messages, information, “informagraphy”. You settle your body into a chair and your gaze is subjected to a state which makes it possible for that which is in front or around to be deciphered in the correct way.



Chroma key. Instalación (Installation), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



periodista que exagera una noticia, un actor que interpreta, un comediante que no es gracioso, un político en un debate consigo mismo.

Una exposición no es del todo diferente, también sucede en un espacio producido, con condiciones y diseños específicos que le permiten una narrativa puntual y en la que los agentes, las obras y los discursos se movilizan rodeados de un aparato museográfico.

Este *SET* es en todo caso un ejercicio de traducciones, en él están dispuestas algunas de las reglas de la exposición, acompañadas por los artificios del set de televisión; de uno se pasa al otro

SET

A set is, above all, a place which is produced, where the circumstances of representation have been designed and are controlled. It is a stage arranged so that a number of cameras may record something: a journalist who exaggerates a news item, an actor who interprets a role, a comedian who is not funny, a politician who debates with himself.

An exhibition is not so different. It also takes place in a produced space, with specific conditions and designs which allow it to relate a very specific narrative and where the agents, shows and discourses which are mobilized are surrounded with the apparatus of a museum.

In any case, this *SET* is an exercise in translations. Some of the rules of an exhibition are found in it, accompanied by the devices of a television set. You go from one to another, so that the characters and shows may be seen in any of the ambits which are staged in the exhibition hall. In general, the spaces, images and objects are placed in a field of ambiguities which offer possible interpretations from any of the sides.



SET. Instalación (Installation), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.

para que los personajes, las obras, puedan ser vistos en cualquiera de los ámbitos escenificados en la sala. En general los espacios, las imágenes y los objetos están dispuestos en un campo de ambigüedades que se propone lecturas posibles desde cualquiera de las orillas.

Usted como observador hace parte del set, en cuanto que lo habita. Usted hace posible el circuito mientras desempeña su rol. Hasta dónde llega la verdad o la ficción depende principalmente de la tradición de su mirada. Entre la veracidad, la legitimidad o la apariencia de verdad asoma un lugar distinto para pensar y ver las formas, los poderes y las necesidades que se encuentran disponibles para producir y consumir el pasado. *

You, as the observer, form part of the set, insofar as you inhabit it. You make the circuit possible while you play your role. The extent to which the true or fictional story is convincing mainly depends on the tradition of your gaze. Between veracity, legitimacy or the appearance of truth, a different place pokes out, one where you can think about and see the forms, powers and needs which are available for creating and consuming the past. *

Juan David Laserna

(Bogotá, 1980). Vive y trabaja en Bogotá. Artista plástico, magíster en Artes Plásticas y Visuales (2010) egresado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (2004). Se ha desempeñado como docente de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad El Bosque, y desarrolla proyectos colectivos e individuales principalmente enfocados en problemáticas relacionadas con la imagen, los medios masivos, la publicidad y los circuitos de circulación de la información. Es miembro del Colectivo Maski (www.maski.laveneno.org) con quienes desarrolla proyectos de investigación y creación alrededor de la ciudad y sus hitos históricos, entre ellos: Movimiento Armónico Simple, Espacio Odeón (2015) y Cinema Insostenible-Ficción, Museografía, Transito y Desaparición. En 2008 fue el ganador de la beca para estudiantes sobresalientes de posgrado de la Vicerrectoría Académica de la Universidad, y en 2015 ganó la beca nacional de creación del Ministerio de Cultura. Igualmente, se ha desempeñado como productor en espacios como Galería Alcuadrado, VII Premio Luis Caballero y Museo Efímero del Olvido. Su trabajo ha sido exhibido individual y colectivamente en la Galería La Central, La Galería, el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo La Tertulia, el Museo de Antioquia y espacios independientes como Lugar a Dudas en Cali, La Tienda en Medellín y MIAMI Prácticas Artísticas Contemporáneas en Bogotá. Su trabajo hace parte de las colecciones permanentes del Museo de Antioquia y del Museo de Arte de Pereira. ★

(Bogotá, 1980). He is a graduate of the School of Visual Arts of the Universidad Nacional de Colombia (2004) and has a Masters in Visual Arts (2010). He has taught at the Universidad Nacional de Colombia and the Universidad El Bosque and has undertaken both individual and collective projects, mainly focused on questions related to the image, the mass media, publicity and the circuits for the circulation of information.

He is a member of the Maski Collective (www.maski.laveneno.org), with whom he has undertaken projects of investigation and creation to do with the city and its historic landmarks, among them: “Movimiento Armónico Simple”, Espacio Odeón (2015) and “Cinema Insostenible-Ficción, Museografía, Transito y Desaparición”. In 2008, he won a fellowship for outstanding postgraduate students at the Vice-Rectorship of the University and in 2015, he won a national fellowship for creation awarded by the Colombian Ministry of Culture.

He has also worked as a producer in venues like the Galería Alcuadrado, the 7th Luis Caballero Prize and the Museo Efímero del Olvido. He has participated in individual and collective exhibitions in venues like the Galería La Central, La Galería, the Bogotá Museum of Modern Art, La Tertulia Museum and the Museo de Antioquia and independent ones like Lugar a Dudas en Cali, La Tienda in Medellín and MIAMI Prácticas Artísticas Contemporáneas in Bogotá. His work forms part of the permanent collections of the Museum of Antioquia and the Pereira Art Museum. ★



lina



González

Torturas voluntarias-Fracasos temporales

Espacio ArtNexus

Sobre la exposición

La exposición ocupará el segundo piso de un edificio del centro de Bogotá. Es significativo porque el centro de la capital concentra todos los malestares que resultan de nuestras relaciones de poder. Así mismo, al llegar al lugar el espectador tendrá la opción de escoger entre dos entradas o dos salidas. Me interesa que el espectador active su percepción y su pensamiento, el hecho de escoger lo hace ya partícipe de la experiencia ética y estética que se le propone. La primera obra es una escultura, la representación simbólica de un ladrón. Esta obra acompaña el título *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*, título que abre la posibilidad de lo voluntario y de lo temporal. La exposición está constituida por siete series escultóricas y cuatro esculturas únicas que incluyen un video. Estas abarcan diferentes técnicas e interactúan conceptual y visualmente entre sí y con el espectador. Es muy importante la posición del

On the exhibition

The exhibition will occupy the second floor of a building in downtown Bogotá. It is significant because the center of the capital of the country concentrates all the ills which result from our relations of power. Likewise, on reaching the place, the spectator will have the option of choosing between two entrances or two exits. I am interested in helping the spectator to activate his or her perception and thought. The very choice already enables the spectator to participate in the ethical and aesthetic experience which is proposed. The first artwork is a sculpture, the symbolic representation of a thief. This piece illustrates the title of the exhibition, *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*, a title which opens up the possibility of the voluntary and the temporary. The exhibition is made up of seven series of sculptures and four single sculptures which include a video. These employ different technique and interact conceptually and visually between themselves and



Sin título (Untitled). Ensamblaje (Assemblage), 300 x 160 x 30 cm, 2016-2017.

espectador, pues la pregunta que evoca la muestra es ética y subjetiva.

La obra *Erotismos modernos*, completamente escultórica, toma el lenguaje del arte moderno; volúmenes geométricos en resina blanca son penetrados y soportados en equilibrio por estructuras construidas como fragmentos de una reja. La paradoja de la seguridad aparece en estas posiciones eróticas de la forma ideal y su fetiche. Es una pieza irónica que expone la larga relación de lo ideal con la inseguridad que esto genera, relación fallida que ha generado fetiches con los que ilusoriamente creemos estar seguros, contentos y completos. Las obras *Entre cielo y tierra* son esculturas de piso y techo, consistentes en círculos acrílicos impresos con la imagen fotográfica de las alcantarillas de la calle sin tapa, ¡se robaron las tapas! Su instalación crea un espacio virtual que ocupa el espectador, un espacio que motiva la pregunta por el lugar en el que estamos, tanto en términos del cuerpo como en términos de nuestra posición subjetiva. La obra *Parachoques*

the spectator. The position of the spectator is very important, since the question which the exhibition poses is ethical and subjective.

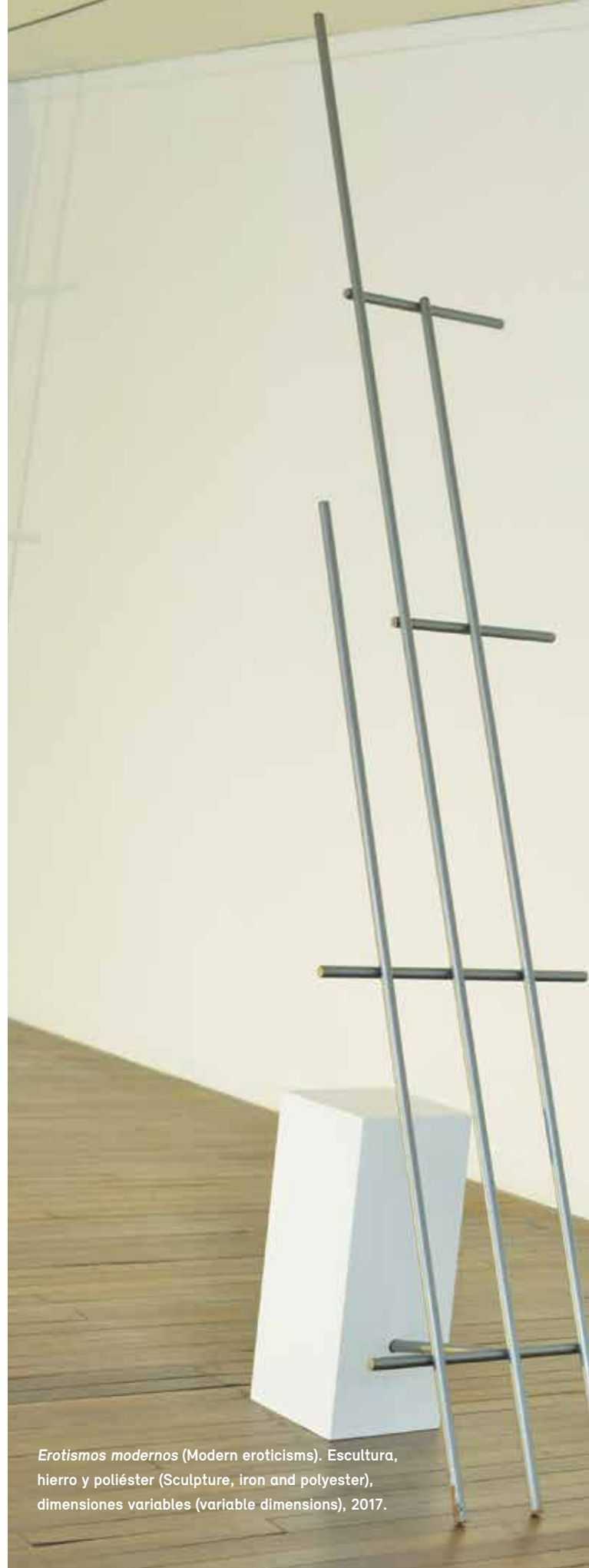
The piece entitled *Erotismos modernos* (Modern eroticisms) is completely sculptural. It takes hold of the language of modern art, geometric volumes in white resin are penetrated and supported in an equilibrium by structures built of fragments of a grille. The paradox of security appears in these erotic positions of the ideal form and its fetish. It is an ironic piece which shows the long relationship between the ideal and the insecurity it causes, a failed relationship which has created the fetishes which leave us with the illusion of thinking that we are safe, content and complete. The artworks entitled *Entre cielo y tierra* (Between sky and land) are floor and roof sculptures. They consist of a number of acrylic circles which are imprinted with the photo of the manholes in the street without their covers, because they steal the manhole covers! Their installation creates a virtual space which the spectator occupies, a space which



Vista general (General view).

consiste en cuatro objetos esquineros que toman su forma de los protectores que se usan corrientemente en las esquinas de los objetos, este elemento invertido crea una protección fallida del espacio interior y el material enfatiza la idea de interioridad. Están construidas con espejos que de nuevo ironizan nuestra idea de protección. Las esculturas, al miraras, atrapan y fragmentan nuestra imagen de manera ominosa, siempre que miremos la pieza estaremos en el centro. Es la imagen de un yo fragmentado generada por una relación entre el individuo y su inseguridad, en donde es preciso preguntarnos por lo que estamos haciendo al protegernos (¿quizás aislar-nos?). La obra *Incorporados* es una obra escultórica, es la forma contemporánea del mismo concepto de la escultura 1. Son cuerpos pequeños en algodón, sin cabeza ni manos (poca capacidad de acción), con tiras de terciopelo cosidas a líneas que representan los volúmenes blancos y las rejillas negras incorporadas en el cuerpo mismo de la escultura, en el cuerpo de las nuevas generaciones; es la incorporación de la rejilla en el cuerpo de un prematuro, el cuerpo mismo constreñido o constituido por los barrotes de

prompts a question about the space in which we are, both in terms of the body and in terms of our subjective position. The piece entitled *Parachoques* (shock absorber/bumper) consists of four corner objects which take their shape from the protectors or guards which are commonly found in the corners of objects. This inverted element creates a faulty protection of the interior space and the material emphasizes the idea of interiority. They are made of mirrors which again ironize our idea of protection. The sculptures trap our image in an ominous way. When we look at the work, it traps and fragments our image. Whenever we look at the piece, we are in the center. It is the image of an "I" fragmented by a relation between the individual and his or her insecurity. We need to ask ourselves what we are doing by protecting (perhaps isolating) ourselves. The piece entitled *Incorporados* is completely sculptural. It is the contemporary form of the very concept of sculpture. It consists of small bodies made of cotton without a head or hands (so they have a small capacity for



Erotismos modernos (Modern eroticisms). Escultura, hierro y poliéster (Sculpture, iron and polyester), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



Vista general (General view).



Mientras sopla el viento (As the wind blows). Ensamblaje, técnica mixta (Assemblage, mixed media), 10 x 2.50 x 4 m, 2017.



Vista general (General view).



Sin título (Untitled). Yeso, cinta métrica metálica y tela (Plaster, metal measuring tape and cloth). 78 x 80 x 20 cm. 2017.



la prisión, de una prisión voluntaria. La condición de presos en la que vivimos, la paradoja de ser libres dentro del legado del individualismo moderno exacerbado que hoy se considera tantas veces como incorporado e inevitable. La obra *6*, mezcla entre *collage* y escultura, está compuesta de varillas de construcción y aviones de papel. Su forma está basada en un árbol y los aviones de papel son sus flores. Estos aviones están hechos con las carátulas de la revista *Semana* (revista semanal sobre la realidad nacional colombiana) y nos muestran los escándalos de corrupción que semanalmente se publican, los robos que suceden con frecuencia y que son “cosechas voluntarias”, pues los protagonistas son individuos en gran medida elegidos en democracia o posicionados en lugares de poder que les otorga el sistema de mercado. En cualquier caso, están sostenidos por cada uno de nosotros, por nuestro voto o por nuestro consumo, y sobre todo, tolerados como inevitables en la dinámica del vivo que vive del bobo. *Sin título*, obra construida con láminas de hierro abisagradas entre sí por imanes, nos plantea una especie de inercia que las sostiene. Cada lámina tiene sustraída la imagen de la balanza de la justicia en sus diferentes grados de ausencia. Una pregunta sobre el lugar de este fantasma que no cumple, fantasma que significa la proliferación de las leyes y la ausencia de la ley. *Mientras sopla el viento, horizonte o litoral* consiste en una fotografía del horizonte del mar invertido, de nuevo el sentido invertido nos cuestiona el lugar del espectador. Esta imagen impresa sobre tela de algodón por ambos lados va sujeta solo de la parte superior y sostenida por un complejo paisaje que incluye una piedra fundamental. Abajo tres ventiladores la inclinan poniendo en evidencia la posibilidad de movimiento, la posibilidad de acción que nos espera, la capacidad de poder eventualmente voltear el horizonte.

Como dice Freud, “poco nos dicen las detalladas exposiciones estéticas, que prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan”. Es fundamental entender la necesidad de una estética

action), with strips of velvet sewn in lines which represent the white volumes and black grilles incorporated into the body of the sculpture itself. In the body of the new generations it is the incorporation of the grille in the body of a premature baby: the same body is constrained by or made up of the bars of a prison, a voluntary prison. It is in the condition of prisoners that we live, the paradox of being free, the paradox of being free within the legacy of modern individualism, exacerbated by what is now so often regarded as incorporated and inevitable. The artwork entitled *6*, a mixture of collage and sculpture, is made of the rods used in construction and paper airplanes. Its shape is based on a tree and the paper airplanes are its flowers. These planes are made of the covers of *Semana*, a magazine which deals with current events in Colombia and they show us the scandals about corruption which it exposes every week, the thefts which frequently occur and are “voluntary harvests”, since the protagonists are individuals who, to a large extent, are democratically elected or hold positions of power granted to them by the market system. In any case, they are supported by every one of us, thanks to our votes or the things we consume and above all, tolerated as an inevitable feature of the dynamics of the life lived by the fool. The piece entitled *Sin título* (untitled) is made of iron sheets bolted together by magnets which suggest to us a kind of inertia which supports them. The image of the scales of justice, an ideal absent in different degrees, is cut out of each plate. A question arises about the place of this ghost which does not comply with its function, a ghost which signifies the proliferation of laws and the absence of law as such. The artwork entitled *Mientras sopla el viento, horizonte o litoral* (While the wind blows, horizon or shore) consists of an inverted photograph of the horizon on the sea. Once again, the inverted meaning leads us to question the place of the spectator. Only the upper part of this image, which is imprinted on both sides of a cotton fabric, is fastened: it is upheld by a complex landscape which includes a main stone. Below, three fans bend it, evidencing the possibility of movement, the possibility of action which awaits us, the capacity to eventually be able to turn the horizon over.

que se ocupe también de sentimientos desagradables y de las incertidumbres. El “fenómeno estético” como aquello que, por un lado, detiene, pero que a la vez indica al sujeto “el campo del deseo radical”.

Lacan establece una tajante diferencia entre la función de lo bello y la función del bien. Esta última constituye una barrera que se presenta siempre como una coartada para el sujeto en relación con su deseo. La barrera de lo bello, en cambio, detiene, pero no engaña. “Si apuntamos al centro de la experiencia moral, si el bien tiene que ver con el bien, pues lo bello tiene que ver con el mal”¹. ★

1 J. Lacan, *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1990.

As Freud says, “detailed art exhibitions tell us little. They prefer to concern themselves with the beautiful, the grandiose and the attractive, that is, the positive tone of feelings, their conditions of appearance and the objects which awaken them.” It is crucial to understand the need for an aesthetic which also concerns itself with unpleasant feelings and uncertainties. The “aesthetic phenomenon”, as that which, on the one hand, arrests, but, on the other, indicates “the field of radical desire” to the subject.

Lacan establishes a sharp difference between the function of the beautiful and the function of the good. The latter is a barrier which always arises as an alibi for the subject with regard to his or her desire. The barrier of the beautiful, on the other hand, arrests but does not deceive. “If we aim at the center of the moral experience, [we find that] if the good has to do with virtue, then the beautiful has to do with evil”¹. ★

1 J. Lacan, *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Barcelona, Paidós, 1990.



Dinámicas imposibles (detalles) (Impossible dynamics, details).
Videoinstalación (Video installation), dimensiones variables (variable dimensions), video: 6 min, 2016-2017.



Dinámicas imposibles (detalle)
(Impossible dynamics, detail).



Vista general (General view).



Cosechas voluntarias (Voluntary harvests).
Escultura y collage (Sculpture and collage), 245 x 200 cm, 2016-2017.



Incorporados (Incorporated).
Técnica mixta (Mixed media),
600 x 600 x 30 cm, 2016-2017.



Incorporados (detalle)
(Incorporated, detail).



Entre el cielo y la tierra (detalle)

(Between the sky and the land, detail).

Impresión fotográfica sobre acrílico (Photo printed on acrylic), 60 x 250 cm, 2017.

Iina González

(Bogotá, 1975). Artista plástica. Vive y trabaja en Bogotá. Su trabajo ha sido principalmente escultórico, pero también realiza instalaciones, exposiciones y dibujos. Egresada de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes en 2002. Actualmente es aspirante al título de magíster en Psicoanálisis, Sociedad y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia. Ha participado en exposiciones colectivas desde 1997, entre ellas, “Do-it” en la Biblioteca Luis Ángel Arango (1997), “Televisión” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (1999), “Humanitas” en el Colombo Americano de Medellín (2001), “Nuevos nombres, tecnología de la desilusión” en la Biblioteca Luis Ángel Arango (2003), “Las ceremonias de verano” en la Galería Latin Collector de Nueva York (2006), “V Bienal Internacional de Performance” y “Cuarto Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales” en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá (2016). Desde 2001 ha realizado diversas exposiciones individuales, entre otras, “No sople” en la sala de proyectos de la Universidad de los Andes (2008), “Privados” en la Galería Santa Fe, Sala Alternativa (2011) y “Radiografía del vicio original” en la Galería Valenzuela y Klenner (2015). *

(Bogotá, 1975). Visual artist. She lives and works in Bogotá. While she is mainly devoted to sculpture, she also works with installations, exhibitions and drawing. She obtained a degree in Visual Arts at the Universidad de los Andes in 2002 and is currently studying for a Masters in Psychoanalysis, Society and Culture at the Universidad Nacional de Colombia. She has participated in collective exhibitions since 1997. They include: “Do-it” at the Luis Ángel Arango Library (1997), “Televisión” at the Bogotá Museum of Modern Art (1999), “Humanitas” at the Colombo Americano English-language Institute in Medellín (2001), “Nuevos nombres, tecnología de la desilusión” (New names, the technology of disillusionment) at the Luis Ángel Arango Library (2003), “Las ceremonias de verano” (Ceremonies of summer), at the Latin Collector Gallery of New York (2006), “V Bienal Internacional de Performance” and “Cuarto Premio Bienal de Artes Plásticas y Visuales” at the Gilberto Alzate Avendaño Foundation of Bogotá (2016). Since 2001 she has held individual exhibitions, including “No sople” (Don’t blow) in the projects hall of the Universidad de los Andes (2008), “Privados” at the Sala Alternativa of the Galería Santa Fe (2011) and “Radiografía del vicio original” (X-ray of the original vice) at the Valenzuela y Kenner Gallery (2015). *



Leonardo



Herrera

Santos Cabezas

Universidad Distrital Francisco José de Caldas Sala ASAB

Ya has visto a ese hombre antes con su brazo de oro repartiendo cartas; pero ahora está oxidado desde el codo hasta los dedos.

Leonard Cohen

Santos Cabezas es un mito. Recuerdo algunas

historias populares que narran hazañas espectaculares, relatos que crecen cada vez que se cuentan. Un fenómeno de la oralidad que es consustancial a la memoria: la repetición una y otra vez del relato añadiendo un pedazo nuevo cada vez que se recita, una mentira más, un recuerdo más, una lección más, o algo que parece ser parte de la historia y se añade por su ritmo o por su cercanía... El rumor se replica como un virus. Así se han concebido personajes hiperbólicos que encarnan toda una sociedad.

Santos Cabezas es una hipérbole, una sumatoria de deseos como si de la seducción se pudiera hacer una ecuación. Sócrates sostenía que era feo porque no le interesaba seducir, sino persuadir. Intentó su ecuación. Pero ¿qué sucede hoy en día con el “mal gusto” que seduce y además persuade?... Lo feo que atrae, lo desagradable que agrada, lo indeseable que se llega a desear... Quizá hay un dispositivo poderoso de instauración de sueños, algo subliminal, algo que se repite una y otra vez en los relatos que circulan en el aire. Una nueva memoria que, en vez de guardar el pasado, guarda el futuro: una anticipación, un deseo rápido, instantáneo, mudo... mito fácil del tamaño de una cuadra, de un pueblo, de una ciudad... del tamaño de un centro-de-mesa, de una maqueta, nuevo bodegón de la hazaña: lancha, avión, submarino. La versión genérica del sueño: la del brillo del gramo que se asoma en la arena, la del agua en la pared del lavadero. Un escape.

Ya los gusanos me van a comer.

Alabaos. Municipio Medio San Juan, Chocó

Leonardo Herrera arriesga demasiado en sus proyectos; en la mayoría de ellos corre peligro, es “vulnerable a”, olfatea donde no debe, expone su cuerpo a la herida, a la sobredosis, se hiere, se endeuda, trafica, lo roban, establece contactos con personajes del hampa, convictos, “corona”... Se apunta con un arma cargada o se pierde en el mar en una lancha

*O you've seen that man before
His golden arm dispatching cards
But now it's rusted from the elbows to the finger.*

Leonard Cohen

Santos Cabezas is a myth. I recall some popular

stories which tell of spectacular feats, stories which grow every time they are told. A phenomenon of oral literature which is inherent in memory: the repetition over and over again adds a new piece every time it is recited, another lie, another memory, another lesson, or something which seems to be part of the story and is added because of its rhythm or closeness. The rumors which reproduce like a virus. It is in that way that hyperbolic personages which embody the whole of a society have been created.

Santos Cabezas is a hyperbola, a sum total of desires, as if you could make an equation out of seduction. Socrates claimed that he was ugly because he wasn't interested in seducing, only persuading. He tried his equation. But, what happens nowadays with the “bad taste” which seduces and also persuades? The ugliness which attracts, the unpleasant which pleases, the undesirable which becomes desirable. Perhaps there is a powerful device for installing dreams, something subliminal, something which repeats the stories which flow through the air over and over again. A new memory, which instead of guarding the past, guards the future: an anticipation, a rapid, instantaneous, silent desire... an easy myth the size of a city block, a town, a city... the size of the centerpiece of a table, of a mock-up, a new still life of feats: a launch, airplane, submarine. The generic version of dreaming: that of the shine of a gram of cocaine in the sand, of the water on the wall of a laundry. An escape

And the worms are going to eat me.

Alabaos. Medio San Juan municipality, Chocó

Leonardo Herrera takes too many risks in his projects. In most of them, he faces danger, he is “vulnerable to”, he sniffs something he mustn't, exposes his body to injuries, overdoses, he is wounded, he gets into debt, he deals, they rob him, he establishes contacts with characters in the underworld, convict, he

en busca de una mítica isla de cocaína (y aquí el mito otra vez y el brillo del gramo, y la lancha como centro de mesa), mientras controla un dron y se insola. En *Santos Cabezas* es difícil encontrar este riesgo o vulnerabilidad; este proyecto parece ser un poco “más maduro”, propio de un artista que por fin sabe dejar su vida a un lado... Parece tenerlo todo bajo control.

Estoy sudando demasiado papá; este olor a mierda y concreto húmedo me está matando.

Isaac Herrera

En una mesa negra, espesa, reposan ciertos elementos sin título: una lancha de vidrio, un submarino de coco, un avión de madera, un crucifijo de oro robado, un billete desteñido de mil pesos que vale más en la selva y un palo de madera con inscripciones en lapicero; además está el video de un chat: la conversación entre Isaac Herrera, su hijo, y uno de sus compañeros sobre la logística para vender *popper*, marihuana y cocaína en una discoteca para conseguir plata. Más allá, en la misma sala, encontramos una fotografía del pecho desnudo del artista que se escribió, cortándose con agujas, la palabra “equilibrio”, y la fotografía del estómago desnudo de su hijo con la cicatriz de un intento de suicidio.

The Most Exquisite Agonies.

Olyffe

Como historia, Santos Cabezas reúne toda la mitología para seducir a los jóvenes del litoral pacífico (zona geográfica donde Leonardo Herrera ha realizado sus investigaciones recientes) para que tomen el camino del crimen organizado. El dichoso personaje que encuentra la fortuna en una lámpara mágica, el hombre más suertudo del mundo, millonario, inmortal, todo poderoso, padre de todos los niños del pueblo, carismático, inmune a la brujería, sonriente, hermoso, sobreviviente... Un monstruo de Frankenstein fabricado con los retazos podridos de las historias y los deseos de todos.

Este ambiente no es intencional ni performativo. Es algo donde uno se encuentra. Representa un estado de ánimo.

Byung Chul-Han



Santos Cabezas. Objeto (object), dimensiones variables (variable dimensions) , 2016-2017.

“crowns” the deal... They aim a loaded gun at him or he gets lost at sea on a launch looking for a mythical island of cocaine (and here, we encounter the myth again and see the shine of the gram and launch as the center of the table), while he flies a drone and gets heat stroke.

It is difficult to find this risk or vulnerability in *Santos Cabezas*. This project seems to be a little “more mature”, fitting for an artist who finally knows how to leave his life aside... He seems to have everything under control.

I am sweating too much, dad. This stink of shit and wet cement is killing me. Isaac Herrera

Certain untitled objects lie on a thick, black table: a glass launch, a submarine made of a coconut, a

Un estado de ánimo se condensa entre unos puntos-límite dentro de la exhibición (un trazo con objetos): un primer espacio, que es una apertura oscura, involucra el mar abierto, la picota, el muro, el cráneo, la autofagia y la sonrisa; todo esto ya no como piezas específicas sino como nociones subliminales o cosas en camino de convertirse en símbolos. Quizá Santos Cabezas es todo ello, cada relato que se ha contado. Tal vez en algún momento fue un cangrejo que se devoró a otro cangrejo; quizá estuvo muerto y resucitó, fue capturado y se voló para luego mostrarnos su sonrisa como una apertura (herida) del rostro cuyo interior poco a poco se convierte en oro, así como el muro de alquitrán es a su vez un rostro que nos sonrío (herido), cuyo interior poco a poco se convierte en luz.

Llevo cuatro infartos y no moriré de eso, qué tristeza, toda una vida dedicada al sufrimiento emocional —en silencio— porque el afecto y la emoción no son narrables.

Leonardo Herrera

Un segundo espacio, en silencio, nos muestra cómo la mitología volátil de Santos Cabezas toca la propia historia personal del artista; unas frases sobre laminilla de oro parecen ser susurros de lo que se oye por ahí, como en un estado premitológico de la tradición oral; lo aún no aprendido, lo que no se ha memorizado ni entrado a las canciones o lo que, habiendo entrado a las canciones, se sale del ritmo e interpela de manera esquizofrénica al que los atrapa en el aire.

El arte es oro transmutado del plomo del pueblo.
Jorge Acero

La lancha de vidrio asume la traslucidez del agua, el medio para el que está hecha, pero eso le cuesta su propia inoperancia. El brillo del cristal le hace ganar un peso muerto que la hundiría en el fondo del mar. Así mismo, el avión de madera y el submarino de coco son juguetes que dan cuenta del viaje, del transporte, del tráfico, del deseo de salir de un lugar y volver con poder. Son maqueticas que

wooden plane, a stolen gold crucifix, a faded bank note of a thousand pesos which is worth more in the jungle and a stick of wood written over with a ballpoint pen. There is also the video of a chat: a conversation between Isaac Herrera, his son and one of his companions about the logistics of selling “popper”, marijuana and cocaine in a disco in order to get some money.

Further on in the same exhibition hall, we come across a photo of the naked chest of the artist, who, cutting himself with razors, wrote the word “equilibrium” on it and a photo of the naked stomach of his son with a scar left by his suicide attempt.

The Most Exquisite Agonies. Olyffe

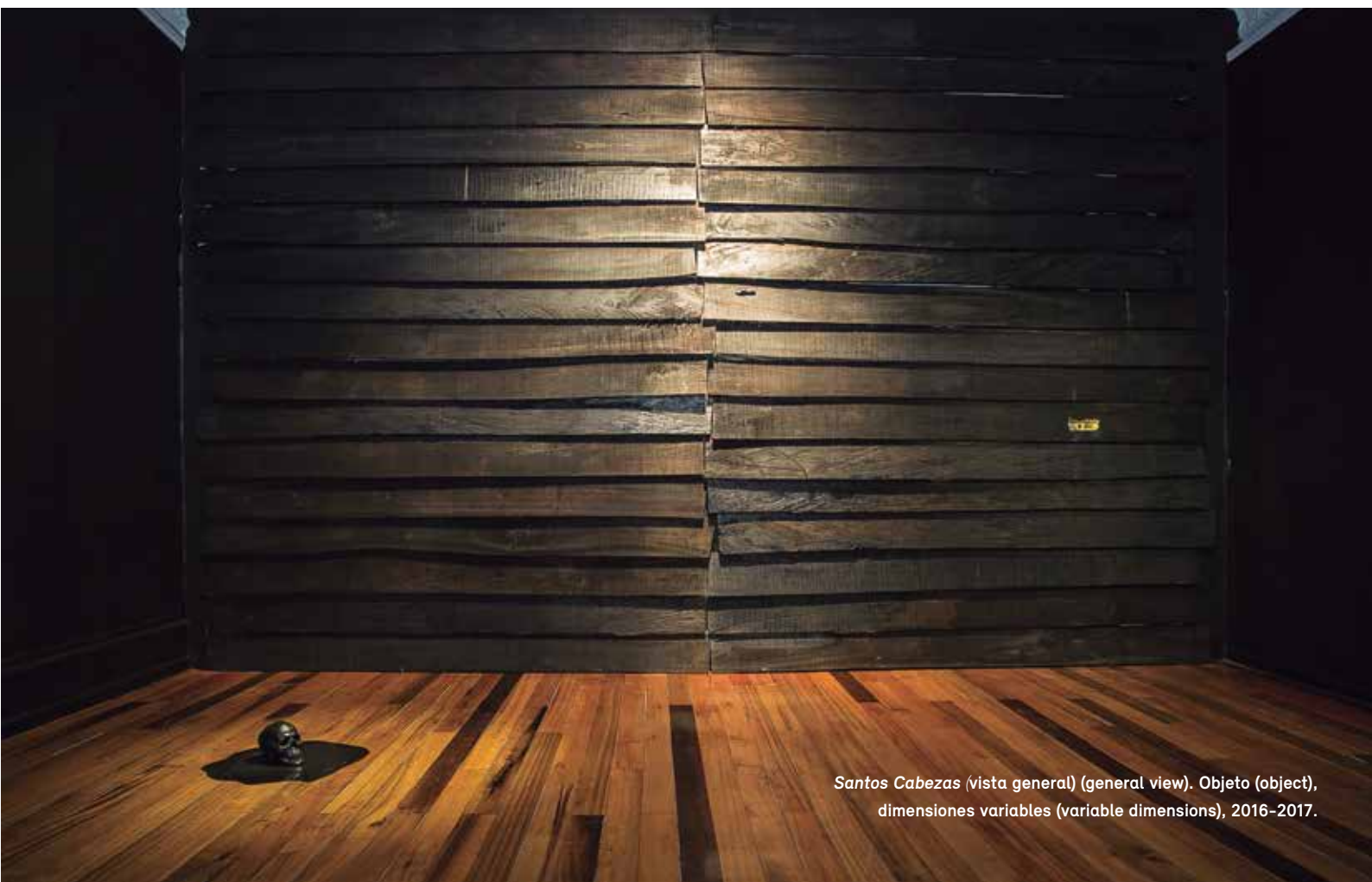
As a story, Santos Cabezas joins a whole mythology together to seduce the young men of the Pacific coast to follow the path of organized crime (we refer to the region where Leonardo Herrera has undertaken his recent investigations). The lucky person who finds his fortune in a magic lamp, the luckiest man in the world, an all-powerful millionaire, an immortal, father of all the children of the village, charismatic, immune to witchcraft, handsome, a survivor. . . A Frankenstein’s monster manufactured from the rotten pieces of everyone’s stories and desires.

The ambit is not intentional or performative. It is something where you find yourself. It represents a state of mind. Byung Chul-Han

A state of mind or mood is compressed between a number of points of limit in the exhibition (traced out with objects): an initial space, which is a dark hole, involves the high seas, the pillory, wall, skull, autophagy and the smile: they are no longer specific pieces but subliminal notions or things which are on the way to becoming symbols. Santos Cabezas may be all of that, each story which has been told. Perhaps he was a crab who ate another crab at one time. Perhaps he died and was reborn, was captured and flew away to then show us his smile as a hole (wound) in his face whose inside little by little turns into gold, just as the



Santos Cabezas. Animación (Animation), dimensiones variables (variable dimensions), 2016-2017



Santos Cabezas (vista general) (general view). Objeto (object), dimensiones variables (variable dimensions), 2016-2017.





Santos Cabezas (detalle) (detail).

nos hacen encoger al tamaño de una moneda para poder entrar en ellas...

De esta forma el muro de alquitrán, que nos sonrío y que nos deja ver por su abertura el brillo del agua, es la barrera que nos impide entender cómo este brillo que vemos, no está; no tiene un peso muerto que le hundiría en el fondo del mar, sino tiene las

wall covered with a tar is at the same time a face (wound) which smiles at us, whose interior little by little turns into light.

I've had four heart attacks and I won't die from that. How sad it is when your whole life is devoted to emotional suffering – in silence – because affection and emotion are things you cannot narrate. Leonardo Herrera

A second space silently shows us how the volatile mythology of Santos Cabezas has touched the personal life of the artist himself: some phrases written on gold leaf seem to be murmurs of what you hear there, like a pre-mythological state of the oral tradition: that which has still not been learned, nor memorized nor turned into songs or that which, having entered into the songs, escapes from their rhythm and questions that which traps them in the air in a schizophrenic way.

Art is gold transmuted from the lead of the people. Jorge Acero

The glass launch takes on the translucency of the water, the medium for which it is made, but at the cost of its own ineffectiveness. The gleam of the glass furnishes it with a dead weight that would sink it to the bottom of the sea. Likewise, the wooden plane and coconut submarine are toys which give an account of the voyage, the transport, the trafficking: the wish to leave a place and return with power. They are little mock-ups which make us shrink to the size of coin to be able to go into them. In that way, the wall coated with tar, which smiles at us and lets us see the gleam of the water through its hole, is the



Vista general (General view).

propiedades de lo que no está. El muro de madera y alquitrán, así como la lancha de vidrio, materializan en objetos lo que implica el fracaso de manera esencial: una barrera que no nos deja pasar, pero que nos permite ver el paraíso, y el sentimiento de que, al triunfar, a su vez se gana un peso muerto que nos puede hacer naufragar.

No te engañes, nadie ve nada.
The Last Family

Santos Cabezas es un proyecto que oculta una forma diferente de vulnerabilidad entre los proyectos de Leonardo Herrera. El riesgo y la exposición emocional de un artista que no tiene nada bajo control (lo cual afortunadamente es una cualidad y no un defecto). Todo este ocultamiento flota en el espacio de exhibición. Dos salas contrarias con mitologías sincrónicas. Un combate a metrallata en mar abierto se riega como un virus por los chats de WhatsApp y una conversación privada demuestra que el virus ha picado de manera personal a Leonardo... Mientras todo esto pasa, podemos oír una voz que nos canta y nos cuenta sobre algo muy lejano en la selva y en la historia; como si todo esto ya hubiera pasado una y otra vez y estuviéramos condenados a escucharlo y repetirlo por siempre. ★

Breyner Huertas

barrier which stops us from understanding how that gleam which we see is not actually there: it does not have a dead weight which would sink it to the bottom of the sea, but the properties of that which does not exist. The wooden wall and tar, like the glass launch, are materialized into objects which essentially imply failure: a barrier which blocks our way but which allows us to see paradise, and the feeling that, when we triumph, we also acquire a dead weight that may make us sink.

Don't fool yourself, no one sees anything. The Last Family

Santos Cabezas is a project which conceals a form of vulnerability that is different from those found in the other projects of Leonardo Herrera. The risk and baring of the emotions of an artist who has nothing under control (which, fortunately, is a quality and not a fault). All of this concealment floats in the space of the exhibition: two contrary exhibition halls with synchronic mythologies. A fight with machine guns on the high seas spreads like a virus through the chats on WhatsApp and a private conversation shows that the virus has personally infected Leonardo... While all this is going on, we can hear a voice which sings to us and tells us about something very far away in the jungle and distant in history, as if all this had already happened again and again and we were condemned to forever listen to and repeat it. ★



Santos Cabezas. Laminillas de oro más textos (Gold lamellas more texts), 20 x 20 cm, 2016-2017.



Vista general (General view).

Leonardo Herrera

(Cali, 1977). Vive y trabaja en Cali. Estudió Arte en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, ha sido invitado a presentar su trabajo en distintos eventos de nivel nacional e internacional, como el 39, 40, 41 y 44 Salón Nacional de Artistas; la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile; el Centro de la Fotografía en Ginebra, Suiza; el SFMOMA y el Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), Rosario, Argentina. Los proyectos de creación que ha realizado están divididos en dos búsquedas: la primera toca el fenómeno narco y sus implicaciones socioculturales en los pueblos colombianos creando un paralelo entre el alcaloide como droga y la planta como construcción y símbolo sagrado de pueblos ancestrales para señalar las crisis de identidad en la construcción del sujeto y la pérdida del espacio como territorio. La segunda búsqueda ahonda específicamente en los escenarios de conflicto ideológico que crean radicales maneras de exclusión, haciendo una constante búsqueda en las tensiones entre lo público y lo privado, lo subjetivo y la exterioridad, que trae consigo los tránsitos de la vida rural a la vida en las ciudades. Herrera se vale de soportes publicitarios, medios masivos de comunicación y material gráfico para crear puentes de encuentro en la diferencia y diálogo en la alteridad. Actualmente es docente en la Universidad del Valle y en el Instituto Departamental de Bellas Artes; fue cofundador de Helena Producciones (asociación de artistas sin ánimo de lucro, 1997-2009), realizadores del Festival de Performance de Cali, Colombia. ★

(Cali, 1977). He lives and works in Cali. He studied art at the Departmental Institute of Fine Arts in Cali and has been invited to show his work at different national and international events, like the 39th, 40th, 41st and 44th editions of Colombian National Salon of Artists, the Art Gallery of the Universidad de Concepción, Chile, the Photography Center in Geneva, Switzerland, the San Francisco Museum of Modern Art and the Centro de Expresiones Contemporáneas: Paseo de las Artes y el río Paraná (Center of Contemporary Expressions, Rosario-Argentina). The creative projects he has realized may be divided into two quests. The first has to do with the phenomenon of narcotics-trafficking and its socio-cultural implications in the towns of Colombia, tracing a parallel between the alkaloid as a drug and the plant as the construction and sacred symbol of ancestral communities in order to speak of the crises of identity in the creation of the subject and the loss of territory. The second specifically delves into the scenarios of ideological conflict which create radical forms of exclusion. A constant feature of his work is an investigation of the tensions between the public and the private, and between the subjective and the exterior, which entail the transition from a rural to an urban society in Colombia. Herrera makes use of the icons of advertising and the mass media, along with other graphic material, in order to build bridges between differences and engage in a conversation with alterity. He currently teaches at the Universidad del Valle and the Departmental Institute of Fine Arts (both in Cali) and was the co-founder of Helena Producciones (a non-profit association of artists, 1997-2009), which organized the Cali-Colombia Performance Festival. ★



Felipe



Arturo

El río persigue la gravedad

Plazoleta y Museo de Artes Visuales de la
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano



Río sombrío (Dark river). Malla colgante con tensores de nylon de pesca, estructura metálica y piezas de concreto fundido (Hanging mesh tightened by nylon fishing line, metal structure and pieces of precast concrete), dimensiones variables (variable dimensions), 2015.



La migración de las plantas (The migration of the plants). 12 plataformas metálicas con ruedas, piedras calcáreas, argamasa y agua, en combinación con canela, flor de Jamaica, azúcar, café y tabaco (12 metal platforms with wheels, limestone, mortar and water in combination with cinnamon, the flower of Jamaica, sugar, coffee and tobacco). Dimensiones generales variables (variable general dimensions). 12 plataformas de (12 platforms of) 120 x 90 cm, 120 x 60 cm y 180 x 60 cm, 2015.

El proyecto

El río persigue la gravedad es una exposición que reunió trabajos derivados de un viaje realizado en el año 2008 por algunas ciudades y pueblos de la cuenca del Amazonas. Estas obras han sido desarrolladas a lo largo de una década y coinciden en señalar rasgos coloniales y modernistas en la cultura contemporánea. Realizadas en diferentes lugares y en distintos tiempos, estas obras se ensamblaron por primera vez como un cuerpo articulado. Los proyectos de la exposición surgieron de procesos tanto personales como colectivos, y ofrecen distintos grados de apertura que obedecen tanto a periodos de investigación solitaria e independiente como a procesos institucionales, pedagógicos o colaborativos.

The project

El río persigue la gravedad is an exhibition which assembles some artworks inspired by a journey, in 2008, to some cities and small towns in the Amazon basin. These works have evolved in the course of a decade and coincide in pointing to colonial and modernist traces in contemporary culture. Undertaken in different places and at different times, they are now assembled for the first time into a linked body of work. The projects in the exhibition arose from processes that were both personal and collective, offering a variety of creative methodologies which are due both to solitary periods of investigation and institutional, pedagogic or collaborative efforts.

Las piezas de la exposición comparten los conceptos de cuenca y mosaico, como estructuras mentales y culturales que se encuentran y se enfrentan en la región amazónica, al tiempo que sirven como puntos de enlace con otras regiones, como el Caribe, la región Andina, México o la península ibérica que, aunque en apariencia distantes, se vinculan estrechamente con la Amazonia a través de la historia compartida, los paralelismos culturales o las rutas del comercio. En algunas de las obras expuestas se establece también un vínculo con raíces islámicas y romanas que migraron a América camufladas dentro de la cultura hispánica colonial y llegaron al continente en un extraño intercambio de materias primas por elementos culturales. También se advierte la manera como la cultura latinoamericana se apropió en el tiempo de esas influencias arcaicas como gestos modernistas en maridaje con influencias indígenas. La exposición como tal está estructurada como una cuenca o como un mosaico, es decir, como un sistema de flujos interconectados o como fragmentos que, al ser ensamblados, producen una imagen nueva.

Los trabajos de la exposición se relacionan al proponer distintas variaciones e intervenciones del plano horizontal contraponiendo la mirada aérea del mapa a la experiencia de quien circula a nivel del horizonte, por la calle o por el río. El proyecto busca, de igual manera, el colapso de nociones binarias como lo urbano y lo rural, lo académico y lo vernáculo, lo salvaje y lo civilizado; polaridades normalizadas en nuestra historia y que en las capitales de los Andes se establecen como principios de autoridad moral para controlar a los pueblos de las costas y las selvas.

El río persigue la gravedad tomó como lugar una manzana del centro de la ciudad que condensa especialmente la tipología urbanística de la Colonia y la espacialidad modernista. Se intervinieron en esta cuadra varios edificios de carácter académico y cultural de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y también corredores públicos para crear un flujo propio en este fragmento de Bogotá. ★

The pieces in the exhibition share the concepts of a basin and mosaic, as mental and cultural structures which are found in and clash in the Amazon region, at the same time that they serve as points of linkage with other regions, like the Andes, Mexico or the Iberian peninsula which, while they are apparently distant, are closely linked to the Amazon through a shared history, cultural parallelism or trade routes. Some of the artworks which are exhibited also show a link with Islamic or Roman roots which migrated to America, disguised by the colonial Hispanic culture, and reached the continent in a strange interchange of raw materials and cultural elements. One also notices how, at the time of these archaic influences, Latin American culture appropriated modernist gestures fused with indigenous influences. The exhibition as such is structured like a river basin or mosaic, that is, as a system of interconnected flows, or as fragments which, when they are assembled, produce a new image.

The artworks in the exhibition are related to one another insofar as they propose different variations of and interventions in the horizontal plane, contrasting the aerial view of a map with the experience of the person who travels on the level of the horizon along a street or the river. In the same manner, the project seeks to collapse binary notions like urban versus rural, the academic versus the vernacular, or the savage and the civilized, polarities which are standard in our history and which, in the capitals of the Andes, have become principles of moral authority used to control the peoples of the coasts and jungles.

El río persigue la gravedad chose a block in downtown Bogotá as a suitable place to be shown, an area which especially compresses the urban typology of the Colony and modernist spatiality. On that block several academic and cultural buildings of the Universidad Jorge Tadeo Lozano were the sites for the interventions, creating a flow characteristic of this small part of Bogotá. ★



Vorágine materia prima (*Vorágine raw material*) (vista general) (general view). Ediciones de *La Vorágine*, ganchos de pelo y soportes metálicos (Editions of the novel, hairclips and metal supports), dimensiones variables (variable dimensions), 2009-2017.



Vista general (General view).



Trópico entrópico (Entropic tropics). Azúcar blanca, azúcar morena y moldes de metal (White sugar, brown sugar and metal molds), dimensiones iniciales (initial dimensions): 780 x 612 cm, 2013.





El río persigue (The river pursues). Arena y cemento en polvo y moldes de metal (Sand and powdered cement and metal molds), 1000 x 100 x 5 cm aprox., 2012.

Felipe Arturo

(Bogotá, 1979). Arquitecto y artista. Sus trabajos son principalmente esculturas, instalaciones y videos que toman elementos de la arquitectura, el urbanismo y el arte en relación con la historia, la geografía o la economía. Sus proyectos son intersecciones entre conceptos como estructura, secuencia y materia. Su trabajo está influenciado por la arquitectura vernácula y el legado de la arquitectura moderna, las técnicas de construcción artesanal o valores asociados a los objetos utilitarios cotidianos, así como por manifestaciones estéticas y lingüísticas que ayudan a comprender y visibilizar distintas vertientes culturales en el continente americano. Ha participado en exposiciones como “Nuevos nombres” en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (2005); “The Happiness of Objects” en Sculpture Center, Nueva York (2007); “Beyond the Supersquare” en The Bronx Museum, Nueva York (2014); “United States of Latin America” en Museum of Contemporary Art, Detroit (2015-2016); “Zonas Grises” en el Centro León, República

(Bogotá, 1979). An architect and artist, he is mainly devoted to sculptures, installations and videos which employ elements of architecture, urbanism and art in relation to history, geography or the economy. His projects represent intersections between concepts like structure, sequence and material. His work has been influenced by vernacular architecture, the legacy of modern architecture, artisanal building techniques and values associated with everyday utilitarian objects, as well as aesthetic and linguistic expressions which help one to understand and make visible different cultural trends on the American continent.

He has participated in such exhibitions as: “Nuevos nombres” (New names) at the Luis Ángel Arango Library, Bogotá (2005); “The Happiness of Objects” at the Sculpture Center, New York (2007); “Beyond the Supersquare” at The Bronx Museum, New York (2014); “United States of Latin America” at the Museum of Contemporary Art, Detroit (2015-2016); “Zonas Grises” (Gray Zones) at the Centro León, Dominican Republic and the



Dominicana y el Museo de Antioquia en Medellín (2016). Ha realizado exposiciones y proyectos individuales en la Galería OMR en Ciudad de México (2010), Lugar a Dudas en Cali y el 43 Salón (inter) Nacional de Artistas en Medellín (2013), la Galería Baginski en Lisboa y el Instituto de Visión en Bogotá (2015), el Espacio Odeón en Bogotá y el Centro Cultural Metropolitano de Quito (2017). Ha producido intervenciones de espacios en el Jardín Botánico de Bogotá (2004), el Museo Amparo en Puebla (2010), el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá (2011) y el Centro Cibeles en Madrid (2015). Actualmente es profesor asociado de la Escuela de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. ★

Museum of Antioquia in Medellín (2016). He has shown individual exhibitions and projects at the OMR Gallery in Mexico City (2010), Lugar a Dudas in Cali, the 43rd (inter) National Salón of Artist in Medellín (2013), the Baginski Gallery in Lisbon, the Instituto de Visión in Bogotá (2015), the Espacio Odeón in Bogotá and the Metropolitan Cultural Center in Quito (2017).

He has been responsible for interventions in the spaces of the Botanical Garden of Bogotá (2004), the Amparo Museum in Puebla, Mexico (2010), the Art Museum of the Banco de la República (Colombian Central Bank) in Bogotá (2011) and the Cibeles Center in Madrid (2015). He is currently an associate professor at the School of Arts of the Universidad Jorge Tadeo Lozano. ★



Verso anverso (Obverse reverse). Gránulos de soya, leche en polvo y moldes de metal (Granules of soybean, powdered milk and metal molds), dimensiones iniciales (initial dimensions): 600 x 300 cm, 2015.

Handwritten text on a piece of lined paper, likely a letter or document. The text is written in cursive and is mostly illegible due to blurring and the angle of the photograph. The paper is placed on a light-colored surface, possibly a desk or table.



Rodrigo



Echeverri

Ejercicios de sustracción

Museo Santa Clara

Enfrentarse a ciertos espejos resulta

angustiante por cuanto estos ya no devuelven el reflejo apaciguador de la forma completa y segura, sino que desvían la mirada hacia aquello que no queremos ver, hacia lo que hay más allá de la imagen. Justo en ese punto del reflejo ciego se sitúa la apuesta artística de Rodrigo Echeverri, la cual transita por la compleja relación que se teje entre minería y paisaje.

En este punto, sus fotografías llevan al encuentro con los paisajes que deja la minería artesanal, convirtiéndolos en los testigos silentes e inexorables de las contradicciones que estos *ejercicios de sustracción* revelan. Así, la metáfora funciona para hacernos ver estas marcas que atraviesan montañas y ríos y, cual espejos rotos, las imágenes incompletas señalan las fracturas que producen unas políticas estatales excluyentes y violentas.

Si bien este parece ser el punto de partida de la obra, su apuesta va más allá de la mera representación de las metáforas ya expuestas para avanzar en dirección de nuevos lugares de reflexión ética y política. De esta manera, Echeverri invita al espectador a cruzar las referencias temporales, ya que lo sitúa en el corazón mismo de la experiencia colonial todavía vigente, fundada en el sometimiento de recursos naturales y humanos, y en la segregación y exclusión de las poblaciones ancestrales.

Del mismo modo, las esculturas funcionan como espejos vacíos que reflejan la inquietud por los poderes que dictaminan y organizan los estándares bajo los cuales se organizan estas dinámicas. De nuevo “lo colonial” aparece, ahora proyectándose en las historias de vida y muerte que se entrecruzan para dar lugar a preguntas profundas y cruciales acerca de la tierra y el progreso; pero, sobre todo, llevan a indagar por el trabajo cotidiano de quienes habitan estos lugares impugnando contra todo pronóstico las contradicciones del “desarrollo”. ★

María Alejandra Tapia Millán

Looking at yourself in certain mirrors may be

anguishing since they no longer send back a soothing reflection of your safe and complete form but shift our gaze towards that which we do not want to see, deflect it towards that which goes beyond the image. It is precisely at that point of blind reflection that the artistic wager of Rodrigo Echeverri is situated, one which moves through the complex relation which is woven between mining and the landscape.

In that regard, his photographs lead us to an encounter with the landscapes left by artisanal mining, turning them into the silent and inexorable witnesses of the contradictions which these *exercises of extraction* reveal. Thus, the metaphor works to make us see these marks which cross through mountains and rivers, and like so many broken mirrors, the incomplete images point to the fractures caused by a number of State policies which are violent and discriminatory.

While that seems to be the starting point of the artwork, his wager goes beyond a mere representation of the abovementioned metaphors and advances towards new places for ethical and political reflection. In that way, Echeverri invites the spectator to intercross temporal references, since he situates it in the very heart of the still current colonial experience, based on the subjection of natural and human resources and the segregation and exclusion of ancestral populations.

In the same manner, the sculptures function as empty mirrors which reflect our unease about the powers which dictate and organize the standards which govern these dynamics. Once again, “the colonial” appears, now extending itself towards stories of life and death which intercross and give rise to profound and crucial questions about the land and progress, but, above all, lead one to inquire into the daily work of those who live in these places and against all the odds, challenge the contradictions of “development”. ★



*Ejercicios de sustracción (Exercises of extraction),
Video-escultura (Video-sculpture), dimensiones
variables (variable dimensions), 2017.*





Ejercicios de sustracción (Exercises of extraction). Video-esultura (Video-sculpture), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



Vista general (General view).



Ejercicios de Sustracción

Rodrigo Echeverri

El pensamiento a través de imágenes resulta complejo, pero es necesario para el desarrollo de la crítica y la reflexión de la forma contemporánea. El arte, como cualquier otra actividad humana, requiere que se pueda comunicar y que se pueda hacer más allá de la imagen. Así, en este punto, el arte se convierte en un medio de comunicación y de reflexión. Es la forma que toma para la comunicación y la reflexión y la forma que toma para la comunicación y la reflexión.

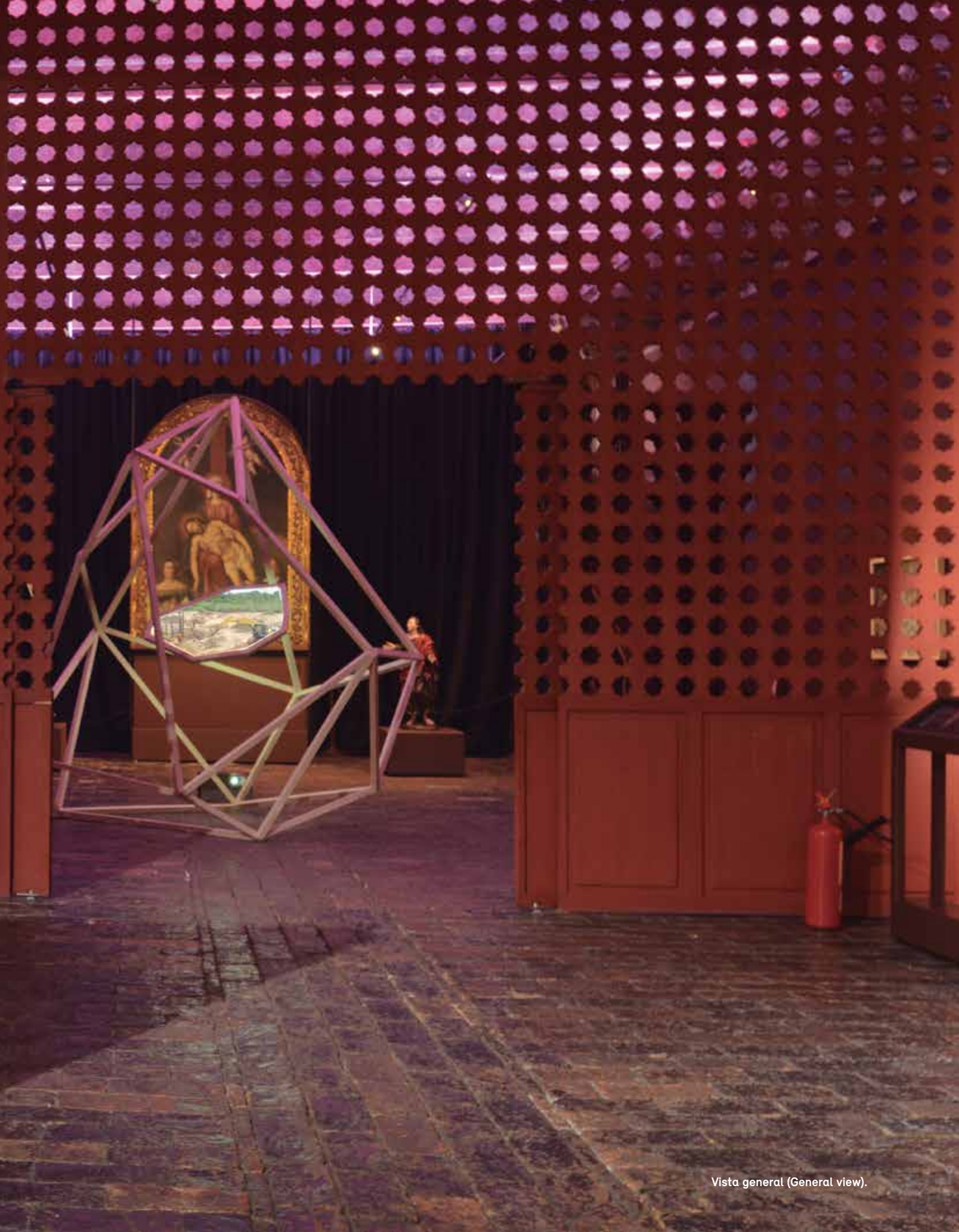
En este punto, las fotografías de las obras de arte con los paisajes que él ha creado a través de la sustracción, son el resultado de una serie de contrastes y reflexiones en estos Ejercicios de sustracción. El arte, más allá de la reflexión estética y con sus variaciones en materiales de formas más profundas, y con estos ejercicios, las imágenes contemporáneas, buscan las formas que producen una política estética del cuerpo y la visión.

Si bien este parece ser el punto de partida de la obra, su apuesta va más allá de la mera representación de las metáforas, para encontrar la forma humana de reflexión ética y política. De esta manera, Echeverri invita al espectador a cruzar las fronteras temporales, para situarse en el corazón mismo de la experiencia colonial del siglo XVIII todavía vigente, fundada esta en el sometimiento de recursos naturales y humanos, y en la marginación y exclusión de las poblaciones indígenas.

De este modo, las esculturas de Echeverri humanizan como espacios vacíos que reflejan la inquietud por los poderes que dominan los estándares con los cuales se organizan estas dinámicas. De nuevo la colonial aparece, ahora proyectándose en las historias de vida y muerte que se entrecruzan para dar lugar a reflexiones acerca de la tierra y el progreso; pero sobre todo, invita a luchar por el trabajo cotidiano de quienes habitan estos lugares impugnando contra toda prioridad las contradicciones del "desarrollo".

Rafael Alvarado, Foco, México

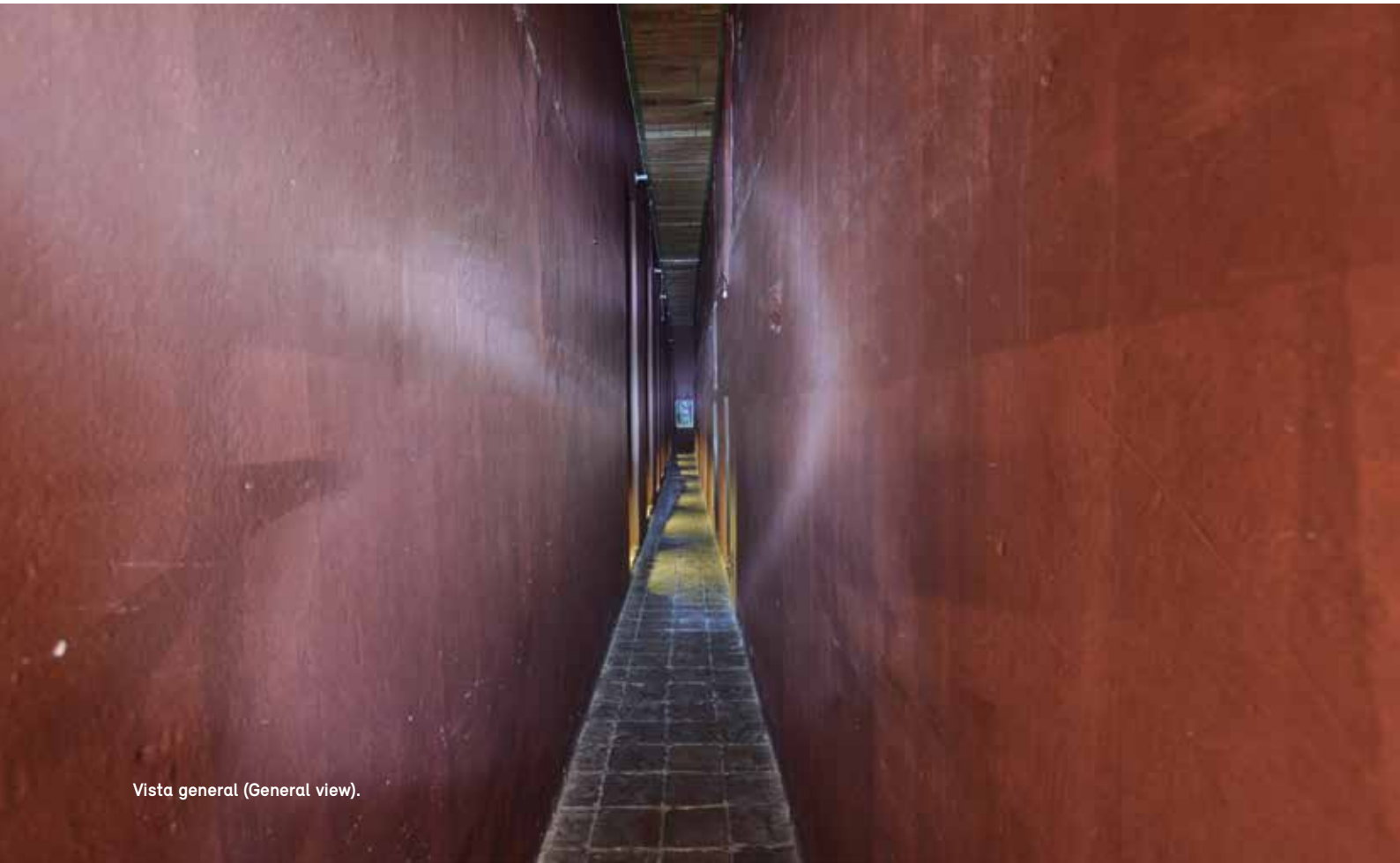




Vista general (General view).



Ejercicios de sustracción (Exercises of extraction). Fotografías digitales cortadas a mano (Hand-cut digital photographs), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



Vista general (General view).

Rodrigo Echeverri

(Bogotá, 1975). Graduado de Artes Plásticas con profundización en Historia y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de Colombia (2003) y con estudios de Publicidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1994-1997). En los inicios de su trabajo mostró una fuerte preocupación por las condiciones de violencia en Colombia y buscó la forma de materializarlas a través de una obra abstracta donde el color y la forma son su mayor argumento. En *Contenidos* (2005), una serie en la que utiliza la tinta del tóner para producir dibujos en blanco y negro, aparecen por primera vez sus cajones con una clara referencia al féretro, contenedor del cuerpo muerto. Posteriormente, se adentra en la abstracción total con un corte minimalista, al convertir estos cajones en formas que, mediante el color rojo —*Cajas negras* (2006)—,

(Bogotá, 1975). He obtained a degree in Visual Arts, with a specialization in the History and Theory of Art, from the Universidad Nacional de Colombia (2003) and studied Publicity at the Universidad Jorge Tadeo Lozano (1994-1997). At the start of his career, he showed a strong concern for the violent situation of Colombia and sought ways to express it through abstract works where color and form were his best argument. In *Contenidos* (Contents, 2005), a series in which he used toner ink to produce black and white drawings, his boxes, which clearly refer to coffins, appeared for the first time. Later, he went deeply into total abstraction, with a minimalist touch, when he turned those boxes into forms (*Cajas Negras*—Black Boxes) which, with the use of red, now made a more subtle reference to the subject.

After that, Echeverri focused on utilizing the concept of destruction, taken from the harsh reality

Ejercicios de sustracción (Exercises of extraction). Fotografías digitales cortadas a mano (Hand-cut digital photographs), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.





Ejercicios de sustracción (Exercises of extraction). Fotografías digitales cortadas a mano (Hand-cut digital photographs), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



tendrán ahora una referencia más sutil al tema. En adelante, Echeverri se concentra en utilizar el concepto de la destrucción, tomado de la realidad colombiana, pero también en un sentido más global, como punto de partida para construir. De ahí sus pinturas en formas irregulares en tonos grises y negros, *No todo es blanco y negro* (2007), y más recientemente en los tonos de la madera, *Astilla en el ojo* (2009), en la que sus cajas toman un significado más formal al referirse al material del cual están hechas y al variar la forma de expresión con dibujos y collages. Hay otro cuerpo de trabajo presente en *Bibliografía* (2007) o en *A mi medida* (2010), en el cual rompe esta estructura formal para buscar recursos nuevos. En uno quiere generar una relación directa entre el texto y la imagen y en el otro juega con el metro como la medida de longitud y la herramienta para hacer mediciones, buscando agotar las posibilidades físicas de presentación del mismo en el espacio. *

of Colombia, but also in a more global sense, as the starting point for his constructions. That led to his paintings with irregular shapes in gray and black tones (*No todo es blanco y negro* –Not everything is black and white– 2007), and, more recently, tones of wood, like *Astilla en el ojo* (*Splinter in the eye*, 2007), where his boxes took on a more formal meaning as they referred to the material of which they are made, and variations of the form of expression with drawings and collages. There is another body of work, found in *Bibliografía* (*Bibliography*, 2007) and *A mi medida* (*Tailor-made*, 2010), where he breaks this formal structure to find new resources. In the first, he wishes to create a direct relation between the text and the image, and in the other, he plays with the tape measure as a measurement of longitude and a tool to make measurements, seeking to exhaust the physical possibilities of presenting the same in space. *



Ana Patricia



Palacios

Errantes

Plataforma Bogotá

El interés por los caminos tiene múltiples razones: los caminos son —sin duda—, los ejes físicos a través de los cuales se concretan los procesos de poblamiento. La dificultad que conlleva su construcción y destrucción, los convierte en vestigios persistentes, posibles de identificar y rastrear junto con la historia de sus transeúntes. Haciendo posible la “arqueología del paisaje”¹.

1 Sofía Botero Páez, “Redescubriendo los caminos antiguos desde Colombia”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 36(3), 2007, 343-352. DOI: 10.4000/bifea.3505

There are many reasons for being interested in roads; without doubt, roads are the physical axes through which processes of settlement are manifested. The difficulties involved in their construction and destruction turn them into persistent vestiges, ones which it is possible to identify and trace, along with the history of those who use them, making an “archeology of the landscape” possible¹.

Roads are the “tracks” or “traces” on the landscape which are barely noticeable, even to the knowledgeable. They are the symbol of the progress of culture in the face of Nature. Roads appear as the agents of civilization. It is through them that you attain progress and transform the landscape and when they are abandoned, decadence also arrives. This is a video projection where the spectator plays the role of someone who is walking along routes which are marginal to the official roads of the country. It enables the spectator to identify with the subjective point of view of the hiker, so that the spectator takes his physical place and the shadow

1 Sofía Botero Páez, “Redescubriendo los caminos antiguos desde Colombia”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, 36(3), 2007, 343-352. DOI: 10.4000/bifea.3505.

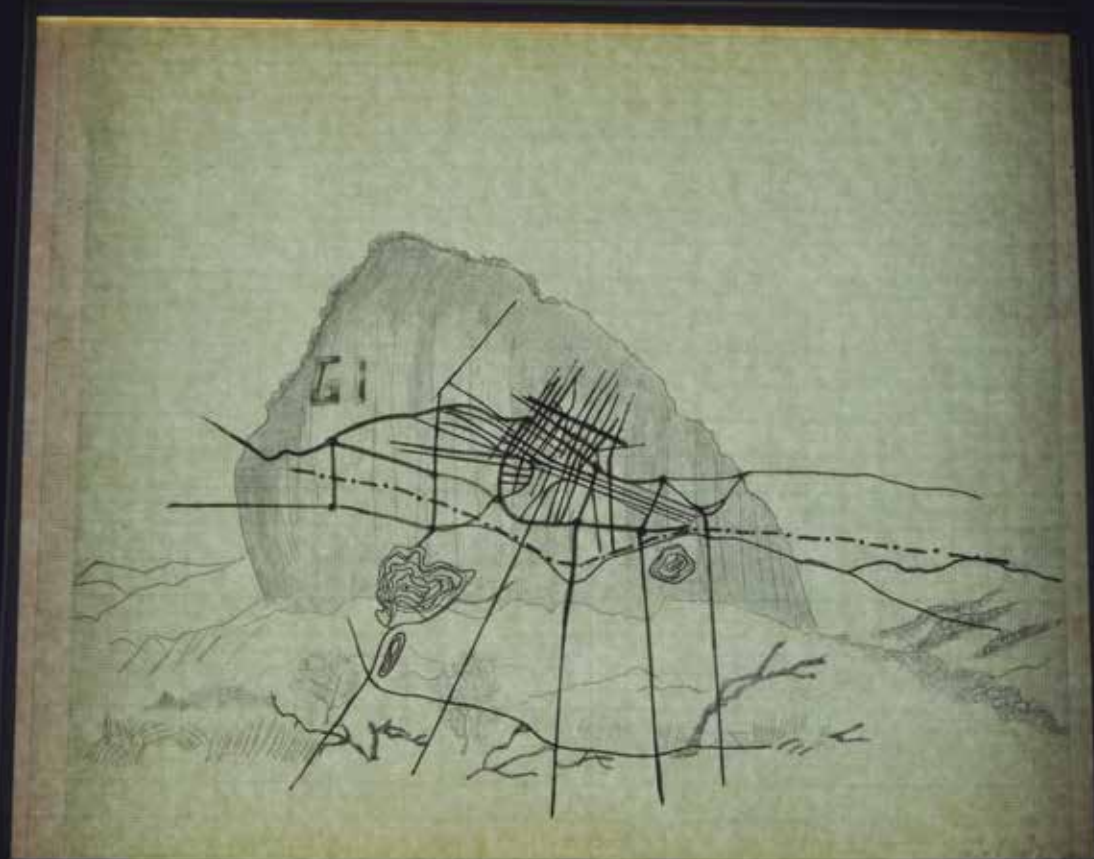


Sendero (Path). Videoinstalación (Video installation), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.





Errantes, paisaje 11 (Wanderings, landscape 11). Grafito y tinta sobre papel (Graphite and ink on paper), 25,5 x 28 cm c/u, 2017.



Errantes, paisaje 2 (Wanderings, landscape 2). Grafito y tinta sobre papel (Graphite and ink on paper), 24,5 x 30 cm c/u, 2017.

Los caminos son “huellas” o “rastros” en el paisaje que apenas son perceptibles a los conocedores, 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. Esta es una proyección de video donde el espectador toma el lugar de un caminante que recorre rutas marginales a las vías oficiales del país, esto permite que se identifique con el punto de vista subjetivo del caminante, que tome físicamente su lugar, que la sombra del caminante se vuelva su sombra, que sus pies se pongan las botas y zapatos del errante.

El viaje del video está compuesto de múltiples recorridos marginales, como los caminos indígenas, los reales, las trochas, los de herradura, los del contrabando o de la emigración, los de los paganos o los senderos de las comunas de las grandes urbes y también los caminos aéreos de los vuelos en garrucha, los cuales hacen rutas surrealistas sobre los abismos de nuestra geografía. Se trata de un recorrido infinito en el que nunca se llega. La acción de caminar y desplazarse es continua sobre unos caminos que solo se hacen al andar. Lo importante no es llegar, sino el viaje, el vuelo, el ascenso, el camino.

También aborda un aspecto simbólico como son las dificultades de un país donde nadie tiene nada resuelto cuando nace. Sin embargo, este caminar, a pesar de los obstáculos, también es una prueba de resiliencia, supervivencia, creatividad y confianza en las propias fuerzas. Palacios explora, así, la figura del camino en sus aspectos históricos, culturales, míticos, rituales y sociales.*

Ana Patricia Palacios
Sol Astrid Giraldo

of the hiker becomes his or her shadow and his feet wear the boots and shoes of the wanderer.

The journey shown by the video is made up of walks along many marginal routes, like indigenous paths, royal (cobblestone) roads, rough tracks, horseback trails, those used by smugglers or emigrants, those of pagans or the alleys of the poor districts of the big cities, along with the aerial routes of the primitive cable cars which fly across valleys and trace surrealistic passages across the chasms of our geography. It offers an endless journey where you never reach your destination.

The act of walking and moving along goes continuously along some roads or paths which are only made by your walking. To arrive is not the important thing, but the journey, the flight, the ascent, the road.

The exhibition also deals with a symbolic aspect, like the difficulties of a country where no one is sure of anything when he or she is born. Nevertheless and despite the obstacles, walking is also a test of resilience, survival, creativity and trust in your own strength. Palacios thus sets out to explore the idea of the road in all of its historical, cultural, mythical, ritual and social aspects. *

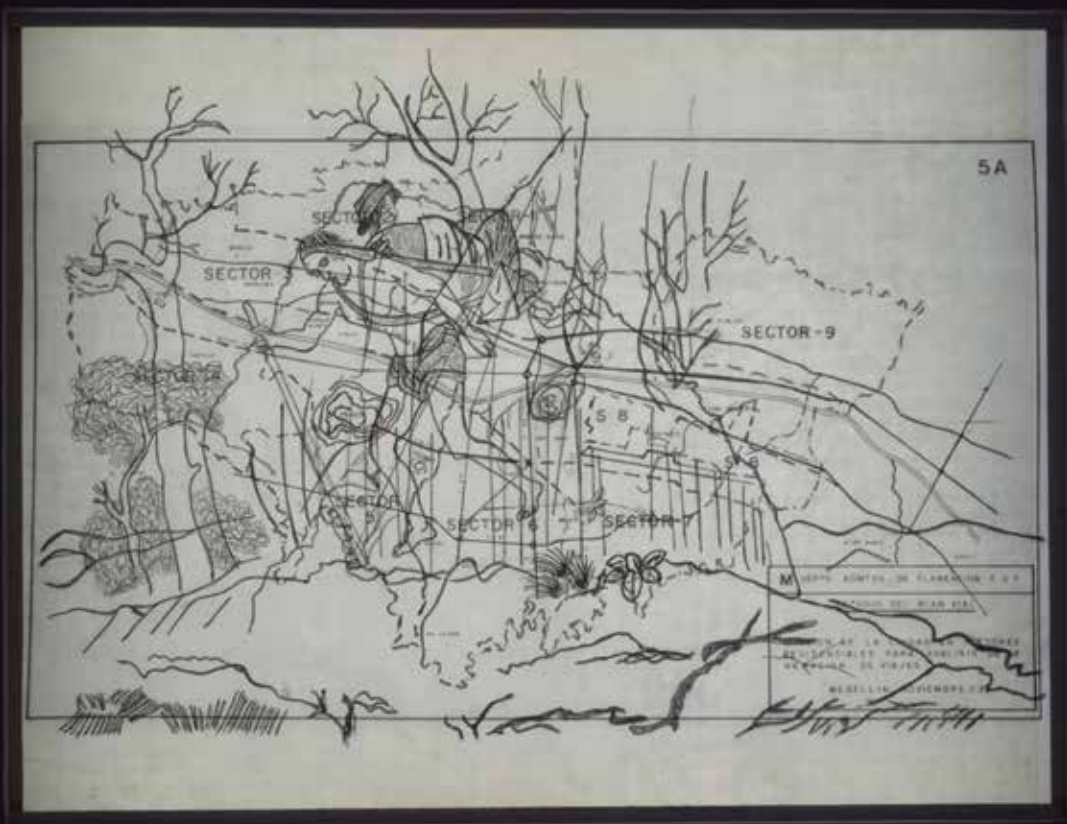


Sendero (Path). Videoinstalación (Video installation), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.

Ana Patricia Palacios

(Medellín, 1961). Artista plástica multidisciplinaria, estudió Artes Plásticas en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en l'École de Beaux Arts de París. Desde 1991 expone individual y colectivamente. Su trabajo hace parte de varias colecciones públicas y privadas entre ellas la de la biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo de Arte Moderno en Bogotá, el Museo de Arte de las Américas en Washington, el Museo de Antioquia y el Museo de Arte Moderno de Medellín. En sus exposiciones se destacan, "MDE15" en Medellín (2015), "Disillusions: Gendered Visions of The Caribbean and Its Diasporas", Middlesex County College Edison en New Jersey (2012) y "Re-pasos" en el Museo de Antioquia en Medellín (2006). Sus obras se refieren a escenas de engañosa cotidianidad, en realidad constituyen retos a la percepción y reflexión del espectador que acentúa con la paradoja entre contundencia y levedad de su expresión. Algunas de sus obras proponen seres urbanos frente a un mundo que desaparece por exceso, por saturación y en la virtualidad (una metáfora de hoy). Otras hablan de la femineidad que lucha por quebrantar sus moldes, o de pequeños seres que habitan en los héroes, o incluso de la pequeñez y soledad donde fecundan las ilusiones y los sueños; se trata de la otra cara del héroe militar, de la humanidad mutilada y la arrogancia dormida; la cotidianidad sin inflaciones, nada gloriosa o glamorosa, pero más afectuosa y cercana que las imágenes fabricadas para sostener nuestras máscaras frente al mundo. ★

(Medellín, 1961). A multidisciplinary visual artist, she studied at the Universidad Jorge Tadeo Lozano and l'École de Beaux Arts in Paris. Since 1991 she has participated in individual and collective exhibitions. Her work forms part of several public and private collections, among them, the Luis Ángel Arango Library and Museum of Modern Art, both in Bogotá, the Art Museum of the Americas in Washington, D.C., the Museum of Antioquia and the Medellín Museum of Modern Art. Among her exhibitions, there stand out: "MDE15" in Medellín (2015), "Disillusions: Gendered Visions of The Caribbean and Its Diasporas", Middlesex County College, Edison, New Jersey (2012) and "Re-pasos" at the Museum of Antioquia in Medellín (2006). Her artworks deal with scenes of a deceitful daily life, which in fact are challenges to the perception and reflection of the spectator, heightened by a contradiction between the forcefulness and lightness of her expression. Some of her artworks depict urban people facing a world which is disappearing due to excess, saturation and virtuality (a metaphor of the present time). Others speak of the femininity which fights to break the molds women have been forced into, or little beings who live through their heroes and even the littleness and solitude where illusions and dreams are fertilized. She shows the other side of the coin of the military hero, of a mutilated humanity and dormant arrogance: daily life without inflations, nothing that is glorious or glamorous but it is more affectionate and accessible than the images which are manufactured to uphold the masks we put on before the world. ★



Errantes, paisaje 3 (Wanderings, landscape 3). Mixta sobre papel (mixed on paper), 21,5 x 28 cm c/u, 2017.



Errantes, paisaje 1 (Wanderings, landscape 1). Grafito y tinta sobre papel (Graphite and ink on paper), 21,5 x 28 cm c/u, 2017.

A photograph of a gallery space with white tables and track lighting, overlaid with a teal tint. The room features a dark wood floor and white walls. Several long, white tables are arranged in the space, each with small objects on top. Track lighting is mounted on the ceiling, and a large, rectangular light fixture hangs from the ceiling. A small informational sign is visible on the left wall.

Adriana



EN EL MUNDO DEL MARMOL, EL MARMOL ES EL REINO DEL MARMOL.

HÁBLAME, AMOR

El marmol es un material que ha sido utilizado durante siglos para la creacion de obras de arte. Su belleza y durabilidad lo hacen ideal para la escultura y el relieve. En esta exposicion, se muestran algunas de las obras mas importantes de la historia del marmol.

Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo)

Marmorek

Háblame, amor

Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo)



*Reliquia #17 (Relic #17). Videoinstalación (Video installation),
dimensiones variables (variable dimensions), 2015.*



Tesoro es, en principio, aquel objeto que tiene un valor enorme o es invaluable para el entorno social, que es digno de ser visto, conocido y cuidado. El museo por excelencia pone el objeto en el centro del centro del centro para desde allí señalarlo como tesoro y, por consiguiente, perpetuarlo y darle así la posibilidad de ser eterno. Pero además tesoro no solo implica eternidad en cuanto a que debería ser guardado sin un fin en el tiempo, sino que contiene también la certeza de que no tendrá un fin simbólico. Es tesoro porque su asignación como tal lo convierte en atemporal. Eterno.

En el caso del museo catalogado como “moderno”, contiene los objetos relacionados con el presente y pretendía dentro del concepto de modernidad, ser el arte de su tiempo. ¿Cómo entonces se plantea el museo llamado “moderno” ante la “contemporaneidad”?

En realidad, la expresión “arte contemporáneo” se entiende a partir de la expresión “arte moderno”: el arte contemporáneo es lo que viene después del arte moderno. De modo que, para entender bien el arte contemporáneo, tenemos que volver al arte moderno. El problema está en saber si existe una ruptura entre lo moderno y lo contemporáneo.

Alain Badiou

In principle, a treasure is an object which has an enormous value or is invaluable for its social setting, one which is worthy of being seen, known and cared for. It is the museum, par excellence, which places the object in the center of the center of the center so that, from there, it indicates that the object is a treasure and therefore, it perpetuates the object and thus gives it the possibility of being eternal. But a treasure does not only imply eternity (as something which should be endlessly guarded over time), but it also offers the certainty



Reliquias (Relics). Objetos recolectados en convocatoria pública (Objects gathered through public open calls), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.

El arte moderno insertaba al objeto artístico en la categoría de tesoro, el arte contemporáneo lo excluye de esa categoría y evidencia su lugar de efímero. La pregunta está en ¿cómo, al estar el objeto enmarcado en un concepto de contemporáneo, es entonces de nuevo “tesoro” y “eterno”?, conceptos ligados a la modernidad.

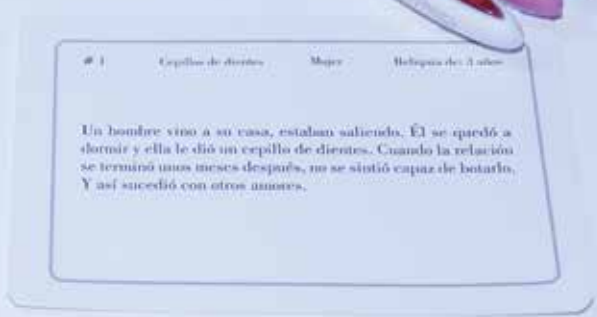
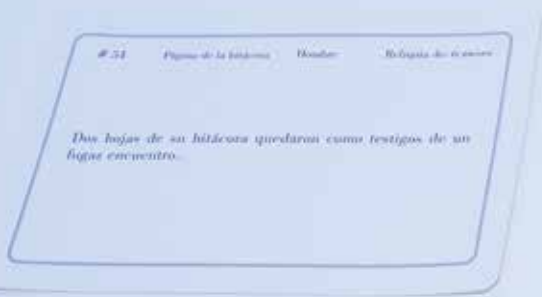
Otro objeto catalogado como tesoro y que me permite plantear un mecanismo activo dentro del proyecto es el tesoro “reliquia de amor”. Son objetos que no quieren decir absolutamente nada en sí mismos y que la gran mayoría de las veces no tienen ningún valor material, pero que sí tienen un significado enorme para una de las personas—casi nunca para las dos— que vivió una historia de amor. El valor se lo atribuye el sujeto y no está dado por el objeto en sí.

that it will never have a symbolic end. It is a treasure because the very fact of calling it one turns into a timeless object. An eternal one.

In the case of the museum which is known as a “modern” one, it contains objects related to the present and originally, within the concept of modernity, it set out to represent the art of its time. How then can the so-called “modern” museum deal with “contemporary” art?

In reality, the expression “contemporary art” is understood on the basis of the expression “modern art”: contemporary art is that which comes after modern art, so that, to understand contemporary art well, we have to return to modern art. The problem lies in knowing whether there is a rupture between the modern and the contemporary.

Alain Badiou



Reliquias (detalle) (Relics, details). Objetos recolectados en convocatoria pública (Objects gathered through public open calls), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.

Pero es de temer que, después de haber sido un tesoro, el arte, ahora, no sea más que una moneda, que allí donde estuvo guardada se abstendrá de circular y allí donde debería quedarse va a desaparecer.

El arte contemporáneo es, por tanto, el arte de la época financiera del capitalismo, admitiendo que el arte clásico era el arte de la época del tesoro. El arte contemporáneo es, realmente, el arte de nuestro tiempo, pero, quizás, es tanto su ilustración como su crítica, existiendo, en todo caso, una ambivalencia entre ambas, así como en otras épocas el arte era, al mismo tiempo, esplendor crítico y, también, un tesoro. Las formas del arte contemporáneo no nos permiten salir de esta ambivalencia.

Alain Badiou

Modern art inserted the art object into the category of a treasure. Contemporary art excludes it from that category and makes its ephemeral quality evident. The question is: how can the object framed in a concept of the contemporary be a “treasure” and “eternal”, when those concepts are linked to modernity?

Another object catalogued as a treasure and which allows me to discuss an active mechanism in the project is the treasure known as a “relic of love”. They are objects which, in themselves, do mean anything at all but do have an enormous significance for one of the people (almost never the two) who lived through a love story. Its value pertains to the subject and does not arise from the object itself.

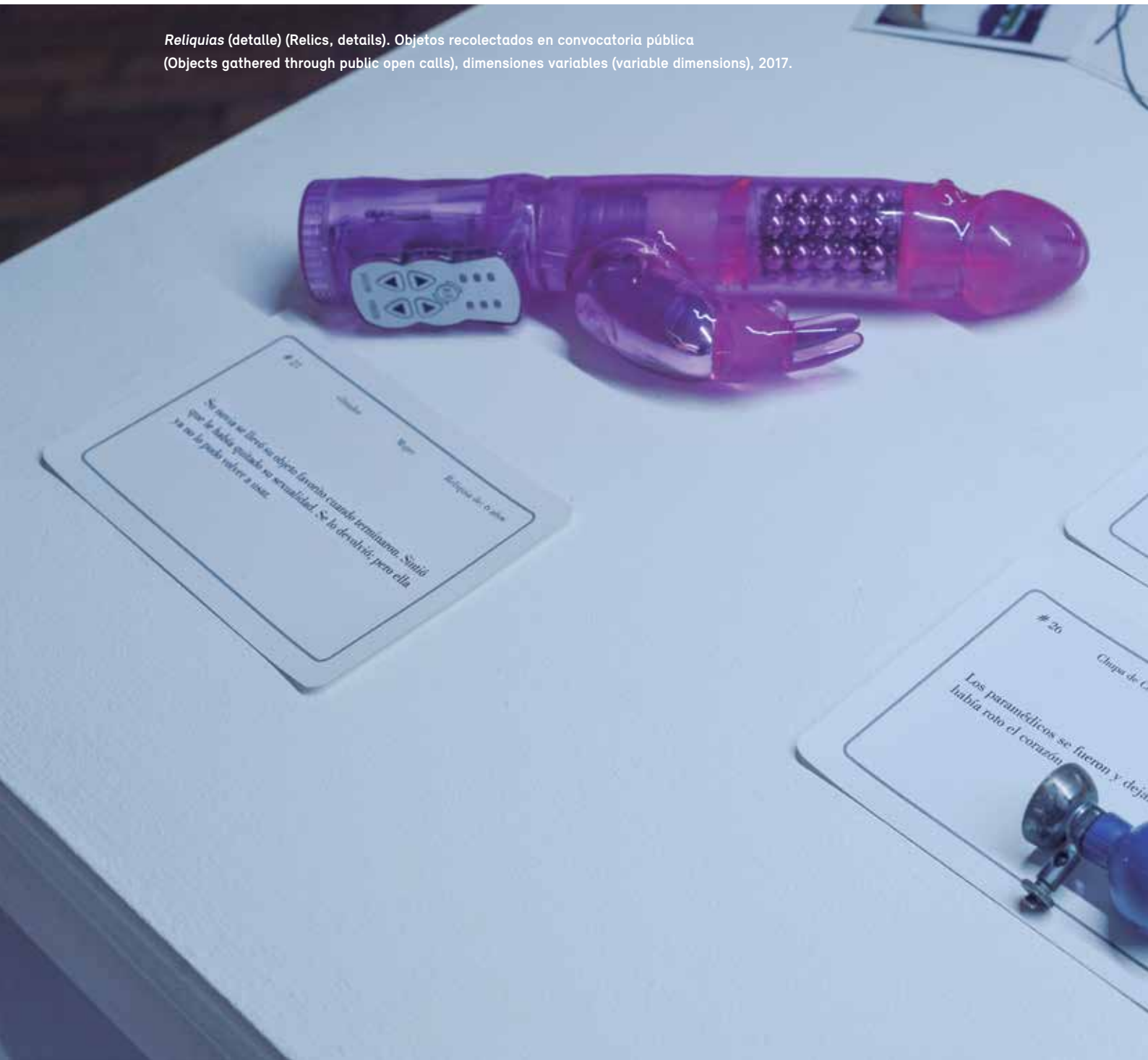
But it is frightening to think that art, after having been a treasure, is now no more than a coin,

El amor está planteado como eterno. “Y vivieron juntos para siempre”. La eternidad del amor se representa con diferentes símbolos que buscan hablar de su duración infinita. Pero, ¿es el amor eterno?, ¿cuál es el amor que es eterno?: ¿el concepto de amor? o ¿el amor de una persona hacia otra?

which there, where it was guarded, will stop circulating and there, where it should have remained, is going to disappear.

Contemporary art is therefore the art of the financial era of capitalism, granting that classical art was the art of the epoch of the treasure. Contemporary art is really the art of our time,

Reliquias (detalle) (Relics, details). Objetos recolectados en convocatoria pública (Objects gathered through public open calls), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



El amor y su enunciado formal, el matrimonio, comparte con el museo de arte moderno el concepto de eternidad y los dos se encuentran ante la evidencia conceptual de su incoherencia.

Desde *Háblame, amor* quiero dejar abiertos cuestionamientos a partir de la estructura del objeto reliquia que me permite proponerle al museo un imposible: convocar para exhibir y luego quemar lo



but, perhaps it both illustrates and criticizes our time, since, in any case, there is an ambivalence between both, just as, in other ages, art was, at one and the same time, a critical splendor and also a treasure. The forms of contemporary art do not allow us to escape from this ambivalence.

Alain Badiou

Love is supposed to be eternal: “And they lived happily ever after.” The eternal nature of love is represented by different symbols which seek to show that it lasts forever. But, is love eternal? What is the love which is eternal: the concept of love or the love of one person for another?

Love and the institution which formalizes it, marriage, share the concept of eternity with the museum and the two meet in the face of the conceptual evidence of their incoherence.

Basing myself on *Háblame, amor* (Talk to me, love), I would like to raise some questions to do with the structure of the object as a relic, ones which allow me to make an impossible proposal to the museum: invite artists to exhibit and then burn what is exhibited. Create an action in which I call on the museum to show that these juxtaposed concepts do not only remain in the realm of theory but can be put in the realm of practice as well.

You can guard an object forever: there is the concept of eternity. When the object disappears, does the treasure disappear? In the face of the forcefulness of the ritual –the evidence that life is movement and the concept of the ephemeral anchored in contemporary art– burning would brutally expose the fact that nothing lasts forever, even though you build a place which allows for it to be perpetuated with the justification that it is eternal. Or is a present symbol an eternal one?

exhibido. Generar una acción en la cual involucro al museo para que estos conceptos que se yuxtaponen no solo queden como teoría, sino sean llevados a la acción.

Se puede guardar eternamente un objeto, existe el concepto de eternidad. ¿Al desaparecer el objeto, desaparece el tesoro? Ante la contundencia del ritual, ante la evidencia de la vida en movimiento y del concepto de efímero anclado a la contemporaneidad, la quema deja brutalmente expuesto que nada es para siempre, aunque se edifique un recinto que permita perpetuarlo argumentando su eternidad. ¿O es símbolo, ahora símbolo eterno?

El concepto de modernidad contiene el deseo intrínseco de guardar el “presente” para siempre, concepto que comparte con la reliquia de amor. ¿Se puede escapar de una eternidad simbólica más allá de la preservación del objeto mismo?, ¿o no? ¿Cómo plantea el museo llamado “moderno” su relación con el objeto como tesoro y su concepto intrínseco de finito? ¿Cómo se plantea la institución por excelencia del amor, el matrimonio, ante la evidencia de su finitud? ¿Qué estructura de contenedor social propone la sociedad contemporánea ante la evidencia del fracaso del acuerdo “para siempre” planteado como base económica y estructural de la familia? ¿Qué diría el amor?

Descripción de las obras

RELIQUIAS

La colección consta de 110 reliquias donadas al proyecto utilizando la metodología de la convocatoria, la cual fue publicada por el museo y por los medios de comunicación y estuvo abierta al público durante 15 días. Estuvieron expuestas en 8 mesas blancas a la mirada y al tacto del público, y acompañadas por tarjetas de archivo

The concept of modernity contains the intrinsic wish to guard the “present” forever, a concept which it shares with a relic of love. Can one escape from a symbolic eternity, beyond preserving the object itself? Or can you not?

How does a museum which calls itself “modern” conceive of its relation with the object as treasure and its intrinsic concept of the finite? How does the institution par excellence of love, marriage, face the evidence of its finite nature? What structure for a social container does contemporary society propose in the face of the evidence of the failure of the agreement that love is “forever”, set forth as the economic and structural basis of the family? What would love say?

Description of the artworks

RELICS

The collection consists of 110 relics donated to the project using the methodology of asking the public to participate. That invitation was published by the museum and the communications media and was open to those who wished to participate for 15 days.

They were exhibited on 8 white tables, so that they could be seen and touched by the spectators. They were accompanied by archive cards which explained how long they had been guarded, the gender of their owners and a brief explanation of their emotional meaning. From the start to the end of the exhibition, the tables were changed, then the artist burnt the objects, one by one, while the exhibition was still open to the public and the evidence of the burnings was projected onto the walls of the exhibition hall.

RELIC # 17

The bridal dress burns in the fire and turns into ashes in the middle of the hall, in a sound and



Háblame, amor (Talk to me, love). Instalación arquitectónica (Architectural installation), PVC, aluminio, luces LED, monitores, computador, micrófono, programación sonora, cableado (PVC, aluminum, LED lights, monitors, computer, microphone, sound programming, wiring), 5 x 6 x 2.20 m, 2017.

que señalaban el tiempo durante el cual estuvieron guardadas, el género del dueño y describían brevemente su sentido emocional. Las mesas cambiaron en el momento de la exhibición hasta que se terminó la convocatoria, luego los objetos desaparecieron y en los muros de la sala se proyectó la evidencia de la quema.

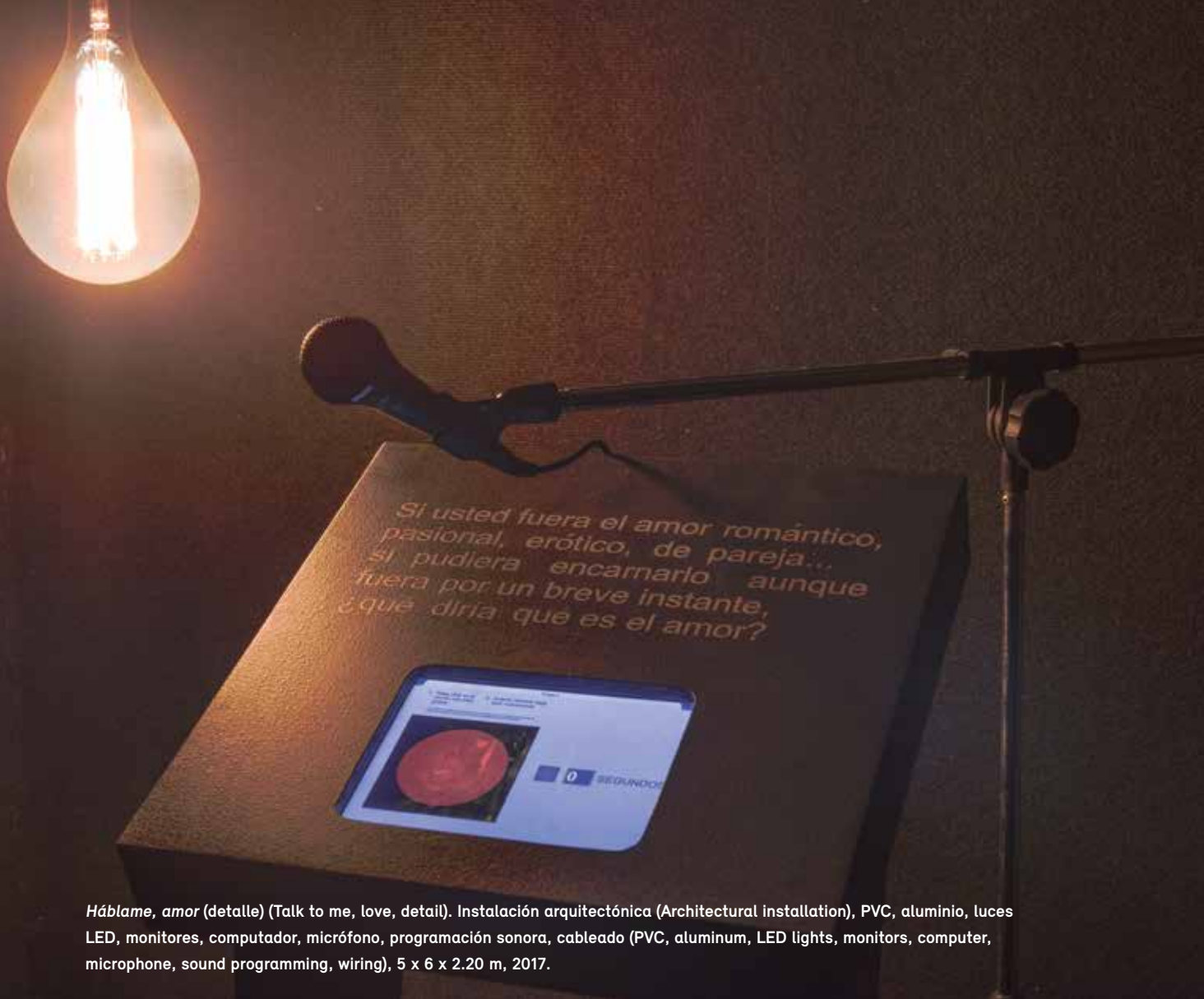
RELIQUIA # 17

El vestido de novia arde en fuego y se convierte en cenizas en medio de la sala en una instalación sonora y de video que evidencia su presencia como bandera de la institución que el traje representa.

video installation which turns the dress into a banner of the institution of marriage.

TALK TO ME, LOVE

A shiny black spiral which serves as a mirror beckons the public to penetrate and circulate through the space, losing themselves in the darkness while they hear, on multiple loudspeakers, answers to the question: "If you could embody the voice of the romantic, erotic love of a couple, what would you say love is?" The answers spoken by the public immediately become part of the sounds heard in the hall. In the center of the spiral there is a white light and above it, a mirror. To enter and



Háblame, amor (detalle) (Talk to me, love, detail). Instalación arquitectónica (Architectural installation), PVC, aluminio, luces LED, monitores, computador, micrófono, programación sonora, cableado (PVC, aluminum, LED lights, monitors, computer, microphone, sound programming, wiring), 5 x 6 x 2.20 m, 2017.

HÁBLAME, AMOR

Una espiral negra brillante que se hace espejo invita al público a circularla y adentrarse en ella perdiéndose en su oscuridad mientras oye en múltiples parlantes las respuestas a la pregunta: “Si encarnara la voz del amor, romántico, erótico de pareja, ¿qué diría que es el amor?” Las respuestas, que deja el público, entran de manera inmediata al sonido de la sala. En el centro de la espiral se encuentra una luz blanca y sobre ella un espejo. Entrar y salir de la espiral es una experiencia para los sentidos en la que para algunos se pierde la percepción del espacio y el equilibrio. *

leave the spiral is an experience for the senses in which some spectators lose their perception of the space and their own balance. *

Adriana Marmorek

(Bogotá, 1969). Estudió Comunicación Social y se desempeñó laboralmente en publicidad y televisión, campos de donde posteriormente retomó elementos y conceptos para pensarlos desde la práctica artística. Se graduó en el 2006 de la maestría de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Su inicio en el arte parte de un trabajo meticuloso en la escultura llevada al bronce. Su trabajo plástico se expande a otros medios como el vidrio, la fotografía, el video y la instalación, con un interés por la alquimia y lo maquínico. La arquitectura del deseo es como denomina su proceso de investigación en las artes desde donde aborda el universo del placer, el deseo y el amor para generar permanentemente un cuestionamiento de los conceptos que lo rodean en el imaginario occidental y sus relaciones a través de la historia. Su obra ha sido expuesta desde el 2000 en distintas instituciones públicas y privadas a nivel nacional e internacional en países como Ecuador, Argentina, Italia, Bélgica, Austria y EE.UU. Marmorek, además, participó en el Salón de Arte Joven-Artecámara, fue nominada para el Premio Bienal de Arte de Bogotá, representó a Colombia en la Feria Arco Madrid, es una de las nominadas al IX Premio Luis Caballero y varias de sus piezas forman parte de colecciones permanentes. *

(Bogotá, 1969). She studied Social Communication and has worked in advertising and television, fields from which she later borrowed elements and concepts which she incorporates into her artistic practice. She obtained a Masters in Visual Arts from the Universidad Nacional de Colombia in 2006. Her work as an artist began with a meticulous rendering of sculptures in bronze and this extended to other media, like photography, video and installation, with a special interest in alchemy and the mechanical.

She calls her process of investigation in the arts “the architecture of desire”, which allows her to approach the world of pleasure, desire and the love which permanently questions the concepts which surround it in the imaginary of the West and its expressions in the course of history. Since 2000, her work has been exhibited in different public and private institutions, both in Colombia and abroad, in countries like Ecuador, Italy, Belgium, Austria and the United States. Marmorek has also participated in the Artecámara Salon of Young Artists, was nominated for the Biennial Art Prize in Bogotá, represented Colombia at the Madrid Feria Arco, was nominated for the 9th Luis Caballero Prize and several of her pieces form part of permanent collections. *



Luis Fernando



Ramírez Celis

***CN70: A propósito de la colaboración entre
Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017***

Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo)



Lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica.

Jacqueline Nova¹, 1969

La arquitectura, la música y el arte, deben de ser la expresión de nuestro tiempo y no un plagio de las culturas pasadas.

Lucio Celis², 1970

NC70 es la construcción del espacio sonoro creado por el arquitecto y artista Lucio Celis y la

1 Jacqueline Nova (Gante, Bélgica, 1935-Bogotá Colombia, 1975).

2 Lucio Celis (Bogotá, Colombia, 1927-vive en Río de Janeiro, Brasil).

We must approach the new as a need, not as formula. The new will be produced by historical necessity.

Jacqueline Nova¹, 1969

Architecture, music and art must be the expression of our time and not a plagiarism of past cultures.

Lucio Celis², 1970

NC70 is the construction of a sonorous space created by the architect and artist Lucio Celis

1 Jacqueline Nova (Ghent, Belgium, 1935-Bogotá, Colombia, 1975).

2 Lucio Celis (Bogotá, Colombia, 1927-he lives in Rio de Janeiro, Brazil).



NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017). Instalación. Celosía con 13.000 módulos de cartón corrugado, recomposición sonora, fotografía blanco y negro. Tríptico (Installation: Corrugated cardboard lattice with 13.000 modules, sound recomposition, black and white photography. Triptych), dimensiones variables (variable dimensions). Recomposición sonora: Andrés Martínez (Andrés Martínez: sound recomposition), 2017.

compositora Jacqueline Nova en 1970. El proyecto presentado en este espacio recompone, desde la ficción, la obra inédita de Celis y Nova.

El compositor Fabio González Zuleta había entablado conversaciones con Celis para el diseño y la construcción del laboratorio de música electrónica de la Universidad Nacional de Colombia y, a su vez, había elegido a Nova para su dirección. Nova, quien venía de Argentina de realizar estudios avanzados en Composición Musical y Electroacústica en el Instituto Torcuato di Tella, conoció a Lucio Celis a su llegada a Bogotá en 1969, gracias a González Zuleta, quien fuera impulsor de la carrera de Nova desde su época de estudiante en la Universidad Nacional de Colombia. El laboratorio finalmente no se construyó por falta de recursos, pero, gracias a este encuentro, Celis y Nova iniciaron en 1970 la colaboración para la realización *NC70*. El proyecto, conocido también

and the composer Jacqueline Nova in 1970. The project shown in this space recreates the unrealized artwork of Celis and Nova, from the standpoint of fiction.

The composer Fabio González Zuleta had spoken with Celis about the design and building of the electronic music laboratory at the Universidad Nacional de Colombia and had also chosen Nova as its director. Nova, who had been undertaking advanced studies in musical composition and electro-acoustic music at the Instituto Torcuato di Tella in Argentina, met Lucio Celis when she arrived in Bogotá in 1969, thanks to González Zuleta, who had promoted the career of Nova from the time she was a student at the Universidad Nacional de Colombia.



NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017). Instalación. Celosía con 13.000 módulos de cartón corrugado (Installation: Corrugated cardboard lattice with 13.000 modules), dimensiones variables (variable dimensions). Recomposición sonora: Andrés Martínez (Andrés Martínez: sound recomposition), 2017.



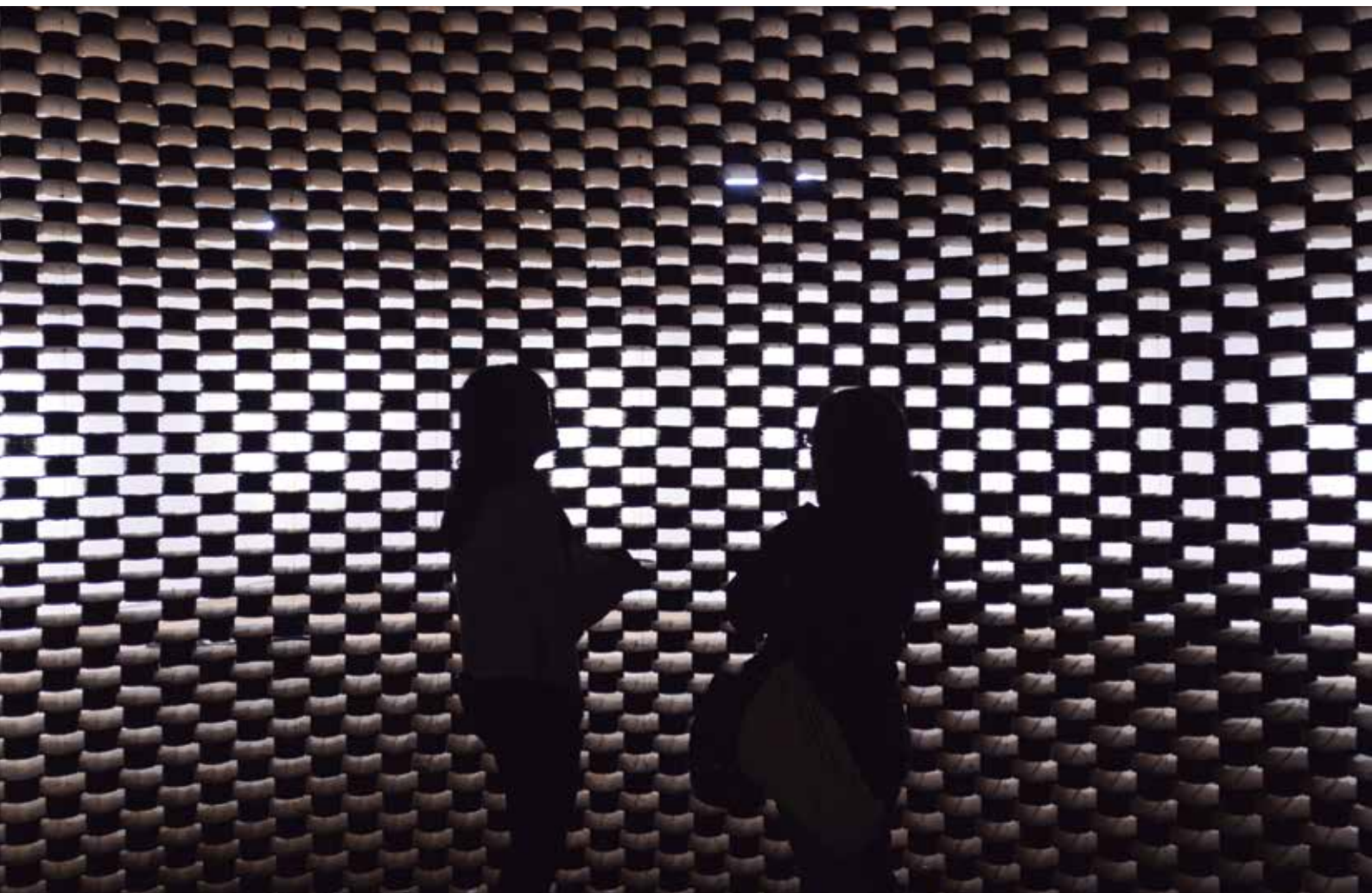
como *Celosía Nova*, fue planteado específicamente para la arquitectura de la futura sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Rogelio Salmona, arquitecto de la nueva sede del museo, se entusiasmó tanto con la propuesta que inició el diseño del edificio actual del Mambo sobre las tres salas que Celis dibujó para los planos del tríptico sonoro. A pesar de este interés inicial, la pieza no fue realizada, debido en parte a la prematura muerte de Nova en 1975. Sin la presencia de Nova para continuar el proyecto y ante las presiones por cambiar la sonoridad de la pieza, Celis prefirió retirar la obra antes que comprometer las intenciones originales de la compositora. Del proyecto quedan solamente los vestigios: las tres salas del sótano del museo actual.

In the end, the laboratory was not built because of a lack of funding, but thanks to that encounter, Celis and Nova began their collaboration on *NC70*. The project, also known as *Celosía Nova* (Nova Lattice), was especially meant for the architecture of the future seat of the Bogotá Museum of Modern Art (Mambo).

Rogelio Salmona, the architect responsible for the design of the new seat of the museum, became so enthusiastic about the project that he began the design of the current building of the Mambo on the basis of the three halls which Celis drew for the blueprints of the sound triptych. Despite this initial interest, the piece was never performed, due in part to the early death of Nova in 1975. Without her presence and because of pressures to change the sonority of the piece, the project could not be continued and Celis preferred to withdraw the project rather than compromise the original intentions of the composer. Only vestiges of the project remain: the three exhibition halls of the current museum.



NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (detalles)
(NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017, details).
Instalación. Celosía con 13.000 módulos de cartón corrugado (Installation: Corrugated cardboard
lattice with 13.000 modules), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



Este tríptico espacial y sonoro es uno de los proyectos pioneros de lo que más adelante se conocería como “instalación”, en consonancia con un tipo de sonoridad de difícil aceptación, al menos en el contexto colombiano, proyectada más allá de su época. Incluyendo *NC70*, Nova fue partícipe de tres de los proyectos artísticos más novedosos de las décadas de los sesenta y setenta: el primero fue la colaboración con la pintora Julia Acuña para *Luz, sonido y movimiento* que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1969, en su sede del Centro Internacional; el segundo fue el trabajo desarrollado con el arquitecto, artista y músico colombiano Lucio Celis, en 1970, para la creación del espacio sonoro *NC70* y el tercero, en 1974, fue el trabajo de apoyo para la compaginación sonora de la instalación de las camas de Felisa Bursztyn en el Museo de Arte Moderno, en su sede del Planetario Distrital de Bogotá.

Celosía Nova divide y conduce, pero su materialidad permeable es indisoluble en su relación con el sonido y el espacio. Es un límite entre la luz y la penumbra, entre adentro y afuera, entre lo público y lo privado. Traza patios circulares, como los que más adelante desarrollaría Salmona, planteando una relación artificial con el entorno, de manera análoga a la forma como las máquinas en la composición electroacústica filtran las grabaciones de sonidos tomados del entorno natural.

NC70 revisa ideas de comienzos y mediados del siglo xx que no se desarrollaron a plenitud en parte por el advenimiento de los posmodernismos y la pérdida de fe en el futuro, pero que siguen a la espera de ser aprovechadas nuevamente, como las piezas de un tesoro escondido. ★

This spatial and sound triptych was one of the pioneering projects of what later became known as the “installation”, in keeping with the kind of sonority which few accepted in that period, at least in the context of Colombia, and it was thus ahead of its time.

Including *NC70*, Nova participated in three of the most novel projects of the 1960’s and 1970’s; the first was her collaboration with the painter Julia Acuña on a piece called *Luz, sonido y movimiento* (Light, sound and movement), which was shown at the Bogotá Museum of Modern Art, at its then seat in the Centro Internacional. The second was the work she did with the Colombian architect, artist and musician Lucio Celis in 1970 to create the *NC70* sound space; and the third, in 1974, was the support she lent to the sound component in the beds-installation which Felisa Bursztyn exhibited at another previous seat of the Museum of Modern Art, the Bogotá Planetarium.

Celosía Nova divides and leads us on, but in relating sound with space, its permeable materiality is indissoluble. It marks the border between light and shade, between the inside and the outside, between the public and the private. It traces out circular patios, like those which Salmona would later develop, arranged in an artificial relationship with the setting, in a way which is analogous to the manner in which the machines used in electro-acoustic composition filter the recordings of sounds from the natural environment.

NC70 reworks ideas from the beginning and middle of the 20th century which were not fully developed, partly because of the advent of post-modernisms and a loss of faith in the future, but which continue to await an opportunity to be taken advantage of again, like the pieces of a hidden treasure. ★



NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (detalle) (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017, details). Fotografías blanco y negro. Tríptico (black and white photography. Triptych), dimensiones variables (variable dimensions), 2017.



Luis Fernando Ramírez Celis

(Bogotá, 1969). Obtuvo la maestría en Artes Plásticas en The State University of New York en Stony Brook como becario Fulbright en 2011, la maestría en Museología de la Universidad de Valladolid y la especialización en Creación Multimedia en la Universidad de los Andes. Ha

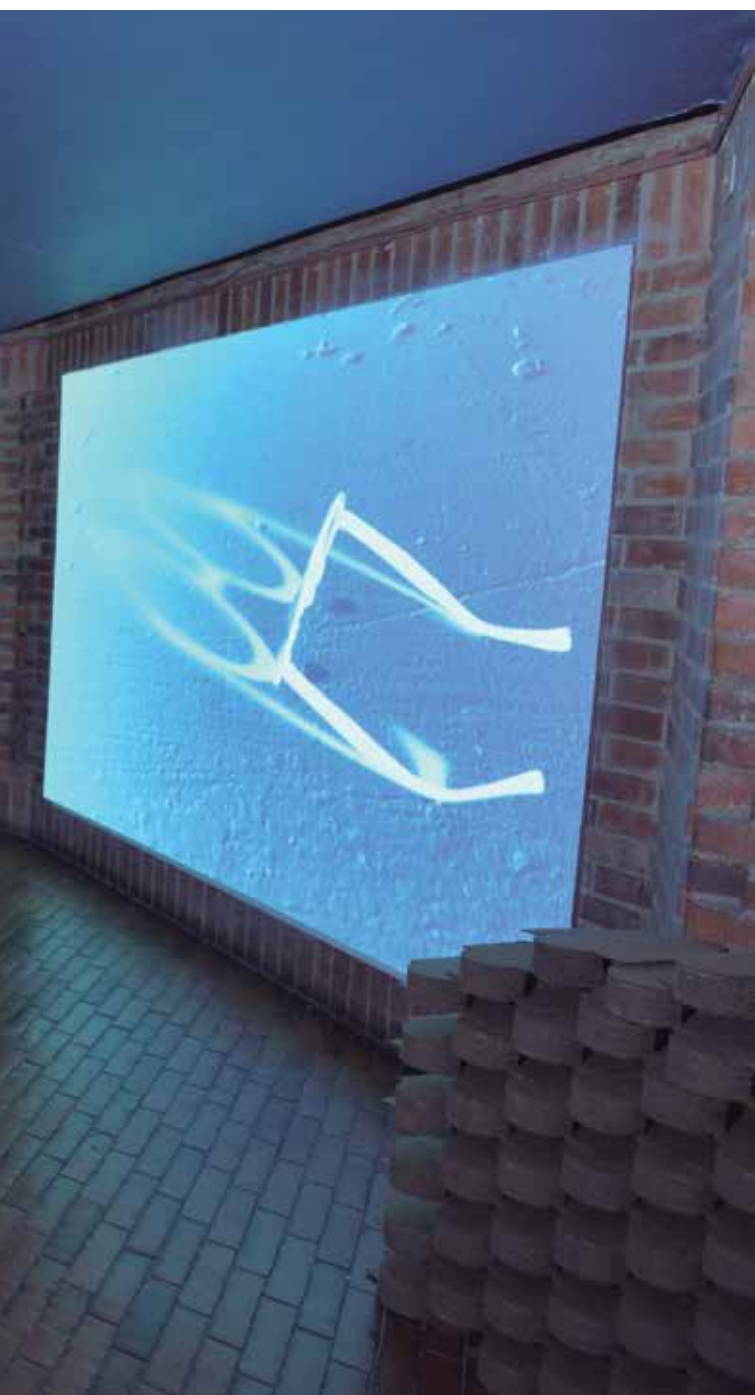
(Bogotá, 1969). Thanks to a Fulbright Fellowship in 2011, he obtained a Masters in Visual Arts at the Stony Brook State University in New York. He also has a Masters in Museology from the University of Valladolid and a specialization in Multimedia Creation from the Universidad de los Andes. Among his awards, he won a fellowship for an artist's residency in the Banff Centre (2012-2014), a grant from the Joan Mitchell Foundation (2011) and first prize at the Biennial of Plastic and Visual



*NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017). Instalación. Celosía con 13.000 módulos de cartón corrugado, recomposición sonora, fotografía blanco y negro. Tríptico (Installation: Corrugated cardboard lattice with 13.000 modules, sound recomposition, black and white photography. Triptych), dimensiones variables (variable dimensions).
Recomposición sonora: Andrés Martínez (Andrés Martínez: sound recomposition), 2017.*

recibido premios como la beca para la residencia artística en Banff Centre (2013-2014), el Joan Mitchell Foundation Grant Program (2011), el primer premio de la Bienal de Artes Plásticas y Visuales de Bogotá con la obra *Superbloques* (2010), fue nominado al V Premio Luis Caballero (2009), obtuvo la residencia y la beca de creación Encuentro MDE07 (2008), la residencia Capacete en Río de Janeiro (2006) y el primer Premio Arte y Naturaleza en Bogotá

(2006). Ha participado en las siguientes exposiciones: “Resistir, (re) existir” con curaduría de Solange Farkas y Gabriel Bogossian en Galpão VB, São Paulo, Brasil; “Nectar” en Pratt Manhattan Gallery, Nueva York, curada por Berta Sichel; curaduría en Espacio Odeón (2015), “Primera Bienal de Cartagena” curada por Berta Sichel (2014), “Ninguna forma de vida es inevitable” curada por José Roca para la apertura de Flora Ars & Natura (2013), “Fuso Anual de Videoarte” curada por Solange Farkas en Lisboa (2012) y el 17º Festival de Arte Contemporáneo VideoBrasil, “Panoramas del Sur” curado por Solange Farkas (2011). Ha sido también museógrafo y curador en el área de artes plásticas del Banco de la República desde 1998. ★



Arts of Bogotá, with his artwork *Superbloques* (2011), He was also nominated for the 5th Luis Caballero Prize (2009), obtained the Capacete artist’s residency in Río de Janeiro (2006) and the first Art and Nature Prize in Bogotá (2006).

He has participated in the following exhibitions: “Resistir, (re) existir”, with the curatorship of Solange Farkas and Gabriel Bogossian, at the Galpão vb, Sao Paulo, Brazil; “Nectar” at the Pratt Manhattan Gallery, New York, curated by Berta Sichel; the “First Cartagena Biennial”, curated by Berta Sichel (2014); “Ninguna forma de vida es inevitable”, curated by José Roca for the opening of the Flora Ars & Natura (2013); the “FUSO Anual de Videoarte” curated by Solange Farkas in Lisbon (2012); and the 17th VideoBrasil Festival de Contemporary Art, “Panoramas del Sur”, curated by Solange Farkas (2011). He has also been a curator at the Espacio Odeón (2015) and since 1998, he has worked as a museum advisor and curator in the Department of Visual Arts of the Banco de la República (Colombian Central Bank). ★

Lecturas del jurado

Jury readings

**Recorrer,
entrar y salir.
IX Premio
Luis Caballero**

**Walking around,
going in and going out.
The 9th Luis Caballero Prize**

Natalia Gutiérrez Echeverri

Además de dictar clases, caminar por la ciudad

para experimentar las obras del Premio Luis Caballero fue mi actividad principal durante el 2017. Caminé en Bogotá por la calle veintidós hasta la carrera octava, en el centro de la ciudad, me abrí paso por entre ventas de todo tipo, puertas entreabiertas, basura y paredes que han acumulado años de vida para, por fin, entrar en un edificio de oficinas, transformadas en bodegas —al estilo neoyorquino—, y encontrar una de ellas grande, limpia, para ver la exposición de lina González: *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*. Por ahora ninguna redención. El título no planteaba ninguna luz detrás del túnel. Lo primero que me impresionó al entrar a ese espacio rectangular fueron las esquinas recortadas, con espejos, donde se reflejaban mis pies en el piso. Definitivamente con esas esquinas se logró habitar esa bodega de manera personal y hacer evidente una declaración de principios: este es un espacio de una experimentación personal con esculturas como gestos, donde los materiales obedecen a tensiones, vulnerabilidades y abandonos. Una tortura mental y material fuera de las leyes del deber ser del devenir actual del arte en términos de complacencia y de mercado.

Al salir, surgió una inquietud: cómo leer esos movimientos metafóricos dentro del espacio de una cultura dentro de una ciudad como Bogotá, porque las exposiciones del Luis Caballero están en espacios “dentro” de las calles más abarrotadas de historia y de experiencias del centro de Bogotá. Me acordé de una ficha técnica de esta exposición: “Somos la capacidad de ser afectados”, una frase de Spinoza. Ahí encontré una clave: tal vez el arte es una advertencia para estar dispuesto a ser tocado en lo emocional, en lo cotidiano, en lo “molecular”. Ejercer una resistencia individual a la indiferencia, pero, en fin, no lo sé.

Lo que sí puedo decir es que ciudad y arte en la propuesta del Premio Caballero se tejen. Pienso que vivimos en la sobre modernidad, que es una

In 2017, in addition to teaching my classes,

walking around the city to experience the artworks at the Luis Caballero Prize was my main activity. In Bogotá, I would walk along calle 22 to carrera 8a, downtown, where I passed by places selling every kind of article, half-open doors, garbage and walls eroded over the years, and would finally go into an office buildings, transformed into warehouses in the style of New York, and find that one, big and clean, which housed the exhibition of lina González: *Torturas voluntarias-Fracasos temporales* (Voluntary tortures-Temporary failures). For now, with no redemption. The title did not promise any light at the end of the tunnel. When I entered that rectangular space, the first thing which struck me were the cut-off corners, with mirrors, which reflected my feet on the ground. Those corners definitely managed to lend a personal touch to that warehouse and make a statement of principles clear: this is a space for a personal experimentation with sculpture as gesture, where the materials respond to tensions, vulnerabilities and abandonments. A mental and material torture beyond the laws of “it must be” of the current course of art in terms of its complacency and slavery to the market.

When I left, I felt a particular concern: how do you interpret those metaphorical movements in the space of a culture in a city like Bogotá, because the exhibitions of the Luis Caballero Prize are housed in spaces “in” the streets which are most crammed with the history and experiences of downtown Bogotá. I remembered something on a data sheet in this exhibition: “We are the capacity to be affected”, a saying by Spinoza. There I found a key: perhaps art is a warning to be ready to be touched in the emotional, the quotidian, the “molecular” part of yourself —putting up an individual resistance to indifference—but, in short, I do not know.

What I can say is that in this proposal at the Caballero Prize the city and art are interwoven. I think that we live in an excessive modernity, which is a way to name the layers and layers of experiences and information which turn the city into a saturated

forma de nombrar las capas y capas de experiencias y de información que convierten a la ciudad en un lugar saturado, sobreexpuesto visualmente y, sin embargo, impenetrable. Esa acumulación de información ejerce sobre el sujeto, es decir, sobre mí, una violencia en lo íntimo, porque me dispersa, me “desterritorializa”,¹ me pone en “modo avión” flotando sin responsabilidades, sin atención a la vida cercana; me convierte en narcisista, ciega e injusta. Eso es lo quiero explorar en este artículo: el arte en esta Bogotá, ¿cómo lo percibo?, ¿cómo va ahí? No quiero ver solo las exposiciones; quiero entrar y salir.

Seguí por la carrera octava hasta la calle trece y bajé, como decimos los bogotanos cuando caminamos dándole la espalda a las montañas, recorri los almacenes de piñatas, el bullicio, me abrí paso entre la música, la comida y entré en un edificio con historia (imposible detenerse en la historia en este momento). Subí las escaleras y llegué a la sala de exposiciones de la Facultad de Artes de la ASAB. Allí se presentaba *Santos Cabezas*, la exposición de Leonardo Herrera, un artista con la capacidad de localizarse como sujeto en medio de un tema tan complejo y con tantas aristas como es el transporte de droga en el país, esta vez visualizando los puertos, como Tumaco y sus corrientes marítimas, para dar a conocer al espectador la llamada “pesca blanca”, que ya era para mí un gran título.

La muestra exploraba varias materializaciones que recordaban el lugar del castigo de los negros esclavos del Pacífico colombiano. Rescato, por ejemplo, un muro de madera burda como el límite de un campo de grupos humanos segregados; un muy buen video del registro de la pesca blanca (me entero por una charla del artista que se refiere a una actividad donde los narcotraficantes usan las corrientes marítimas para que los paquetes de droga floten hacia Centro América, por

1 Sigo una lectura iluminadora: la de Byung-Chul Han y su libro *Topología de la violencia*. Barcelona, Herder, 2016.

place which is overly exposed, in visual terms, yet impenetrable. This accumulation of information is a violent attack on the intimacy of the subject, that is, myself, because it scatters me, it “de-territorializes”¹ me, it puts me into my “airplane mode”, floating without responsibility, without paying attention to the life which is close. It turns me into a narcissist, blind and unjust. That is what I wish to explore in this article: art in this Bogotá of ours. How do I perceive it? How is it going there? I do not only want to see exhibitions: I want to go in and out of them.

I continued along the carrera 8a to calle 13 and “went down”, as we *bogotanos* say when we turn our back on the mountains to the east and head west. I walked along the stores which sell piñatas amidst the uproar of downtown. I made my way through a medley of music and food and went into a building with a lot of history (it is impossible to pause now and speak of it). I climbed the stairs and reached the exhibition hall of the Arts Faculty of the ASAB, which was showing *Santos Cabezas*, the exhibition of Leonardo Herrera, an artist who is able to place himself as a subject in the midst of a phenomenon which is so complex and has so many facets as the transport of drugs in the country, this time by visualizing the ports, like Tumaco and its sea currents, in order to make the spectator familiar with what is known as “white fishing”, which was already a great title for me.

The exhibition explored several materializations of the place where the Black slaves in the Colombian Pacific were punished. I remember, for example, a wall of rough wood which evoked the edge of a camp of segregated human groups. A very good video records an incident of white fishing (from a talk the artist gave, I learnt that it refers to how narcotics-traffickers use the sea currents to ensure that the cargoes of drugs float towards Central America, for example, and how, during their voyage,

1 I follow an enlightening interpretation: that of Byung-Chul Han in the book *Topología de la violencia*. Barcelona, Herder, 2016.

ejemplo, y, durante su recorrido, algunas personas los recojan y los lleven a la orilla) y una serie de placas doradas con textos de una conversación con un joven tal vez adolescente, unas placas pequeñas donde se leían fragmento de emociones complejas.

El tráfico de drogas en el país tan blanco, tan rentable y a la vez tan invisible, mutó en esta exposición hacia un territorio emocional y subjetivo en el cual los sentimientos entre padre e hijo en medio de esa cultura colombiana del narcotráfico, ya no en los medios de comunicación ni en las películas, sino vivida en las calles y en las esquinas, se exponen. Es un tema que padre e hijo tienen que hablar. Un tema del que hay que hablar y considero que los espacios del arte lo permiten.

A mí me conmovió la presencia firme del artista frente a su realidad. Sin embargo, pienso que era una muestra que confiaba demasiado en el “traslado” de las ideas y los sentimientos a cosas y materiales y, en ese traslado, el relato de la complejidad del narcotráfico en las calles de una ciudad y de la esclavitud o la impotencia, se perdía.

Creo que una presentación francamente subjetiva del artista frente a la cámara, un documental subjetivo sobre el problema del narcotráfico, habría permitido un debate permanente frente a los estudiantes tanto acerca del problema de la droga como de la afectividad involucrada, habría convertido a la sala en un espacio dialógico continuo y necesario frente a la gente joven y al país. Pero, lo peor que se le puede decir a alguien es lo que debe hacer, como una mamá. No quiero eso. Respeté esta exposición y, como espectador y caminante, sencillamente necesité una mayor visibilidad.

Y es que en este recorrido por una Bogotá donde mis referentes ya desaparecieron, donde en cierta manera floto, es importante que la estética termine de una vez por todas no en las cosas, sino en la conversación con otro; que termine en una

some people collect them and take them to the shore) and a series of gilded plaques with the words of a conversation with a youngster (perhaps an adolescent), small plaques where you read a fragment of complex emotions.

In this exhibition, the trafficking of drugs in our country –which is so white, so profitable and at the same time so invisible– shifted towards an emotional and subjective territory which shows the feelings between a father and son in the midst of this Colombian culture of narcotics–trafficking, not as seen in the communications media or movies but as it is lived, first hand, on the streets and corners. It is a subject which the father and son have to talk about, a subject which must be discussed and I believe that the spaces of art allow for it.

I was moved by the firm presence of the artist in the face of his reality. However, I think that it was an exhibition which trusted too much in the “transfer” of ideas and feelings to things and materials, and during that transfer, explaining the complexity of narcotics–trafficking on the streets of a city and slavery or impotence got lost.

I think that the artist’s frankly subjective presentation in front of the camera, a subjective documentary about the problem of narcotics–trafficking, might have allowed for a permanent debate before the students about both the problem of drugs and the affectivity involved in it. It might have turned the hall into a venue for a permanent and necessary conversation with the youngsters and with the country. But the worst thing you can say to someone is what they must do, like their mother. I don’t want that. I respected this exhibition and as a spectator and wanderer in the city, I simply needed more visibility.

The thing is that in this walking around Bogotá where my referents had already disappeared, where, in a certain way I am floating, it is important that aesthetics wind up, once and for all, not in things but a conversation with another: that they end in a relational aesthetics, in an awakening, to quote

estética relacional, en un despertar, para invocar a Benjamin, y esta exposición tenía todas las posibilidades para hacerlo.

Hay que seguir hacia el sur, pasar por la biblioteca Luis Ángel Arango para encontrar, en una calle muy silenciosa e histórica, un espacio llamado Plataforma en una casa republicana de los años treinta del siglo xx. Es una casa que se transformó en el 2012 en otro espacio para el arte en la ciudad, concebido como un laboratorio para promover la experimentación del arte con la era digital. Me encontré allí con *Errantes*, la propuesta de Ana Patricia Palacios. Me sentí sumergida en una cantidad de videos, como en un espectáculo de luz y sonido. Nos han advertido tantos, desde Susan Sontag hasta Bill Viola, que el video es como el agua que fluye: no permite que el espectador fije la atención en ningún lugar. El tema de la exposición es muy interesante porque constituye un cruce entre historia y experiencia a través de senderos, trochas, caminos veredales y travesías en los barrios y en las comunas; se trata de atravesar la geografía con una historia a cuestas e incluso a través de una cuerda floja. Pero es un tema tratado de manera imprecisa, también con una gran confianza en la imagen, sin sospechar y sin dudar de ella, pidiéndole que se encargue de decirlo todo. Finalmente, la imagen esconde, tapa, sobre todo si se le añade tanto espectáculo, tantas imágenes juntas; a veces el relato o una imagen fija permiten ver. Se requería una cartografía más pausada, más y mejor dibujada, con más nombres concretos, más geográfica, más “caminante”. Quedé en *shock*, apelando de nuevo a Benjamin.

El centro de Bogotá y los lugares no suficientemente visualizados son todo un tema. Uno de los aciertos de la propuesta de Felipe Arturo, *El río persigue la gravedad*, fue la escogencia y la gestión del espacio por parte del artista. Ante todo porque la Universidad Jorge Tadeo Lozano cuenta con numerosos espacios privados y públicos que plantean recorridos inesperados y que ya tienen

Benjamin, and this exhibition had all the possibilities of doing that.

I have to keep walking south, passing the Luis Ángel Arango Library to find, in a very quiet and historic street, a place called Plataforma, situated in a 1930's republican-style house, which, in 2012, was transformed into another venue for art in the city, conceived of as a laboratory to promote experimentation in art in the digital era. There, I come across *Errantes* (Wanderings), the proposal of Ana Patricia Palacios. I felt submerged in a heap of videos, as at a light and sound show. From Susan Sontag to Bill Viola, so many critics have warned us that video is like flowing water: it does not allow the spectator to focus his or her attention anywhere in particular. The subject of the exhibition was very interesting because it is a cross between history and experience in the form of roads, tracks, rural paths and alleys in urban neighborhoods and slums. It seeks to go across the country's geography with a story on its back and even walk over it on a tightrope. But the treatment of the subject is imprecise: it trusts a great deal in the image, without having suspicions or doubts about it, asking that it take charge of explaining everything. In the end, the image conceals, covers up, above all when so much spectacle, when so many images, are joined together. At times, the story or a fixed image enable one to see. There is a need for a more unhurried cartography, more and better drawn, with more specific and geographical names, one more of the hiker. It left me “shocked”, to cite Benjamin again.

The center of Bogotá and the places which are not sufficiently visualized are a subject of their own. One of the wise decisions of Felipe Arturo's proposal, *El río persigue la gravedad* (The river pursues gravity) was the artist's choice and handling of the space. Above all, because the Universidad Jorge Tadeo Lozano has many private and public areas which allow for surprising walks and it already has a captive audience, its students. The fruit of an urban renewal project in the heart of downtown, it was designed by the architect Daniel Bermúdez between

un público cautivo, que son los estudiantes universitarios. Una renovación urbana en pleno centro de Bogotá, diseñada por el arquitecto Daniel Bermúdez entre 1998 y el 2004, armó un espacio urbano con edificios alrededor de una plaza de ladrillo con unas escaleras que forman una especie de foro que Felipe Arturo, con su intervención, incluyó como un recorrido para el caminante por el centro de Bogotá. La gestión del artista ante la universidad para conseguir estos espacios debió ser ardua, ya que esta institución cuenta, por ejemplo, con una galería de arte que desde sus inicios ha estado de espaldas a los procesos del arte contemporáneo y de los estudiantes. Arturo incluyó también la calle veintidós, una gestión yo creo que heroica por la coordinación y los permisos que tuvo que gestionar en instituciones distritales. Esta gestión me parece que incluye a la Tadeo posiblemente como otro espacio para ser intervenido en el futuro y es una especie de cruzada del artista por lo público.

Es cierto que Felipe Arturo presentó una especie de retrospectiva, es decir, recogió obras presentadas en otros lugares anteriormente, pero justifico esta “recolección” de sus trabajos en la Tadeo porque le permitió presentar su obra ampliamente frente a la comunidad de estudiantes de donde él es profesor e incluso someterse a su escrutinio y a su juicio. La mejor intervención para mí fue la realizada en la plaza pública central de la universidad que, como dije, es una plaza moderna, de ladrillo, un lugar de paso, en la cual se puso a prueba un sistema constructivo que se usa en las ventas ambulantes de algunos países en Latinoamérica para sostener unas hamacas que fueron habitadas ampliamente por transeúntes y estudiantes, lo que indica que la voluntad constructiva y el conocimiento de los materiales de este artista pueden pensar con solvencia el espacio público de las ciudades colombianas, hoy olvidado por el arte.

También fue importante instalar ciertas piezas que tienen que ver con su viaje por el

1998 and 2004, who created an urban space with buildings placed around a brick plaza with some stairways which form a kind of forum which Felipe Arturo’s intervention included as a path which people in the center of Bogotá can walk along. It must have cost the artist a lot of work to persuade the university to make those spaces available, since the Tadeo Lozano already has an art gallery which, from the start, has turned its back on the latest developments in contemporary art. Arturo also included calle 22 in the exhibition space, an initiative which I regard as heroic, due to the need to coordinate it with the authorities of the city’s government and obtain the requisite permits. In my opinion, it may open the way for the Tadeo to be used for future interventions and stands as a kind of crusade the artist undertook on behalf of the public.

It is true that Felipe Arturo presented a kind of retrospective, that is, he assembled pieces previously shown in another places, but I believe that “harvesting” his artworks in the Tadeo was justified, because it allowed him to show a broad spectrum of his work to the community of students at a university where he teaches and even submit it to their scrutiny and judgment. For me, the best intervention was the one in the central public plaza of the university which, as I just said, is a modern one, built of brick, a transit point which tested a system of building which is employed in street sales in some Latin American countries and upheld a number of hammocks that were used by a wide variety of passers-by and students, which indicates that the artist’s knowledge of the techniques and materials could be profitably adapted to the public spaces of Colombian cities, which are currently indifferent to art.

His installation in the university library of certain pieces which were inspired by his trip to the Amazon was also important, above all, his replicas of some bars in the Amazon with their sloping wooden floors, rude tables and benches and stories. In general, the university should pay more attention to these stories told by the “other”, the ways the “other” portrays him-or herself and

Amazonas, sobre todo la reconstrucción de algunos bares amazónicos que lo llevó a utilizar desniveles de madera, mesas, bancas, relatos, e instalarlos en la biblioteca de la universidad. A la universidad en general le hacen falta los relatos del otro, los modos de hacer del otro, sus anécdotas. El mundo como anécdota es uno de los capítulos de *García Márquez: historia de un deicidio*, libro que es necesario volver a leer. La universidad necesita bibliotecas que piensen en el agua en nuestro país; a la universidad le hace falta pensar en el viaje, en la literatura de viaje, en los ríos subterráneos de sus calles cercanas. El resultado de la obra es una amplísima búsqueda para que las experiencias de viaje y la curiosidad por una materialización propia ocupen su lugar en lo público. Es una obra, en fin, con múltiples entradas.

Pero el recorrido por Bogotá no termina ahí. Es necesario seguir y hacerlo a pie, porque en carro o en bus es inútil. Sigo mi camino hasta la plaza de Bolívar, paso por el Palacio de Justicia, un edificio mudo ante la violencia reconstruido en el 2000 con una arquitectura indiferente a la toma del antiguo edificio y su incendio en 1985, para llegar a la iglesia de Santa Clara con su decoración del siglo XVII, su esplendor y oscuridad. La propuesta en este espacio era una especie de documental presentado en varios monitores sobre el problema de la minería artesanal en Colombia en los municipios de Segovia, Sevilla y Marmato. Era el documental de un observador que pretende dar cuenta de una transformación radical de la naturaleza que se convierte poco a poco en desierto, y de la contaminación del agua. Los videos parecían proponer, con razón, que el *performance* de las máquinas en el territorio² tiene efectos suficientemente contundentes en el paisaje. Los videos presentados en el espacio se “enmarcaron” en estructuras

2 Me estoy apropiando del texto de Catalina Mora, una artista que se refiere a las máquinas y sus *performances* en los Llanos Orientales.

the anecdotes of such persons. The world as an anecdote is the title of one of the chapters of Mario Vargas Llosa's book *García Márquez: historia de un deicidio* (García Márquez: Story of a Deicide), which is obligatory reading. The university needs libraries which think about the waters of our country. The university should think about journeys, travel literature and the rivers which flow beneath the streets around it. The result of the artist's work is a very ample investigation of those themes, so that the experiences of traveling and a curiosity about a fitting materialization of them occupy their due place in the public's awareness. In short, it is an artwork with many dimensions.

But the walk through Bogotá does not end there. We must continue and do it on foot, because it is useless in a car or bus. I continue on my path to the Plaza de Bolívar, pass by the Justice Palace, a building which is silent about the country's violence and was rebuilt in 2000 in a style which ignores the armed seizure and fire which destroyed its former seat in 1985, and I arrive at the Santa Clara church, with its dark interior and splendid 17th century decoration. The proposal for this space was a kind of documentary, shown on several screens, about the problem of artisanal mining in Colombia, specifically the towns of Segovia, Sevilla and Marmato. It was the documentary of an observer who set out to depict the radical transformation of the natural landscape, which, little by little, has turned into a desert whose water is contaminated. The videos rightly seemed to propose that the “performance” of the machines² which work the deposits there has a sufficiently striking effect on the landscape. To separate or link them with the symbolic setting of the church, the videos shown in that space were “framed” in structures of rough wood in the manner of diamonds.

2 I have taken the idea from an essay by Catalina Mora, an artist who discusses such machines and their “performances” in the Llanos Orientales.

de madera burda a manera de diamantes para separarlos o vincularlos con el entorno simbólico de la iglesia. Era una buena idea, pero estas estructuras resultaban finalmente siendo tímidos distractores visuales y no alcanzaban a vincularse con posibles simbolismos entre esplendor y ruina. Tal vez por esa frase de Raymond Carver que dice que el arte da noticias sobre el mundo, el documental en sí mismo es un espacio por explorar. ¿Dónde está el arte? En hacer visible tal vez sin más añadidos formales.

Un recorrido por el centro de Bogotá un poco extraño es el que está cerca del Museo de Arte Moderno. Es extraño porque el Mambo es vecino de unas calles y carreras que nunca han sido especialmente bulliciosas. Siempre grises hasta en días de sol, poco concurridas, esconden seguramente una vida detrás de sus puertas cerradas. Y, por otro lado, el museo colinda con el parque de la Independencia, lo que le da una especie de separación natural y “neutral” de la vida en la calle. Aquí se mostraron dos exposiciones. *Háblame, amor*, de Adriana Marmorek, resultó una exposición pertinente porque el amor está colonizado por un lenguaje estereotipado que se expresa con conceptos generales y deja de lado las experiencias afectivas que siempre son múltiples, con interrupciones, desviaciones y sorpresas. La exposición combinó objetos y textos de una recolección que hizo la artista de las historias de muchas personas que estuvieron dispuestas a compartir su historia de amor. Los objetos siempre, y sobre todo en relación con el amor, presentan ante el espectador un hacer ritual, un “decir” más allá de la palabra. Estaban acompañados de frases cercanas a la experiencia, frases para requerir la atención o la queja, o la cita con un amante. Desde mi punto de vista, el archivo de objetos y textos era suficiente. Se habría podido indagar sobre una manera de guardarlos, una exploración de vitrinas o de pequeños actos escultóricos o video objetos que los contuvieran y les dieran aún más peso. Con el acercamiento tan acertado a la vida cotidiana de objetos y textos,

It was a good idea, but in the end these structures were too timid and visually distracting and did not wind up being linked with the possible symbolisms of the contrast between splendor and ruin. That may be the reason for Raymond Carver’s saying that art tells us news about the world: the use of the documentary itself in art is a space which still has to be explored. Where is the art?: perhaps in making things visible without further formal additions.

A walk through one sector of downtown Bogotá that is a little strange is the one near the Museum of Modern Art. It is strange because the Bogotá Museum of Modern Art (Mambo) is surrounded by a few streets which have never been particularly congested. Even on sunny days, they remain gray, have few pedestrians and surely conceal another life behind their closed doors. Furthermore, the museum borders on the parque de la Independencia (Independence Park), which gives it a sort of natural and “neutral” separation from street life. Here, two exhibitions were housed. *Háblame amor* (Talk to me, love), by Adriana Marmorek, turned out to be relevant because love is colonized by a stereotyped language which expresses itself in general concepts and leaves aside its emotional experiences, which are always many and marked by interruptions, deviations and surprises. The exhibition combined objects and texts from a collection the artist made of the stories of many people who were willing to share their stories of love. Objects, and above all those to do with love, always present the spectator with a ritualism, a “way of speaking” which goes beyond the word itself. They were accompanied by phrases about the experience, ones which call the lover’s attention to something or complain, or make date with a lover. From my point of view, the archive of objects and texts was sufficient. The artist might have thought about a way to guard them, an exploration of display windows or small sculptural gestures or video-objects, in order to contain and give them more weight. With such a sure approach to the quotidian

las demás propuestas, como un video con un vestido de novia quemándose o un laberinto para recoger relatos de los asistentes, eran innecesarias. La intimidad es el “verdadero” teatro y todo lo demás era un “homenaje” a la necesidad de llenar el espacio.

En el Mambo se presentó también *NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis*, obra de Luis Fernando Ramírez. En este caso Ramírez construyó un espacio orgánico —aunque, aunque ninguna de las dos palabras me gusta—, donde la historia podía tomar lugar, pero la principal cualidad de esta propuesta es que construyó una visión de sí mismo en el arte. En otras oportunidades se había presentado como cantante y músico, ahora como arquitecto e historiador. El espacio del arte es idóneo para la construcción de un yo posible, transitorio; un yo soy y no soy. En este caso, Ramírez, que estudió arquitectura, pero se dedica a ser curador, montajista y artista, resolvió presentarse y trabajar como arquitecto. Para la obra construyó una celosía tan a la moda en la arquitectura colombiana, como las del grupo Mazzanti, no sin cierta ironía, que hace referencia a las celosías de ladrillo del arquitecto del mismo edificio del Museo de Arte Moderno, Rogelio Salmona. La celosía era muy pertinente en este caso porque, en su esencia, parece un enrejado que se instala entre lo privado y lo público; una protección de una actividad privada que, sin embargo, necesita ser entrevista de lo público. La celosía ideada por Ramírez era toda una invención técnica: de cartón, sinuosa, perfectamente suspendida del techo, una estructura que en sí misma puede ser usada como ejemplo constructivo e innovador no solo por artistas, sino por arquitectos y diseñadores para solucionar problemas espaciales. Era una innovación técnica contundente para el arte como escultura, dibujo, ambientación e instalación.

La celosía también tiene una voluntad acústica y este adentro-afuera le permitió a Ramírez inventarse una historia con una premisa que me

life of objects and texts, the other parts of the exhibition, like a video of the burning of a bridal dress or a labyrinth to trap the words of the spectators, were unnecessary. Intimacy is the “true” theater and the rest was an “homage” to the need to fill the space.

The Mambo was also the venue for *NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* (On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis), the exhibition by Luis Fernando Ramírez. In this case, Ramírez created an integral and organic space, although I don't like either of those two words, one where the story could take place, but the main characteristic of this proposal is that it constructed a vision of himself in art. On other occasions, he had appeared as a singer and musician, now he was an architect and historian. The space of art is apt for the construction of possible, transitory “I”, an “I am” and an “I am not”. In this instance, Ramírez, who studied architecture but became a curator, specialist in mounting museum exhibitions, and artist, resolved the thing by presenting himself and working as an architect. To create the artwork, he built a lattice, which, like those of the Mazzanti group, is very fashionable in Colombian architecture and not without irony, insofar as it refers to the brick lattices in the same seat of the Museum of Modern Art designed by its architect, Rogelio Salmona. In this case, the latticework was very suitable because, in essence, it looks like a trellis which demarcates the private from the public realm: a protective device for a private activity which nevertheless needs to be glimpsed in a public one. The lattice which Ramírez thought up was a whole technical invention, made of cardboard, sinuous and perfectly hung from the roof: a structure which in itself might serve as a constructive and innovative example, not only for artists but architects and designers who are looking for solutions to spatial problems. It was a striking technical innovation for arts like sculpture, drawing, the creation of an atmosphere and installation.

interesa mucho: ¿qué habría pasado si las cosas hubieran sucedido de otra manera? Y, en efecto, los personajes de esta historia eran Jacqueline Nova, musicóloga experimental nacida en Bélgica en 1935, que creció en Bucaramanga y, después de estudiar piano en el conservatorio en Bogotá, se expuso a las experimentaciones del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Es muy recordada por las artes plásticas colombianas por la colaboración con Felisa Bursztyn en 1974 en un trabajo donde sus sonidos completaron el sentido de unas camas cubiertas y en movimiento. ¿Qué habría pasado si Nova hubiera colaborado con un arquitecto, Celis, como el segundo apellido del artista o como su tío, y juntos hubieran dado el paso en la plástica colombiana en el que la música experimental se convierte en arquitectura y esta, a su vez, en música? Fue mi exposición preferida por esa construcción de una historia posible en medio de la historia como ficción. Una historia que “le habría dado”, o, mejor dicho, le da al arte una salida en donde la música y el sonido tienen por fin un lugar. Los otros dos jurados sintieron, creo recordarlo así, que tal vez era demasiado encerrada en sí misma. En fin. Perdí.

En este punto del texto me quejo de cierto autismo del arte porque me doy cuenta que Bogotá lo interpela, me quejo de una falta de crítica a la imagen, de dejarme a mí como espectadora en un estado de flotación en el cual la sobremodernidad me sumerge. Me quejo, al pasar, del olvido de la violencia, de la no inclusión del documental como arte, de sus límites y sus posibilidades, y, con estas quejas, me devuelvo hacia el sur de la ciudad y camino hasta el Archivo de Bogotá. Es un edificio en el barrio Santa Bárbara cuya renovación urbana, como siempre en Bogotá, comenzó por demolerlo en parte. En los terrenos vacíos se construyó el edificio en el 2003. A pesar de que tiene como vecinos a la Nueva Santa Fe y el Archivo Nacional, ambos construidos también por Rogelio Salmons, está en una especie de baldío sin las dinámicas de barrio. Al respecto, su arquitecto Juan Pablo Ortiz dice:

The lattice also has an acoustic intention and its inside-outside quality enabled Ramírez to invent a story with a premise I find very interesting: what would have happened if things had occurred in a different way? And, in fact, the personages of this story were Jacqueline Nova, an experimental musicologist who was born in Belgium in 1935 and grew up in the Colombian city of Bucaramanga and after studying piano in the Bogotá Conservatory, participated in experiments with electronic music at the Instituto Torcuato di Tella in Buenos Aires. She left a strong mark on the world of Colombian visual arts in 1974, when she collaborated with Felisa Bursztyn on a work where her sounds gave meaning to some moving, covered beds. What might have happened if Nova had collaborated with an architect like the creator of the exhibition, the alter ego of the real Celis, who, as it happens, is the uncle of the artist Luis Fernando Ramírez Celis, so that the two of them could have opened the way in the Colombian visual arts for an experimental music which turns into architecture and the latter, in turn, into music? Precisely because it raised that hypothetical possibility in the midst of history-as-fiction, it was my favorite exhibition. A story that “might have been” or rather, would give art an opening where music and sound finally have their place. It might be worth recalling that the other two jurors felt that it was perhaps too self-enclosed. In short, I lost.

At this point of my essay, I feel the need to complain of a certain autism in the art scene in terms of the way Bogotá apprehends art. My complaint is about a lack of criticism of the image, about the way it leaves me, as a spectator, in a floating state in which I drown in an excess of modernity. By the same token, I criticize the way such art ignores the country’s violence and fails to include the documentary as an art form, with all of its limitations and possibilities, and having got that off my chest, I head south again and walk towards the Bogotá Archive. It is a building in the Santa Bárbara neighborhood, the result of an

Lo particular en este caso radicaba en tener que trabajar sobre un terreno vago en el que los estratos de pasado no eran de fácil reconocimiento: eran ausencia, se disponían de manera oculta bajo nuestros pies. Por lo tanto, había que indagar, develar capas para encontrar la verdad de su pasado. Era vital desocultar, recordar, hacer memoria³.

El edificio es un volumen blanco, los protagonistas del interior son las salas cerradas hacia afuera para guardar información. Sin embargo, las rampas, por las que caminan los visitantes para llegar a las salas de exposición, hacen aminorar el paso y así el edificio se abre a la ciudad por ventanales que obligan al visitante casi a detenerse y ver los barrios vecinos antiguos y los cerros orientales. Ciertos detalles son elocuentes: los enclaves con vegetación nativa dentro de la construcción y algunos materiales que el arquitecto escogió en sus visitas a las montañas del país. Traigo este texto aquí porque, si bien el exterior del edificio resulta un poco impositivo, o solitario, por dentro se despliega en una serie de referencias implícitas que de alguna manera se sienten: referencias a Bogotá y a una memoria casi arqueológica del paisaje. La sala de exposiciones es amplia, blanca, con piso de madera y luz cenital. Allí se instaló *SET*, la obra de Juan David Laserna.

Laserna se propuso construir un set como los que se usan en los estudios de televisión, que es un espacio con varios eventos que esperan ser iluminados cuando las cámaras se encienden, y allí disponer unas pinturas de gran formato basadas en las fotos fijas de la serie de televisión *Escobar, el patrón del mal* escrita por Juana Uribe. Si bien la construcción del set no me pareció contundente —estaba en el título, pero no en el tratamiento del

3 Catálogo del 40 Salón Nacional de Artistas, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006.

urban renewal project, which, like many in Bogotá, began by demolishing part of it. It was built on an empty lot there in 2003. Even though the building is complemented by a nearby apartment complex, the Nueva Santa Fe, and the seat of the National Archive, both likewise built by the architect Rogelio Salmons, it stands in a kind of wasteland without any of the dynamics of a neighborhood. Its architect, Juan Pablo Ortiz remarked on that in the following words:

In this case, the special problem lay in having to work on a vague terrain where the strata of the past were not easy to recognize: they were absent, they were arranged, in a hidden way, beneath our feet. Therefore, we had to investigate them, unearth hidden layers to find the truth of their past. It was crucial to uncover, recall, revive our memory³.

The building is a white volume and the leading figures inside are the halls, closed on the outside, which store information. However, the ramps which visitors walk along to reach the exhibition rooms cause them to slow down and thus a view of the city is opened by plate glass windows which almost force the visitor to pause and look at the old neighborhoods nearby and the mountain ridges to the east. Certain details are eloquent: the nooks with native plants in the building and some materials which the architect chose on his visits to the mountains of Colombia. I mention that because, while the exterior of the building imposes itself on you a little or looks a little too solitary, the interior deploys a series of implicit references which, in some manner, are felt: references to Bogotá and a nearly archaeological record of the landscape. The exhibition hall is spacious, white, with a wooden floor and

3 40 Salón Nacional de Artistas Catalogue, Bogotá, Colombian Ministry of Culture, 2006.

espacio—, el aporte de la propuesta es conseguir que el acto de pintar se inscriba con fuerza en la reflexión sobre la historia, ya que es como esta: representación, simulacro, montaje y espectáculo. En realidad, la pintura, lo dice Bill Viola de nuevo, tiene esa cualidad y más en una sociedad audiovisual: presentar múltiples dimensiones emocionales y reflexivas de un evento de manera simultánea en dos dimensiones y, por esta razón, tiene la cualidad de fijar la atención del espectador, sacarlo de su estado indiferenciado y de cierta manera decirle: mire. Me pareció pertinente la idea de basarse en las fotos fijas de una serie de televisión para recalcar que el sujeto hoy navega en un espacio difuso entre realidad y ficción, entre hechos reales y narraciones añadidas con el paso del tiempo.

Si bien, repito, el espacio como set debió pensarse mejor, evidenciar otras experiencias a la espera y ocupar todo el espacio, las pinturas fueron muy eficaces. Laserna puso a prueba una manera de pintar que explora los aportes de Gerhard Richter en cuanto considera la imagen fotográfica como dibujo, para así, una vez ganado un cierto sentido de la perspectiva y de realismo, concentrarse en el acto de pintar. En ese sentido las pinturas demostraron una gran concentración para lograr perspectivas precisas, texturas, sombras y brillos que le dieron vida a las pequeñas cosas: asientos, camisas, piel. Algunas imágenes son memorables, por ejemplo, las de explosiones en fragmentos suspendidos de restos de objetos que convierten el espacio en algo aún más caótico, si se quiere, y le dan a la escena verosimilitud y a la vez un mayor sinsentido a la violencia. Hoy, escribiendo este texto, recuerdo estas pinturas: recuerdo la bomba que explotó en el periódico *El Espectador* y a su director muerto en el carro, recuerdo el asesinato de Galán y de Escobar; entran otras experiencias, el afán, las clases. Si bien la violencia destruye el espacio, reconfigurarla en una pintura la saca de la promiscuidad del diario vivir y permite después la posibilidad de no dejarla pasar, de inscribirla en un acto conversacional y reflexivo.

overhead lighting. There, *SET*, the artwork of Juan David Laserna, was installed.

The idea of Laserna was to build a set like the ones which are used in a television studio, which is a space for various events which are waiting to be lit up when the camera begin to roll. It served as the venue for some large-format painting based on still photos from the television series, *Escobar, el patrón del mal* (Escobar, the master of evil), written by Juana Uribe. While the construction of the set did not strike me as anything out of the ordinary, it was the title, not the treatment of the space, which strengthened the point of the proposal, which is to ensure that the act of painting is strongly inscribed in reflections on history, since painting is just that: representation, simulacrum, montage and spectacle. As Bill Viola tells us again, in reality painting has that quality and more in an audiovisual society: to simultaneously present the multiple emotional and reflexive dimensions of an event in two dimensions. That is why it has the capacity to rivet the attention of the spectator, to jar him or her out of a state of indifference and, in a certain manner, say: look! I thought that the idea of basing himself on still photos from a television series was important. It was a good way to stress that nowadays the subject navigates in a blurry space between reality and fiction, between real occurrences and narratives which are added with the passage of time.

I repeat that while the space, as a set, could have been better thought out, so as to show other potential experiences and fill the whole space, the paintings were very effective. Laserna put to the test a way of painting which explores the contributions of Gerhard Richter, in that it regards the photographic image as a drawing, so that, once a certain sense of perspective and realism is secured, the painter can concentrate on the act of painting. In that regard, the paintings showed an intense concentration, in order to attain precise perspectives, textures, shadows

Definitivamente mis compañeros jurados tenían razón: había que señalar a esta propuesta como la ganadora porque de esa masa informativa, del espacio *spam* sin forma, detenerse y reconfigurar los fragmentos de la atención dispersa de un espectador “demasiado vivo para poder vivir” es una de las posibilidades del arte. ★

and highlights which gave life to the small details in them: chairs, shirts, skin. Some images are memorable, for example, those of explosions, where the suspended fragments of the remains of destroyed objects turn the space into something that is even more chaotic, so to speak, and lend a verisimilitude to the scene and highlight the meaninglessness of violence.

Now, as I write this essay, I recall those paintings: I remember the bomb which destroyed the offices of *El Espectador* newspaper and the murder of its publisher in another attack. I remember the assassination of the political leader Galán and the killing of Pablo Escobar and that summons up other experiences: the rush I was in, the classes I had. While the space was destroyed by violence, reconfiguring it in a painting removes it from the promiscuity of daily life and then allows for the possibility of not letting it be forgotten, of inscribing it in a reflexive and conversational act.

My fellow jurors were definitely right: this proposal had to be chosen as the winner, because to pause before this mass of information, this shapeless space of “spam”, and reconfigure the scattered attention of a spectator who is “too smart to be able to live” is one of the possibilities of art. ★

Natalia Gutiérrez Echeverri

Es antropóloga de la Universidad de los Andes y doctora en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional con una tesis titulada *Arte colombiano contemporáneo: archivos éticos*. Sus investigaciones se han orientado hacia el arte y las subjetividades, la entrevista, las historias de vida y una reflexión sobre del arte abierto a problemas antropológicos actuales.

Ha escrito varios libros sobre arte colombiano contemporáneo y sobre el patrimonio, por ejemplo: *Trayectoria 1969-2013: Mario Opazo* (2014), *Presencias: la obra de Natalia Castañeda* (2014), *Un atlas, la obra de Rosario López* (2012), *La casa de Jorge Gaitán Cortés en Bogotá, un estudio del patrimonio integral* (2012), *Rodrigo Facundo: la memoria tiene lugar* (2010), *Miguel Ángel Rojas esencial* (2010), *Ciudad espejo* (2009), *Mirar leer y escribir* (2004) y *Cruces* (2000). Actualmente es profesora de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. ★

She is an anthropologist from the Universidad de los Andes and obtained a Ph.D. in Art and Architecture from the Universidad Nacional de Colombia with a thesis entitled *Arte colombiano contemporáneo: archivos éticos* (*Contemporary Colombian Art: ethical archives*). Her research has focused on art and subjectivities, the interview, life stories and a reflection on anthropological problems from the standpoint of open art.

She has written several books about contemporary Colombian art and its cultural heritage, among them: *Trayectoria 1969-2013: Mario Opazo* (2014), *Presencias: la obra de Natalia Castañeda* (2014), *Un atlas, la obra de Rosario López* (2012), *La casa de Jorge Gaitán Cortés en Bogotá, un estudio del patrimonio integral* (2012), *Rodrigo Facundo: la memoria tiene lugar* (2010), *Miguel Ángel Rojas esencial* (2010), *Ciudad espejo* (2009), *Mirar leer y escribir* (2004) and *Cruces* (2000). She is currently a professor at the Bogotá campus of the Universidad Nacional de Colombia. ★

Sobre el IX Premio Luis Caballero

On the 9th Luis Caballero Prize

Mariana Varela

Seleccionar un espacio de exposición y relacionarlo

con la propuesta artística ha sido una decisión autónoma de cada uno de los ocho nominados al IX Premio Luis Caballero. Durante un año tuvieron la oportunidad de investigar y trabajar con total libertad, lo cual implicó la no inclusión de una curaduría. Recorrieron y documentaron caminos, veredas, montañas, mares, ríos y recopilaron objetos o se encerraron en sus talleres para desarrollar los componentes de cada uno de sus proyectos. Fue una oportunidad valiosa que les ayudó a reforzar y empoderar la visión sobre sí mismos, sobre su trabajo y sobre el mundo.

El primer premio, otorgado a Juan David Laserna por su obra *SET*, es pertinente y crucial por la manera de argumentar sobre la verdad y los intereses que la van deformando. Es una obra que sorprende. La mención a Luis Fernando Ramírez por *NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* se destaca por la exaltación que hace a la memoria de dos grandes creadores del siglo XX, la compositora de música electroacústica Jacqueline Nova y el arquitecto Rogelio Salmona, y los ubica en el lugar ideal de la creación conjunta.

NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017

Luis Fernando Ramírez Celis

“La arquitectura es la música en el espacio o la música congelada” dijo Schelling (1775-1854), y la música electroacústica es la poética de la construcción.

En *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* existen dos lenguajes disímiles que se asocian. En el elemento arquitectónico de la celosía hay una manipulación de su componente-bloque en cartón para crear

Choosing a space for their exhibition and relating

it to the artistic proposal has been entirely left to each of the nominees for the 9th Luis Caballero Prize. During a year they had the opportunity to investigate and work with complete freedom, which implied the exclusion of a curatorship. They traveled to and documented roads, rural districts, mountains, seas and rivers, and gathered together objects or enclosed themselves in their studios to develop the components of each of their projects. It was a valuable opportunity which helped them to strength and empower their vision of themselves, their work and the world.

The first prize, awarded to Juan David Laserna for his artwork *SET*, is important and crucial, due to his way of arguing about the truth and the interests which distort it. It is a surprising work. The honorable mention awarded to Luis Fernando Ramírez for *NC 70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis* (On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis) stands out for its exaltation of the memory of two great creators of the 20th century, the composer of electro-acoustic music Jacqueline Nova and the architect Rogelio Salmona, and it situates it in the ideal place for a joint creation.

NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017

Luis Fernando Ramírez Celis

“Architecture is music in space, as it were a frozen music”, said Schelling (1774-1854) and electro-acoustic music is the poetics of building. In *NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis*, there are two dissimilar languages which associate with each other.

In the architectural device of the lattice there is a handling of its components, cardboard blocks,

un ritmo constructivo, matemático, racional, ordenado; en la música electroacústica se graban sonidos al azar y se modifican mediante aparatos creados para esto, es experimental, el ritmo no existe, es impredecible, no hay instrumentos para interpretarla y la manipulación del sonido permite la variedad; sin embargo, estos dos lenguajes poseen algo en común: no improvisan y tienen una estructura, en *NC70* existen por sí mismos en ese único momento.

Existe una reinterpretación del sonido por medio de este filtro acústico construido en el vacío, de curvas y rectas que generan momentos de aparición y desaparición de la luz para crear un efecto óptico que permite la sensación de movimiento; en las curvas y estrechos de comunicación entre los tres espacios de exposición, la composición se afecta al enfatizar o suprimir resonancias, las ondas longitudinales viajan y se filtran, y el sonido se refleja y expande en el espacio reducido del espectador.

En la solidez y transparencia de la celosía y la movilidad informe del sonido se generan dos puntos de fuerza en constante intercambio que permiten una experiencia estética, espacial, sensorial y auditiva que penetra en nuestros sentidos; esto nos lleva a recorrer una y otra vez el espacio envolvente de quien mira y escucha y nos obliga a una interiorización de “inmensa intimidad”¹.

En el video, la superposición de la voz de Jacqueline Nova y el lento desplazamiento de las gafas en el tono azul, que recuerda las copias heliográficas de los planos arquitectónicos de los años setenta, se equipara con el concepto de unión celosía-música. Las imágenes fotográficas de su *alter ego* enfatizan esa aparente disonancia de las piezas anteriormente analizadas.

1 Como afirma Gastón Bachelard en *La poética del espacio*.

which creates a constructional, mathematical, rational and orderly rhythm and in the electro-acoustic music, random sounds are recorded and modified with devices especially made for that end. It is experimental, there is no rhythm; it is unpredictable, there are no instruments to interpret it and the manipulation of sound allows for variety. However, these two languages have something in common: they do not improvise and they have a structure. In *NC70* they exist by themselves in that unique moment.

There is a reinterpretation of sound with this acoustic filter built in the void, of curves and straight lines which produce moments when light appears and disappears, creating an optical effect which brings about a feeling of movement. In the curves and straight lines of communication between the three exhibition spaces, the composition is affected as it emphasizes or suppresses resonances, the longitudinal waves travel and filter in and sound is reflected and expands in the cramped space of the spectator.

Two points of force in a constant interchange arise from the solidity and transparency of the lattice and the shapeless movement of sound, allowing for an aesthetic, spatial, sensorial and auditory experience which penetrates our senses. As we look and listen, that leads us to move through the enveloping space over and over again and forces us into an interiorization of “enormous intimacy”¹. In the video, the superposition of the voice of Jacqueline Nova and the slow movement of the blue glasses, reminiscent of the heliographic copies of architectural blueprints in the 1970's, may be compared with the concept of a union between the lattice and the music. The photographic images of his alter ego emphasizes that apparent dissonance among the pieces just analyzed.

1 As Gastón Bachelard states in *La poética del espacio*.

Luis Fernando Ramírez toma como base para *NC70* dos manifestaciones creativas diferentes: la música electroacústica de la compositora Jaqueline Nova (1935–1975) y el diseño de celosía del arquitecto Rogelio Salmona (1929–2007), quien proyectó el diseño del Mambo para materializar una fantasía basada en la relación ficticia de su *alter ego*, el arquitecto Lucio Celis, con Nova, quien, a su vez, sentó las bases del Mambo, sobre las cuales Rogelio Salmona desarrollaría su proyecto. Es así como reconstruye arquitectónicamente este espacio museal donde ilusión y deseo se concretan con el fin de experimentar en tiempo real la fusión entre música y arquitectura.

Ejercicios de sustracción

Rodrigo Echeverri

La instalación *Ejercicios de sustracción* es pertinente en el espacio de la iglesia colonial Museo Santa Clara, dado que el proyecto del artista se complementa con lo que el templo narra. Lo colonial, esclavista y religioso se emparenta en un tiempo que se mueve lentamente con lo contemporáneo, secular e inmisericorde.

J. B. Jackson (1909–1996), analista del paisaje, distingue tres tipos de paisaje: “Primero, uno en el cual la gente vive cerca de la naturaleza; segundo, uno en el cual la gente vive en deliberada contradicción con él y, tercero, uno en el cual vive sostenido por nuestras máquinas, sobre su superficie”.

Caben dos sucintos análisis interdependientes: el paisaje como ente ilimitado y lo que esconde y el lugar del paisaje que afecta la supervivencia de los seres humanos.

¿Cómo miramos un paisaje? Con juicio estético y sentimental: horizonte, cielo–tierra, texturas, colores, espejos de agua–movimiento y lo que

As the basis for *NC70*, Luis Fernando Ramírez chooses two creative expressions: the electro-acoustic music of the composer Jaqueline Nova (1935–1975) and the design of the lattice of the architect Rogelio Salmona (1929–2007). Ramírez thus extended the design of the Mambo to materialize a fantasy based on a fictitious relationship between Nova and his alter ego, the architect Lucio Celis, who, in turn, laid the foundations for the Mambo upon which Rogelio Salmona would develop his project. In that way this museum space is architecturally reconstructed, a place where illusion and desire are manifested with the aim of experiencing, in real time, the fusion between music and architecture.

Exercises of extraction

Rodrigo Echeverri

The installation *Ejercicios de sustracción* (Exercises of extraction) is relevant to the space of the Santa Clara Museum (formerly a colonial church), since the artist’s project is complemented by what the church evokes—the colonial period of slave-owning and religious fervor, an age which slowly moves with our pitiless, secular, contemporary one. J.B. Jackson (1909–1999), an analyst of landscape, distinguishes three kinds: “First, one in which people live close to Nature; second, one in which people deliberately live in contradiction with it, and third, one in which people live on the basis of the machines we use on its surface.” There is room for two succinct and interdependent analyses: the landscape as a limitless entity and what it conceals, and the place of the landscape which affects the survival of human beings.

How should we look at a landscape? As an aesthetic and sentimental judgment: horizon, sky–earth, textures, colors, bodies of water in movement and what we perceive will occur if we penetrate it to see what is happening and exists: they are ways of looking at the world, at

presentimos ocurrirá si nos adentramos en él para ver lo que sucede y existe; son formas de ver el mundo, lo sublime. Científicamente como lugar: historia, reconocimiento y análisis de flora, fauna, climas, suelos y rocas. Sociológicamente: lo que permanece y lo que cambia, estilos de vida de unos y de otros, afectación del paisaje por la acción del hombre, lo global y lo local.

El paisaje afectado por la minería, que nos muestra Rodrigo Echeverri, se vacía de sentido, se convierte en un no lugar al ser irreconocible debido a las transformaciones que sufre y que afectan los intereses de las comunidades que dejan de reconocerse y pierden su identidad al perder su contexto. Dicho de otro modo, “El paisaje, que tuvo la dicha de existir por su belleza y su riqueza, pierde su belleza por el menoscabo que sufre a causa de su riqueza”.

Ortega y Gasset señala: “El paisaje es uno de los hilos importantes con que se teje la vida, como tapiz único que incluye lugares, emociones e ideas”.

El río persigue la gravedad

Felipe Arturo

Los ríos son agentes de vida que interconectan coexistencias y, en sus movimientos perpetuos, arrastran y depositan lo que la existencia arroja: “conectando la desembocadura prehistórica de la cuenca en el océano Pacífico con la desembocadura contemporánea en el océano Atlántico”, analiza su devenir, y es el agua el sujeto principal del relato como ente que ha sido transformado; observamos, a través de su mutable transparencia-opacidad, los otros espacios transculturizados.

Los viajes de Arturo marcan una búsqueda exhaustiva por la diferencia, un deseo de volver al origen; el artista visibiliza un pasado colonial

the sublime. Next, scientifically, as a place: its history, a survey and analysis of flora, fauna, climates, soils and rocks. After that, sociologically: what remains and what changes, the styles of life of some people and others, the effect on the landscape of man’s actions, the global and the local.

As Rodrigo Echeverri shows us, the landscape which is affected by mining is emptied of meaning: it turns into a nowhere, a place that is no longer recognizable due to the changes it has suffered, which affect the interests of the communities who no longer recognize it and on losing their context, lose their identity. To put it another way, “the landscape, which had the joy of existing because of its beauty and wealth, loses its beauty because of the damages it suffers on account of its wealth.” As Ortega y Gasset says: “The landscape is one of the important threads with which life is woven, as a unique tapestry which includes places, emotions and ideas.”

The river pursues gravity

Felipe Arturo

Rivers are agents of life which interconnect coexistences and in their perpetual movements, drag along and deposit what life throws up – “connecting the prehistoric mouth of the basin of the Pacific Ocean with the current mouth in the Atlantic Ocean.” He analyzes its evolution and water is the main subject of the story, as an entity which has been transformed. Through its mutable transparency-opaqueness, we observe other transculturalized spaces.

Arturo’s journeys are marked by an exhaustive search for the difference, a wish to return to the origin. The artist makes visible a not very distant colonial past –architectural aspects and mediums– and its influence on the usages and customs of these

no muy lejano —elementos y medios arquitectónicos— y su influencia en los usos y costumbres de estos pobladores de la extensa cuenca amazónica pone en crisis los derechos y se reafirma en lo transitorio local —hamacas, mecedoras— como espacio histórico de reciprocidad. En el video —*Bar Huerequeque*— aflora el desacuerdo y busca el origen real del personaje que relata.

Durante el viaje va haciendo un corte transversal al continente, se encuentra con un presente neocolonial que subvierte culturas, con escenarios alterados —soya, azúcar, leche en polvo— que narran sus contradicciones, con espacios que se encuentran lejos de todo y cerca de nada.

En la migración de las plantas, los azulejos moldeados acogen las aguas en su renuncia; son dos elementos extremos —sólido y líquido— que se aceptan mutuamente ante lo irreparable.

Cioran dice en *Urgencia de lo peor*: “La creación descansaba en un estupor sagrado, en un admirable e inaudible gemido; sacudiéndola con frenesí, vociferando como un monstruo acorralado, el hombre la ha obligado a volverse irreconocible y ha comprometido su paz para siempre”.

Errantes **Ana Patricia Palacios**

La historia escrita y gráfica del país, cuando se refiere a las diferentes y arcaicas formas de comunicación, muestra las dificultades a las que se vieron forzados los indígenas y campesinos, conquistadores y ejércitos de liberación para poder realizar sus desplazamientos, obligaciones y hazañas y, hasta el presente, vemos cómo esta historia se perpetúa dejando a muchas comunidades en las épocas de la Conquista y Colonia, pero con las exigencias y necesidades que plantean los flujos económicos de lo contemporáneo.

inhabitants of the vast Amazon basin and he shows how their rights are threatened and highlights the value of perishable local artefacts —hammocks, rocking chairs— as a historic space of reciprocity. In the video *Bar Huerequeque*, disagreement comes to the surface and he looks for the real origin of the personage whose story he tells.

During his journey, he presents a cross-section of the continent. He comes across a neo-colonial present which subverts cultures, with altered scenarios —soy beans, sugar, powdered milk— that narrate their contradictions, with places which are far from everything and close to nothing.

In the migration of plants, molded ceramic tiles welcome the waters in their resignation. They are two extreme elements —solid and liquid— which mutually accept each other in the face of the irreparable. In a chapter entitled, of his book *Écartèlement*, Cioran writes: “Creation rested on a sacred stupor, on an admirable and inaudible groan, shaking it with frenzy. Speaking like a cornered animal, man has forced it to become unrecognizable and has jeopardized his peace forever.”

Wanderings **Ana Patricia Palacios**

When it has to do with different and archaic forms of communication, the written and graphic history of our country reveals the difficulties which the indigenous and peasant-farmer communities, conquistadores and armies of liberation faced in order to undertake their travels, obligations and feats, and up to the present time, we see how this story perpetuates itself, leaving many communities stuck in the eras of the Conquest and the Colony, but with the demands and needs brought by the flows of the contemporary economy.

In this analysis of that which is built by man, Ana Patricia Palacios stretches her gaze towards the

En este análisis de lo construido por el hombre, Ana Patricia Palacios extiende su mirada hacia la marginalidad, el olvido, la segregación, el empeño a toda costa y la demostración de resistencia y permanencia de quienes por allí circulan; también es un ejercicio de fortaleza personal ir tras estos rastros por esos lugares tan abruptos, ir más allá de sus límites y ser conciencia con su mirada y su presencia al hacer propios los propósitos y logros de los otros².

Sobre las diferentes topografías yuxtapone su mirada en dos tiempos, el difuso pasado y el concreto presente; sus pasos redefinen territorios como un acto creativo y de conciencia y allí surge el contrasentido donde el difuso pasado se hace presente y el presente-presente es anacrónico.

Han sido los actuales descendientes de los antiguos pobladores quienes mentalmente se han apropiado de este paisaje simbólico —naturaleza y cultura— y lo han construido una y otra vez como una necesidad de supervivencia, de diálogo infinito con su medio para sentirse autónomos.

Errantes son cicatrices sin curar que nos demarcan recónditos tejidos de vida, los caminantes reconfiguran los paisajes, crean nuevas escrituras y definen señales que marcan tiempos y apropiaciones simbólicas de los territorios que transitan.

Háblame, amor

Adriana Marmorek

Las palabras de Marmorek: “El museo como lugar de evidenciar los tesoros y el concepto tesoro y su necesidad de eternidad son los que me llevan

2 Para Derrida: “Abordar al otro en el discurso es acoger su expresión en la que desborda en todo momento la idea de que él pudiera llevar consigo un pensamiento. Es, pues, recibir de Otro más allá de la capacidad del yo”.

marginal, the abandoned, to those who suffer from segregation and their efforts at all cost and demonstration of resistance and the permanence of those in that condition. Following the traces of those places which are so rough is also an exercise in personal strength, a matter of going beyond her limits and with her gaze and presence, being aware of and sympathetic with the aims and achievements of those “others”².

Her gaze juxtaposes two periods of the different topographies: the vague past and the concrete present. Her steps redefine territories as an act of creativity and awareness and it is there that there arises the contradiction, the place where the vague past becomes evident and the present-present is anachronistic. The current descendants of the ancient inhabitants have been those who have mentally appropriated this symbolic landscape —Nature and culture— and built it over and over again out of a need for survival, in an infinite conversation with their environment in order to feel they are autonomous. *Errantes* (Wanderings) speaks of the unhealed scars which mark out the hidden tissues of life for us. The travelers reconfigure the landscapes, they create new interpretations of it and they define signals which denote times and the symbolic appropriations of the territories they travel through.

Talk to me, love

Adriana Marmorek

Marmorek’s words —“The museum as a place for displaying treasures and the concept of

2 In the words of Derrida: “To approach the other in the discourse is to welcome his expression in that which, in every moment, overflows the idea of a thought he may carry along. It is, thus, to receive the Other beyond the capacity of the ‘I’”.

a plantear este proyecto para el IX Premio Luis Caballero en el Mambo” coinciden perfectamente con lo planteado en la exposición y se acogen claramente al lugar.

Háblame, amor está ubicada en las salas del sótano del Mambo. En la sala múltiple están instalados sobre unas mesas los pequeños objetos donados a la artista, en un acto de desprendimiento, por personas que los guardaron después de terminar una relación amorosa y los desacralizaron cuando se atrevieron a develar su secreto; vemos en estas piezas la presencia de una ausencia y también un acto de resistencia. Los testimonios escritos, que aparecen cerca de cada uno de los objetos, los complementan y los hacen comprensibles para quien los observa; con este vínculo se entiende la razón del acto íntimo de querer conservar “algo como un tesoro” hasta que desaparece por alguna razón —combustión— y de esta manera se sanan esas relaciones dolorosas e ilusorias o se concluye el duelo.

El rey Salomón, en *El cantar de los cantares*, describió bellamente en un fragmento este sentir:

Antes que amanezca el día
y las sombras desaparezcan,
queda conmigo, mi amado, y huye
después,
ligero como la gacela o como la
cabra montés
por los montes perfumados.

Muchos de los visitantes se involucraron apasionadamente en el espectáculo al sentirse aludidos en su voyerismo y fetichismo. “La voluntad de poseer refleja ese miedo a la pérdida y a su potencial de no existencia”, como dice Adorno en *Mínima moralía: reflexiones desde la vida dañada*, libro publicado en 1951.

En el laberinto instalado en la sala J. N. Gómez, los asistentes interactúan con la obra durante su recorrido mientras escuchan voces que hablan

a treasure and its need to be eternal are what lead me to present this project for the 9th Luis Caballero Prize at the Mambo” [Bogotá Museum of Modern Art]— perfectly coincide with the aims of the exhibition and clearly fit into the place.

Háblame, amor (Talk to me, love) is located in the exhibition halls in the basement of the Mambo. That multiple space shows the little objects donated to the artist by people who guarded them after a sentimental relationship ended, an act of shedding the past in which they deconsecrated those mementoes as they dared to reveal their secrets. In these pieces we see the presence of an absence and also an act of resistance.

The written testimonies which are placed alongside each of the objects complement them and make them understandable to the spectator: with this link, one understands the justification for the intimate act of wishing to conserve “something as a treasure”, until it disappears for some reason —combustion— and in that way those painful and illusory relationships are healed and/or mourning ends. In the *Song of Songs*, King Solomon beautifully described this feeling in the following verse:

Before the day breaks
and shadows flee,
turn, my beloved, and be like a
gazelle or a young stag on the
mountains of spices.

Many of the visitors to this exhibition felt a passionate involvement in the spectacle when they sensed a reference to their own voyeurism and fetishism. “The will to possess reflects this fear of loss and its potential for not existing,” as Adorno wrote in his book *Minima Moralia* (1951).

In the labyrinth installed in the J.N. Gómez hall, the spectators interact with the artwork as they walk through the space and listen to voices which speak of love and make the relation between art and life

del amor y se hace patente la relación entre arte y vida. Es un espacio anónimo que aborda el no lugar, se siente temor, vacilación, encierro; es un medio frágil que en cualquier momento puede entrar en disolución y en ese instante se proyecta como metáfora de la institución matrimonio (¿efímero o eterno?) planteada por la artista. Es el no lugar que se vuelve infinito, confunde al espectador y no hay respuesta exacta o un deseo infinito como el de Bécquer (1836-1870) en su poema:

Podrá nublarse el sol eternamente;
Podrá secarse en un instante el
mar;
Podrá romperse el eje de la tierra
Como un débil cristal.
¡Todo sucederá! Podrá la muerte
Cubrirme con su fúnebre crespón;
Pero jamás en mí podrá apagarse
La llama de tu amor³.

Santos Cabezas

Leonardo Herrera

Según Herrera, “La Universidad Distrital guarda la herencia cultural, el repensar la realidad social en términos de edificar un orden social democrático, justo, solidario y equitativo y la proyección hacia la comunidad del resultado de la acción y reflexión universitarias y ejercer el liderazgo que dinamice el conjunto social y tienda al logro de una sociedad más justa y equitativa”. Por esta razón, escogió esta sala para su instalación *Santos Cabezas*.

Leonardo Herrera divide en dos secciones el gran salón de exposiciones de la ASAB. En la primera sala se interna en los laberintos de la vida de los afrodescendientes del Pacífico y nos muestra la

3 En palabras de Boris Groys, “La ‘teatralización’ del museo es la única forma de que perviva y tenga sentido en la actualidad. El espectador entra en la escena”.

evident. It is an anonymous space which approaches a non-space: one feels fear, vacillation, enclosure: it is a fragile environment which may dissolve at any time and in that moment it stands as a metaphor for the institution of marriage (ephemeral or eternal?) which the artist has set forth. It is the non-place which becomes infinite and confuses the spectator and there is no exact answer or infinite desire, as Bécquer (1836-1870) relates in a poem:

The sun may be eternally blurred
from sight,
in an instant all the sea may turn
to dust,
the axis of the earth may soon be
broken
as if it were no more than fragile
crystal.
Everything can possibly occur!
Death can
cover me with its funereal aspect;
but never will it blow out³.

Santos Cabezas

Leonardo Herrera

According to Herrera, “The Universidad Distrital guards our cultural heritage. [It is responsible for] rethinking social reality in terms of building a democratic social order which is just, equitable and based on solidarity, and communicating the results of the actions and reflections of the university to the community and exercising the leadership which makes the social body dynamic and aims at the attainment of a more just and equitable society.” That is why he chose this exhibition hall for his installation, *Santos Cabezas* (the name of a mythical personage).

3 In the words of Boris Groys, “The ‘theatrization’ of the museum is the only way in which it endures and is meaningful at the current time. The spectator enters into the scene.”

lucha por la supervivencia en un medio hostil e inestable y el presagio de peligro ante lo incierto con dos piezas escultóricas diferentes en su estructura, pero que simbolizan lo mismo: la fragilidad de la vida y la seguridad de la muerte. Estas piezas son una calavera negra sobre un espeso charco negro y un palo alto incrustado en una base en plomo con una leyenda alusiva a la vida y que invita a pensar en la muerte; es lo que Foucault, en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, llama la picota pública dentro de lo que él establece como las dos tecnologías de castigo, en este caso, la “monárquica”, que consistía en la represión de la población mediante ejecuciones públicas y tortura para lograr escarmiento, ejercer control y afianzar el poder.

Herrera revela un pasado colonial y una contemporaneidad sin esperanza, antes el oro, hoy la droga; son prácticas dramáticas como forma de vida que reflejan la tragedia. Para el artista: “La falta de oportunidad falsea la necesidad y se cae en el espejismo que plantea el consumo”.

En la segunda sala, Herrera se centra en lo personal, sus sueños, frustraciones, deseos y sus viajes de campo por el Chocó, la relación con su hijo de diecisiete años y con los condenados de la prisión que visita. Dispuestos en una mesa, hay diferentes objetos pequeños de elaboración simple y precaria contruidos por presos y artesanos que revelan la situación que viven. En la pared contigua hay dos fotografías de dos momentos diferentes que muestran los deseos inscritos sobre la piel como territorio del dolor: una es de Herrera cuando joven y la otra de su joven hijo, las dos expresan posiciones antagónicas, son cicatrices que dejan huella y que evidencian: “esto fui”, su yo, y su otro yo en su hijo: “esto soy”.

En la última pared se encuentran dispuestas horizontalmente unas láminas pequeñas de hojilla de oro como metáfora de ruina que llevan inscritas frases de marcado patetismo de filósofos, cantantes, de su hijo y personales: “Estoy

Leonardo Herrera has divided the large exhibition hall of the ASAB into two sections. In the first hall, he plunges the spectator into the labyrinths of the life of the Afro-Colombian communities of the Pacific and shows us their struggle for survival in a hostile and unstable environment and the presage of dangers in an uncertain existence, with two pieces of sculpture with different structures which nevertheless symbolize the same message: the fragility of life and the certainty of death. These pieces are a black skull placed on a thick black puddle and a high pole incrustated in a lead base, with words which refer to life and summon one to think about death. It is what Foucault, in his *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, calls the public pillory, where the two technologies of punishment are established: in this case the “monarchical” one, with the use of public executions and tortures to chastise, exert control and strengthen power.

Herrera reveals a colonial past and a contemporary era without hope, caused, before, by gold, and now, by drugs: they are dramatic practices, a way of life which is instilled with tragedy. In the words of the artist: “The lack of opportunities distorts needs and succumbs to the mirage set forth by consumerism.”

In the second hall, Herrera focuses on the personal: his dreams, frustrations, desires and field trips to the Chocó, his relationship with his 17 year-old son and with the convicts in the prison he visits. Arranged on a table, we find different small objects, fragile and simply made by prisoners and craftsmen, which reveal the situation in which they live. On the wall alongside it there are two photographs of two different moments which show the desires inscribed on the skin as a territory of sorrow: one is of Herrera as a young man and the other is of his young son. They express antagonistic positions: scars which leave a trace and say: “this is who I was”, his “I”, and his other “I” in his son: “this is who I am”.

On the last wall some small plates with gold leaf are horizontally arranged, as a metaphor

sudando demasiado papá...”, “El hombre en pos de su destino ciego avanza...”, “Papá yo soy un error...”. En este espacio habla con valentía y franqueza, es el momento de su confesión como la única manera de llegar a una verdad que lo libere⁴. Al asociar lo personal con la experiencia del otro, entiende el valor de su vida.

En medio de las dos salas, Herrera interpone una barrera que impide la comunicación entre ellas, es una enorme pared de tablones de madera dispuestos horizontalmente barnizados con brea y que imitan las precarias construcciones de los habitantes del litoral pacífico en el Chocó. A un lado de esta pared hay un pequeño orificio circular cuya superficie externa está cubierta con hojilla de oro, allí vemos y sentimos la humedad de un mar embravecido acompañado de un relato cantado, costumbre ancestral de los narradores de la población de Termales. Esta manera de narrar se convierte en una forma de redención según Benjamin, “dado que cuentan una verdad que no se da por perdida” y que es, al fin de cuentas, la historia de sus antepasados que se convierte en la historia de ellos mismos a la cual tratan de aferrarse en medio de esa turbulenta realidad presente.

SET

Juan David Laserna Montoya

Laserna acierta con la escogencia de la sala de exposición del Archivo de Bogotá para su instalación *SET* teniendo en cuenta el carácter compilatorio de esta institución. Basa su investigación en archivos especializados de la televisión y del medio impreso.

4 Según María Zambrano: “Sin una profunda desesperación, el hombre no saldría de sí, porque es la fuerza de la desesperación la que le hace arrancarse hablando de sí mismo, cosa tan contraria al hablar”.

of ruin: they bear inscribed phrases of a marked poignancy by philosophers, singers, his son and himself: “I am sweating too much, dad”; “Man in search of his blind fate goes forth”; “Dad, I am a mistake”. In this space he speaks with courage and frankness: it is the time for him to confess, as the only way to reach a truth that may free him⁴. By linking the personal with the experience of the “other”, he understands the value of his life.

In the middle of the two halls, Barrera places a barrier which blocks one from the other. It is an enormous wall of wooden planks, horizontally arranged and varnished with tar, which imitates the precarious dwellings of the inhabitants of the Chocó, on the Pacific coast of Colombia. By the side of this wall, there is a small circular hole whose outer surface is covered with gold leaf.

There, we see and feel the humidity of a rough sea, accompanied by a sung narrative, an ancestral custom of the story-tellers of the settlement of Termales. This way of narrating a story turns into a form of redemption, since, as Benjamin says, “they tell a truth which is not given up for lost”, one which, in the end, is the story of their ancestors and turns into the story of themselves as they try to cling to it in the midst of that turbulent reality of the present.

SET

Juan David Laserna Montoya

Laserna made a wise choice when he decided to show his installation, *SET*, at the exhibition hall of the Archive of Bogotá, considering the nature of an institution which compiles records. He bases his investigation on the specialized archives of television and the print media.

4 According to María Zambrano, “Without a profound despair, man would never escape from himself, because it is the force of despair which makes him tear himself apart speaking about himself, a thing which is the opposite of speaking.”

Andreas Hyussen en *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* define el museo “como un sitio y un terreno de prueba para reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad”.

El escenario museístico creado por Juan David Laserna permite una aproximación histórica moderna al pensamiento contemporáneo. Las pinturas y su forma de instalación simulan el museo moderno, pomposo y solemne —cenefas en yeso, tonos de color, altura—, pero en realidad es el espacio de un set de televisión con sus elementos decorativos falsos —piso laminado, pared de triplex, acabados económicos— y la serie de reflectores profesionales dispuestos para una escena televisiva contribuyen a reforzar la idea de lo ficcional y temporal. El artista construye el escenario ideal para objetar la noción de autenticidad y de verdad, por lo tanto, crea su propia ficción.

Para sus pinturas, se basa en imágenes de archivo de la versión libre transmitida en la televisión colombiana sobre el capo Pablo Escobar; pero no para narrar de nuevo la historia del personaje en sus cuadros, sino para problematizar sobre estas copias que de por sí son copia de la copia de la novela que se escribió acerca de estos hechos. La puesta en escena, basada en un relato en parte fantástico de lo sucedido, conlleva un mito que se acomoda al interés del realizador, aparecen imágenes que en el momento real de los hechos no habrían podido fotografiarse, por lo tanto, la verdad se ve amenazada o nunca va a ser completa. Cuando el relato se vuelve espectáculo, se plantea, aparte de su mercantilización, un enigma: ¿qué es entonces la verdad? Nietzsche responde con mucha lucidez a este interrogante:

Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas,

In Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia, Andreas Hyussen defines the museum “as a site and testing ground for reflections on temporality and subjectivity, identity and alterity.”

The museum-like scenario created by Juan David Laserna allows for a modern historical approach to contemporary thought. The paintings and the way they are installed simulate the pompous and solemn atmosphere of the modern museum –the kind with plaster friezes, high ceilings and certain colors– but, in fact, it is a simulacrum of a set in a television studio, with its false decorative elements –a laminated floor, triplex wall and cheap finishes– and the series of professional reflectors arranged for a televised scene help to strengthen the idea of the fictional and the temporary. The artist constructs the ideal scenario for challenging the notion of authenticity and truth and he thus creates his own fiction.

His paintings are based on archive photos from the Colombian television series which gives a loose account of the life of the capo Pablo Escobar but his aim is not to retell the story of the personage in his paintings. Instead, it is to question whether these copies are in themselves a copy of the copy of the T.V. program about those occurrences. The staging of a scene which is partly a distorted version of what really happened entails a myth which suits the interests of the producers of the series. There are pictures of events which could not have been photographed at the time they happened and therefore, the truth is threatened or is never going to be complete.

Apart from its commercialization, when a story turns into a mass media show, an enigma arises: what, then, is the truth? Nietzsche answers this question with a great deal of lucidity:

Truth is a mobile army of metaphors, metonyms, anthropomorphisms, in short a sum of human relations which have been subjected

extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.

Juan David Laserna profundiza en lo pictórico porque su opción es también trabajar en pintura “por su permanencia y como un derecho, como valor de la intimidad y por razón cultural”, según sus propias palabras. La permanencia le da un valor de documento histórico, las pinturas de los grandes museos narran hechos trascendentales que fueron hitos en el curso de la historia de la humanidad. La legitimidad del acto de pintar se basa en pintar los hechos, define el plano pictórico basado en el archivo de foto fija que proyectó la historia de lo sucedido, por lo tanto, estas pinturas de por sí debilitan el hecho real y se convierten en documento respecto del relato televisivo; desde allí se refuerza el mito. Sus pinturas en *SET*, como originales pictóricos, se afirman en su verdad sobre lo falso.

En la última sala, el artista instaló sobre el piso el techo de teja, ícono principal de los hechos, pintado en el verde *chroma key* —el *chroma key* es un fondo azul o verde que se utiliza en los sets de cine o televisión para luego poder ubicar otros personajes o una escena diferente—; de esta manera deja abierta la posibilidad de seguir fantaseando sobre la ficción y metafóricamente se reafirma en las diferentes posibilidades que plantea la contemporaneidad en el arte.

to poetic and rhetorical intensification, translation and decoration [...]; truths are illusions of which we have forgotten that they are illusions, metaphors which have become worn by frequent use and have lost all sensuous vigor.

Juan David Laserna goes deeply into the realm of the pictorial because he himself chooses to work with painting: “due”, he says, “to its permanence, and by right, since it values intimacy and has a cultural justification.” Permanence gives it the value of a historical document: the paintings in the major museums narrate transcendental events which were landmarks in the history of mankind.

The legitimacy of the act of painting is based on painting such occurrences. He defines the pictorial plane on the basis of a still archive photo which projected the story of what happened. Therefore, these paintings in themselves weaken the real event and turn into a documentation of the televised version; hence, the myth is strengthened.

As pictorial originals, the truth in the paintings in *SET* affirm what is false. On the floor of the last exhibition hall, the artist installed the roof of metal tiles where Escobar was gunned down – the main icon of the deeds, painted in a “chroma key” green. Chroma key is a blue or green background which is used in television or movie sets in order to then put other personages in the scene or change the scene altogether. In that way, it opens up the possibility of continuing to fantasize about fiction and metaphorically reaffirms the different possibilities set forth by contemporary art.

Torturas voluntarias-fracasos temporales

Irina González

Es pertinente la instalación de su propuesta en el centro de la ciudad, lugar de los poderes gubernamentales y del poder eclesiástico, y en el contexto del edificio de la exposición se encuentran “los poderes del pueblo raso” que abiertamente circulan: el desorden, la mendicidad, el atraco, la circulación del dinero, el temor, la ilegalidad, la indiferencia.

Entre estos dos poderes se alterna constantemente la propuesta *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*.

Las nuevas circunstancias de lo contemporáneo: protección, vigilancia, temor, seguridad y control son temas que independientemente definen la estructura de cada una de las piezas.

La artista ensambla diferentes materiales y objetos sin alterarlos formalmente —economía de los medios—, o los construye, como en *Erotismo moderno*, con la intención de establecer nuevos códigos de comunicación y, como presagio del derrumbe, estas estructuras, que parecen buscar un centro, permanecen en estado de suspensión.

Un único video, proyectado en medio de los dos salones, se repite por medio de la escritura de la palabra “poder” que aparece para luego ser borrada. Debajo de la proyección del video, en el piso, aparece el dibujo de esta palabra formada por las inútiles migas del borrador, como metáfora de su disolución. El audio del video inicia con un fragmento de *El ocaso de los dioses* de Richard Wagner, como indicio de destrucción y renuncia, y culmina con un fragmento de *La cabalgata de las valquirias*, que anuncia el triunfo sobre el poder y sus estructuras. Es el deseo que se renueva en la constancia de la insistencia.

Voluntary tortures—Temporary failures

Irina González

The installation of her proposal in the city center is relevant, since it is the site of powerful governmental and ecclesiastical institutions and, in the context of the building where the exhibition is held, you find the clear presence of “the powerful institutions of the common people”: unruliness, begging, mugging, the flow of money, fear, illegality, indifference. It is between those two powers that the proposal *Torturas voluntarias-Fracasos temporales* (Voluntary tortures—Temporary failures) constantly moves.

The new circumstances of contemporary life —protection, surveillance, fear, security and control— are subjects which independently define the structure of each of the pieces.

The artist assembles different materials and objects without formally altering them —an economy of means— or, as in *Erotismo moderno*, she constructs them with the intention of establishing new codes of communication, and, as a presage of collapse, these structures, which seem to seek a center, remain in a suspended state.

A single video, projected in the middle of the two exhibition halls, repeats the word “power” and then erases it. On the floor below the place where the video is projected, there is a drawing of that word formed by the useless crumbs of an eraser, as a metaphor of their dissolving. The audio of the video begins with a fragment of Wagner’s *Twilight of the Gods*, as a sign of destruction and renunciation and finishes with a fragment of the *Ride of the Valkyries*, which announces the triumph over power and its structures. It is the desire which is renewed by its constant insistence.

There is one piece which is repeated five times. It consists of the inside of a cube which lacks

Hay una pieza que se repite cinco veces, se trata del interior de un cubo al que le faltan tres de sus caras y cuyas paredes son espejos en los cuales nos vemos reflejados constantemente; la resignificación que la artista les da a estos poliedros regulares al convertirlos en cámaras de observación es un seguimiento constante a nuestra imagen invertida, fragmentada, reproducida ininidad de veces como un excesivo control que nos persigue e intimida; ya no somos libres, le pertenecemos a la sospecha y al factor miedo.

Afirma Zygmunt Bauman, “nos hemos convertido en ciudadanos adictos a la seguridad, pero siempre inseguros de ella, hasta tal punto que contribuimos a normalizar el estado de emergencia”.

lina González plantea fuerzas que generan incertidumbre, fragilidad-ocurrencia y levedad-resistencia, y son inherentes a lo vivido y presagio de lo posible por llegar.

Argumenta de nuevo Bauman: “la modernidad líquida está dominada por una inestabilidad asociada a la desaparición de los referentes a los que anclar nuestras certezas”. ★

three faces and whose walls are mirrors in which we constantly see our reflections. The re-signification which the artist gives to these regular polyhedrons by turning them into surveillance cameras amounts to a constant following of our image, which is inverted, fragmented and infinitely reproduced as an excessive form of control which pursues and intimidates us. We are no longer free: we belong to the realm of suspicion and fear.

As Zygmunt Bauman declares: “we have turned into citizens who are addicted to security but always made insecure by it, to the point where we help to normalize a state of emergency.” Lina González invents forces which create uncertainty, fragility-occurrence and lightness-resistance and are inherent in what we live through and a presage of where we may possible arrive. To cite Bauman again: “the liquidity of the modern is dominated by an instability associated with the disappearance of the referents to which our certainties are anchored.” ★

Mariana Varela

Vive y trabaja en Bogotá. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales dentro y fuera del país. Ha obtenido varias distinciones como el primer premio Salón de Arte Joven, Museo de Zea (Medellín, Colombia), una beca del Gobierno colombiano para realizar una especialización en Grabado en el Taller 17 (París, Francia), el primer premio Salón Regional Zona Centro (Ibagué, Colombia), el primer premio en el II Salón de Arte Bidimensional FUGA, 35 años, la beca de la Pollock-Krasner Foundation de Nueva York, EE.UU. (2005-2006) y la nominación al VII Premio Luis Caballero. Fue invitada a participar en el Primer Salón de Arte Atenas-Museo de Arte Moderno en Bogotá, Colombia. Entre sus publicaciones se destacan: “Arte y Educación”, *Revista Gaceta de Colcultura*; “La importancia del dibujo”, presentación del catálogo *El dibujo en Colombia, una mirada a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* y “El Museo de la Calle”, presentación del catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido jurado de selección de salas de FUGA y salas alternas, de la convocatoria distrital v Salón de Arte Bidimensional, FUGA; de la IV Convocatoria Estímulos-Artes Visuales, Secretaría de Cultura de Pereira y la Universidad Tecnológica de Pereira y de la fase de nominación del IX Premio Luis Caballero, Idartes. ★

She lives and works in Bogotá. She has participated in many collective and individual exhibitions in Colombia and abroad. She has won several awards including first prize at the Salon of Young Artists, Zea Museum (Medellín, Colombia), a fellowship from the Colombian government to undertake a specialization in Engraving at Taller 17 (Paris), first prize at the Regional Salon, Central Zone (Ibagué, Colombia), first prize at the 2nd FUGA Salon of Two-dimensional Art, “35 years”, a fellowship from the Pollock-Krasner Foundation of New York (2005-2006) and a nomination for the 7th Luis Caballero Prize.

She was invited to participate in the first Arte Atenas-Bogotá Museum of Modern Art Salon, in Bogotá. Among her publications, there stand out: “Arte y Educación”, *Revista Gaceta de Colcultura*; “La importancia del dibujo”, introduction of the catalogue of *El dibujo en Colombia, una mirada a la colección del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* and “El Museo de la Calle” (The Museum of the Street), the introduction of the catalogue at the exhibition held at the Art Museum of the Universidad Nacional de Colombia. She has been a juror at the FUGA and alternative exhibition halls, the competition at the 5th Salon of Two-dimensional Art, the 4th “Estímulos-Artes Visuales”, sponsored by the Pereira Secretariat of Culture and the Universidad Tecnológica de Pereira, and the nomination stage of the 9th Luis Caballero Prize, Idartes. ★

Notas sobre el IX Premio Luis Caballero

**Notes on the
9th Luis Caballero Prize**

Juan Mejía

Háblanos

¿Cómo se le da imagen al amor, cómo se le da cuerpo? Es una empresa quijotesca, necesariamente frustrada, la que se propone Adriana Marmorek en *Háblame, amor*. Imágenes de sexo, imágenes de erotismo constituyen un enorme sector de la historia del arte, pero las imágenes del amor son muy escasas, si no se trata de personificaciones alegóricas como las de Cupido. Tal vez, como en filosofía, el amor se muestra más a través de lo que no es, de su contrario. Es decir, a través del fin de las relaciones, del desamor, así como las canciones de amor exitosas en realidad son canciones de despecho.

Pero no solo es eso, sino que la artista se ha propuesto hacer un museo de ello. Como en una labor de arqueología, ha coleccionado a través de un tiempo considerable piezas que fungen de evidencias, de “cuerpos del delito”, reliquias que documentan el fin de una relación amorosa. Como en *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk, las ha ordenado, clasificado y etiquetado, las ha ilustrado con un sucinto relato que da cuenta de su procedencia y causa, y con datos relativos a la longitud de la relación y el género y la edad de los que suministraron los objetos y dejaron el resto a la imaginación del visitante. Frente a todo el sentimentalismo de Pamuk, sin embargo, o al relato autobiográfico de una Sophie Calle, por ejemplo, Marmorek se ha tomado la distancia necesaria para referir la historia de los otros y, mediante esta distancia clínica, asumir el papel de una científica del amor o diríamos, ¿por qué no?, una doctora Corazón, solo que no ofrece curas.

El proyecto contiene un gran espiral inflable de material sintético negro en la cual el espectador entra y pierde la noción del espacio y del piso, por un tramo se encuentra completamente ciego hasta que llega a un foco de luz intenso que lo encandelilla. ¿Una extraña materialización del camino de las relaciones que ciega y obnubila?

Talk to us

How do you shape love, how do you make a picture of it? It is a quixotic and necessarily futile enterprise, the one which Adriana Marmorek proposes in *Háblame, amor* (Talk to me, love). Images of sex, images of eroticism, make up an enormous part of the history of art, but images of love are few, unless they are to do with allegorical personifications, like those of Cupid. Perhaps, as in philosophy, love is shown more by what it is not, by its opposite. That is, through the end of relationships, coldness, just as the most successful love songs are really songs about unrequited love, *despecho*.

But it is not only that, the artist has also set out to make a museum of it. As an archaeologist might do, she has collected, over time, a considerable number of pieces which serve as evidence, as the *corpus delicti*, relics which document the end of a romantic relationship. As in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*, she has arranged, classified and labeled them and illustrated them with a short account of their origin and cause and facts about how long the relationship lasted and the gender and age of the persons who gave her the objects and left the rest to the imagination of the viewer. However, in contrast with the sentimentalism of Pamuk or the autobiographical approach of the French conceptual artist Sophie Calle, for example, Marmorek has kept a necessary distance from this story of others and, with this clinical distance, assumes the role of a scientist of love, or –why not?– we might say a “Doctor Heart”, except she does not provide any cures.

The project makes use of a large inflatable spiral made of a black synthetic material, so that when the spectator enters it, he or she loses all notion of the space and the floor and is completely blind until the person arrives at and is dazzled by a very bright spotlight. Is it a strange materialization of the path followed by the relationships which blind

¿Un espacio ciego como el amor? ¿El túnel de la luz al final, pero en un laberinto en forma de espiral? De cualquier forma, es una experiencia sensorial desestabilizadora a través de un dispositivo clínico en medio del cual se oyen las voces polifónicas del público relatando sus experiencias, sus apreciaciones e intentos de definición del amor y el desamor, a las cuales es posible añadir las propias en un sistema de grabación aledaño.

El salón más grande del sótano contiene como única pieza el video de la quema sacrificial de un vestido de novia, asistimos al sacrificio en medio de la desolación, el silencio y la oscuridad; *memento mori*. El proyecto se compromete, de hecho, a sacrificar todas las reliquias presentes, con lo que resulta que el “museo” del amor es efímero. De hecho, la artista quiere manifiestamente socavar la noción de “permanencia” que subyace en las instituciones de museo y de matrimonio.

Al final no aprendemos sobre el amor, no nos habla el amor. Nos habla el poder de producción, de convocatoria, de ritualización, y de los más profundos poderes y temores del espíritu femenino.

Errantes

Errantes es un proyecto modesto que consiste en la instalación de un video que muestra un recorrido en bicicleta por un pasadizo en una comuna de Medellín, se proyecta en una plataforma sobre la que el visitante se puede parar y caminar y esta plataforma está bordeada por unas cajas de luz en hilera que muestran videos de caminos y dibujos de mapas e ilustraciones históricas. Todo gira en torno a la idea de trochas, caminos y puentes rudimentarios, casi de creación colectiva, que constituyen metáforas de desarrollo e identidad cultural. Fuera de unas pocas formas de documentar la existencia de los caminos (mapas, video, dibujos) y de juxtaponer imágenes de antigua procedencia con videos recientes, es difícil dilucidar qué pretende decir el

and bewilder? Or a space that is as blind as love? Is it a light at the end of the tunnel, but in a spiral-shaped labyrinth? In any case, it is a sensorial experience which unbalances one with the use of a clinical device, in the midst of which you hear the polyphonic voices of the public talking about their experiences, opinions and attempts to define love and its absence, to which each person can add his own by means of a hidden recording system.

The biggest room in the basement shows the only video, the sacrificial burning of a bridal gown. We attend the sacrifice in the midst of desolation, silence and darkness: *memento mori*. In fact, the project is committed to sacrificing all the relics which are there, so that the “museum” of love turns out to be ephemeral. The artist clearly wishes to undermine the notion of “permanence” which underlies the ethos of the museum and marriage. In the end, we learn nothing about love, it does not tell us about love. Rather, it speaks about the power of production, of public announcement, of ritualism and of the most profound powers and fears of the female spirit.

Wanderings

Errantes (Wanderings) is a modest project which consists of an installation with a video that shows a bicycle riding through an alley in a poor neighborhood (*comuna*) in Medellín. It is projected on a platform the spectator may stand and walk on, and this platform is bordered by a row of light boxes which show videos of roads and drawings of maps and old illustrations. Everything revolves around the idea of tracks, roads and rudimentary bridges which are nearly a collective creation and amount to metaphors of development and cultural identity. Apart from a few forms of documenting the existence of roads (maps, video, drawings) and juxtaposing old illustrations with recent videos, it is difficult to explain what the project means

proyecto. Sí, los puentes existen, los caminos son necesarios para el intercambio y la comunicación; sí, la gente los crea con el uso, comienzan como trochas y luego se van desarrollando; sí, la falta de ellos aísla y margina...

Por una parte, parece que la invitación que el proyecto hace es a aproximarse a la experiencia de recorrer el camino precario. El video proyectado en la plataforma que el visitante recorre sería, en este sentido, el medio que más inmediatamente recrea la velocidad, el movimiento, el obstáculo y el espacio mismo de los callejones. Los pequeños videos laterales hacen lo propio recorriendo trochas, subiendo la montaña y sobre todo lanzándose de orilla a orilla en garruchas que atraviesan los ríos y las pendientes.

Pronto observamos que estos documentos en video están acompañados de mapas regionales yuxtapuestos con dibujos costumbristas que recuerdan a las láminas decimonónicas de Ramón Torres Méndez. Leemos entonces estas imágenes a la luz de la historia, recordando y rindiendo homenaje a los legendarios viajeros extranjeros que recorrieron y delinearón el país y, aún más, a los viajeros anónimos y campesinos, literalmente, a los viajeros de a pie. Caminos indígenas, caminos reales y caminos de herradura crean un testimonio de colonización, migración y desplazamiento.

Puede ser también que la figura del camino, de la trocha o del puente, presentada así, de manera realista, informativa, documental y despojada de cualquier otro elemento de contraste, termine por obligarnos a leerla como metáfora, como símbolo de progreso, de dominio de la naturaleza, de construcción de intercambio, identidad y cultura.

Por último, en tanto rastros lineales sobre el paisaje, los senderos trazan un entramado equivalente al dibujo sobre una superficie. Tal vez de ahí la relación con los mapas y los dibujos mismos calcados sobre papel. Se hace camino al andar,

to say. The bridges *do* exist, the paths or roads *are* necessary for exchanges and communications; yes, people do create them with use. They begin as tracks and later develop into roads. The lack of them *does* isolate people and make them marginal.

On the one hand, it seems that the project beckons the spectator to share the experience of going along the precarious path. In that regard, the video which is projected onto the platform the visitor walks along would be the medium which provides the most immediate sense of speed, movement, obstacles and the very space of the alleys. The small videos on the side follow suit by traveling along tracks, climbing the mountain and above all, flying from one side of a chasm in the mountains to the other in small, artisanal cable cars which cross over rivers and slopes.

We soon see that this video documentation is accompanied by maps of the region, juxtaposed with drawings of local customs which recall the 19th century lithographs of Ramón Torres Méndez. We then interpret these illustrations in the light of the country's history, recalling and rendering homage to the legendary foreign travelers who traveled over and left visual records of the country and even more, the anonymous peasant-farmers who likewise traveled through Colombia, literally on foot. Indigenous trails and *caminos reales*, the "royal roads" made of cobblestone, as were the horse tracks known as *caminos de herradura*, create a testimony of colonization, migration and displacement.

It may also be that idea of the road, track or bridge which is thus presented in a realistic, informative and documentary manner, devoid of any contrasting element, forces us, in the end, to regard the display as a metaphor, as a symbol of progress, of the domination of Nature, the building of commercial exchanges, a national identity and culture.

como dice la canción. La noción de territorio no es más que un gran dibujo colectivo sobre una geografía particular. El proyecto rinde tributo manifiesto a algunos sectores de la humanidad que se mantienen al margen del Estado, la economía y la historia, pero que, a punta de andar, constituyen a su vez “prueba de resiliencia, supervivencia, creatividad y confianza en las propias fuerzas”. Efectivamente, un homenaje a la “errancia” con su doble significación de “andar sin rumbo predefinido” y de “equivocarse”.

De particular interés en el conjunto son las imágenes de un parque que recrea el Vía Crucis del Señor Jesucristo... ¿Será que de tanto padecer nuestro pobre país algún día llegará a la gloria?

El río persigue la gravedad

No hay ninguna premisa en el certamen que restrinja la reelaboración de ideas o proyectos anteriores y menos que prohíba juntar varios, como ha sido el caso de este así llamado “proyecto de proyectos”. Tampoco hay una restricción en las dimensiones.

Ha habido cierta incomodidad de parte del público crítico con la pretensión de Arturo de presentar lo que tiene un cierto carácter de retrospectiva y de ocupar más de una manzana urbana en la exposición de la obra. A mí no me ha preocupado tanto esto, de hecho me parece que se asume un gran riesgo en esa decisión y en la de presentar un trabajo de esas dimensiones. También me parece que la naturaleza de estas piezas, así como las de tantos otros proyectos, hace que cada vez que se presentan sean resignificadas, redimensionadas y transformadas. Ciertamente ha tocado producirlas también de nuevo. Lo que sí creo es que, por lo menos en lo que se refiere a algunas de las piezas ya vistas en nuestro contexto, han estado mejor instaladas

Finally, as so many linear marks on the landscape, these routes trace a mesh like a drawing on a surface of paper. There, perhaps, they suggest a relation between maps and the drawings traced on paper. As the song says, *se hace camino al andar* (the road is made as you wander along it). The idea of “territory” is no more than a great collective drawing placed on a particular geography. The project clearly pays a tribute to some sectors of mankind who are kept at the margin of the State, economy and history, but, as they keep walking, then turn into a “proof of resilience, survival, creativity and trust in their own strength”. In point of fact, the exhibition is an homage to “errancia”, with its twin meaning of “wandering without a fixed destination” and “making a mistake.” Of particular interest in the set are the pictures of a park where a path simulates the *Vía Crucis* of Our Lord Jesus Christ. Could it be that all the suffering our country has endured will lead it to glory one day?

The river pursues gravity

There is no rule in the competition which forbids the reworking of previous ideas or projects and much less, joining together several of them, as has happened with this so-called “project of projects.” Nor are there any limitations of size.

Arturo’s ambition to present a project which, to a certain extent, suggests a retrospective exhibition has made certain critics uncomfortable, along with the way it occupies more than a city block. That does not bother me so much. In fact, it seems to me that his decision and showing such a huge artwork implies a great risk. I also feel that the nature of these pieces, as well as those of many other projects, mean that each time they are shown they attain a different meaning and dimension, and are transformed. It is certain that he has also had to create them in a new way. What I do think is that, at least with regard to some of the pieces already

en otro lugar. Es decir, algo de lo buen escultor que es Felipe se perdió esta vez en los emplazamientos. Tal vez tenga que ver con las cargas y la dificultad del espacio escogido, la biblioteca, el museo, la plaza y los alrededores de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

También creo que, aunque se asumió un gran riesgo, la apuesta se desbordó, como se desborda en ocasiones el río mismo, no por la cantidad de material, sino porque al final, aunque todas las piezas puedan tener que ver con el río y con los posibles desarrollos alrededor del mismo, apuntan en distintas direcciones quedando un poco desarticuladas, lo que torna difícil la apreciación.

El *Bar Huerequeque*, por ejemplo, quedó mucho mejor instalado pocos meses antes en el espacio Odeón. Seguramente porque fue para este mismo espacio para el cual fue concebido, o porque las características de este correspondían perfectamente con la intervención. Las delicadas piezas abstractas de varilla de hierro y mimbre de plástico con formas de esculturas modernistas, cuyos materiales están inspirados en silletería y mueblería tropical, se perdían en las aceras donde se instalaron entre la información de la calle, la arquitectura y las otras piezas de cemento del mismo proyecto. Lo mismo podría decirse de las mesas con maquetas de paisajes en cristanac y resina y las pequeñas piscinas de baldosa con rodachinas. Son piezas hermosísimas que interpretan directamente el entorno (paisaje y arquitectura), pero que, dispuestas en el mismo entorno, entre arquitectura y paisaje, pierden su dimensión y su carácter, como si instaláramos un bonsái en un bosque. En ese sentido creo que también se ha desperdiciado el espacio del museo con las tres obras de piso que, en vez de alterar la lectura del local cubriéndolo totalmente, o acompañándolas de alguna pieza tridimensional, evocaban más alfombras abandonadas que piso.

De cualquier manera, vale la pena resaltar que este proyecto es el único en el certamen que

seen in our context, it would have been better to install them in another venue. That is, due to the way they are placed, something of what makes Felipe the fine sculptor he is, is lost this time. It may have something to do with the burdens and difficulties of the chosen space: the library, museum, plaza and surroundings of the Universidad Jorge Tadeo Lozano. I also think that, while his ambition may be admirable, the wager went beyond its limits, as the same river overflows its banks at times, not because of the large volume of its contents but because, even though all of the pieces may have something to do with the river and the possible developments around it, they aim in different directions in the end: they remain a little scattered, which makes it difficult to appreciate them.

For example, the *Bar Huerequeque* (the name of the bar comes from a Peruvian bird and imitates its cry), looked much better when it was installed in the venue of the Odeón a few months ago, surely because it was created for that space or its characteristics were a perfect fit for the intervention. The delicate abstract pieces made of iron rods and plastic wickerwork, with the shapes of modernist sculptures and inspired by tropical chairs and furniture, were lost on the sidewalks where they were installed, due to the information overload on the street, the surrounding architecture and the other pieces in cement of the same project. The same could be said of the tables with maquettes of landscapes made of ceramic tiles and resin and the little swimming pools of tiles with casters. They are very beautiful pieces which directly interpret the setting (landscape and architecture) but, arranged as they are in the same setting, halfway between architecture and landscape, their size and character are lost, as if you were to install a bonsai in a forest. In the regard, I also think that the space of the museum has been wasted with the three pieces on the floor which, instead of changing the interpretation of the venue, completely cover it, or when they are accompanied by a three-dimensional piece, are more evocative of discarded carpets than a floor.

ocupa interiores y exteriores y sale literalmente airoso. La ocupación de la plaza con mobiliario, hamacas y plantas y el uso que le dieron los estudiantes es realmente formidable y una verdadera integración de paisaje, arquitectura, arte y público. Por lo demás, la obra de Felipe Arturo evidencia un proceso muy claro de investigación, en el que el documento y la poesía, el concepto y la forma se complementan inextricablemente. Es perfectamente equilibrado y coherente y estoy seguro de que resiste serenamente cualquier pequeña crítica.

Notas sobre el SET

1. El fotorrealismo en pintura está en boga desde hace unos años en nuestro medio. Ha sido una forma posmoderna de apropiarse de las imágenes y tal vez una forma de cuestionar o eludir el problema del “estilo” pictórico, propio del modernismo. Sin embargo, suele con mucha frecuencia convertirse en una fórmula de virtuosismo y descreste sobre cuán parecida puede quedar la pintura a la foto de origen, con lo que queda reducido paradójicamente a una suerte abandonada de formalismo. En *SET*, de Juan David Laserna, las pinturas reproducen fotogramas de la serie de televisión *Escobar, el patrón del mal* y en este caso el fotorrealismo tiene, entre otros, un sentido conceptual de deconstrucción del propio lenguaje hiperrealista de la serie, en la que la necesidad del espectáculo y el sensacionalismo producen imágenes “más reales que lo real”. Selecciona, media y representa imágenes que sustituyen el documento o el registro inmediato allí donde no lo hay y en el proceso las exagera o hiperboliza. Laserna hace lo propio de la manera más fiel que le permite la pintura, lo que paradójicamente acentúa su carácter interpretativo.

2. En la traducción de los fotogramas a pintura, Laserna retiene algo de la planitud lustrosa de la

In any case, it is worth stressing that this project is the only one which occupies both the interior and exterior spaces of the exhibition and turns out to be literally “airy”. The way that the plaza was filled with furniture, hammocks and plants, and the use made of them by the students, is really impressive and amounts to a true integration of landscape, architecture, art and the public. For the rest, the work of Felipe Arturo shows a very clear process of investigation, in which documentation and poetry, concept and form, are inextricably complemented. It is perfectly balanced and coherent and I am sure it will serenely withstand any petty criticism.

Notes on SET

1. The use of photo-realism in painting has been fashionable in our ambit for several years now. It has been a post-modern way to appropriate images and perhaps a way to question or avoid the problem of pictorial “style” which is characteristic of modernism. However, it often tends to turn into a formula for virtuosity and the use of tricks about how close the painting may get to the original photo, which means that it is paradoxically reduced to a discarded kind of formalism. In Juan David Laserna’s *SET*, the paintings reproduce stills from a television series about Pablo Escobar (*Escobar, el patrón del mal*) and in this case, photo-realism has, among other meanings, a conceptual one of deconstructing the same hyper-realistic language of the series, in which the need for showiness and sensationalism produces images which are “are more real than reality”. It chooses, mediates and represents images which replace the documentation or immediate recording of events (in cases where they are not to be found) and, along the way, exaggerates or hyperbolizes them. Laserna does the same in the most faithful way allowed by painting, which paradoxically accentuates their interpretative character.

pantalla de televisión y también algo del *kitsch* de las imágenes originales.

3. En este proyecto, el autor recuerda el lugar que tuvo durante siglos la pintura, cuando era la encargada de contar historias, de dar imagen a los hechos históricos, heroicos o trágicos, y a los acontecimientos importantes de un país. Esta pintura de género histórico se ocupa por definición de representar escenas, es decir, a un grupo de personajes en un contexto determinado involucrados en un suceso particular. Hay, por consiguiente, una información, una anécdota ilustrada en un formato horizontal, algo que desesperadamente trató de combatir el arte moderno y abstracto en general.

4. Para reforzar la idea de institución y memoria histórica y también la de interpretación mediática, los cuadros están instalados sobre un panel que reproduce la arquitectura neoclásica y los colores institucionales de cualquier museo nacional de primer mundo y están acompañados de un video borroso donde se lee intermitentemente un párrafo con frases sobre *Escobar: patrón del mal* (serie, hechos reales, personajes, ficción, libro, etc.). Es un museo dentro del museo.

5. En otra pared, un conjunto de primeras páginas de periódico con titulares sobre Pablo Escobar, atentados terroristas y otros sucesos nacionales aparecen con sus fotos completamente cubiertas, cada una de un solo color plano. La serie recuerda una tabla de colores, o la pintura monocromática, mientras anula la memoria fotográfica al ser reemplazada por los cuadros provenientes de la serie televisiva. Prensa, no solo amarillista, sino de varios colores.

6. Adentro de otro salón se reproduce escultóricamente el techo de Medellín donde fue acribillado Escobar. El tejado, el fondo y las paredes están pintados de verde y dispuestos para hacer montajes fotográficos a través de la técnica audiovisual del *chroma key* que permite reemplazar todo lo

2. In transforming the stills into paintings, Laserna retains something of the shiny flatness of the T.V. screen and also something of the kitsch of the original images.

3. In this project, the author reminds us of the role painting had for centuries, when it was responsible for telling stories or picturing historic, heroic or tragic events and the important landmarks in the life of a country. By definition, this historical genre painting is concerned with depicting scenes, that is, a group of personages in a given context who are involved in a certain event. Therefore, it conveys information –it is an illustrated anecdote in a horizontal format– something which modern art and abstraction in general desperately tried to fight.

4. To strengthen the idea of an institution and historical memory and also that of the way the media interpret events, the pictures are installed on a panel in a neo-classical style, with the institutional colors of any national museum in the First World, and they are accompanied by a blurry video which intermittently shows a paragraph with phrases about *Escobar: patrón del mal* (the series, real events, characters, fiction, book, etc). It is a museum in a museum.

5. On the other wall, a group of the front pages of a newspaper with headlines about Pablo Escobar, terrorist attacks and other events in Colombia appear with their photos completely covered up, each in a single flat color. The series reminds one of a panel of colors or a monochromatic painting, while it erases the photographic record and replaces it with pictures from the television series. It is not only the “yellow press” but the press in several other colors.

6. In another exhibition hall, there is a sculpture of the roof of the house in Medellín where Escobar was gunned down. The roof tiles, the background and the walls are painted green and arranged so as to form photo montages with the audiovisual technique of “chroma key”, which allows everything which is in that color to be replaced by another image or video. This is another form of the symbolic obliteration of the imaginary of our history.

que está en ese color con otra imagen o video. Es otra forma de obliteración simbólica del imaginario de nuestra historia.

7. El proyecto hace un llamado a la reflexión sobre los relatos de la historia, la memoria colectiva, su mediación, su espectacularidad y la circulación de la información en el imaginario colectivo a través de las generaciones y la cultura popular. Unos reflectores instalados sobre el espacio museal creado *ad hoc* nos recuerdan que somos permanentemente parte de este set.

8. Las pinturas no son bonitas, ni emotivas. Eluden esos aspectos de la pintura. A pesar de sus contenidos, son frías y asépticas en su ejecución, conceptuales en sus objetivos. Las de la explosión en las oficinas de *El Espectador* son espectaculares, no es posible dejar de admirarlas.

9. Anoche soñé que repartían paletas de distintos sabores en esta exposición.

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

NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis es un proyecto muy acertado en la medida en que se trata prácticamente de una única gran intervención física, con el feliz encuentro de dos elementos compositivos, que logra alterar de manera eficaz todo el espacio escogido: el sótano del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo. Entre ficción y realidad, el autor asume el rol de arquitecto moderno y presenta la maqueta en tamaño real de una celosía curva y continua que divide las tres salas del espacio museal reduciendo a menos de la mitad el espacio de circulación y dejando entrever el resto del espacio en blanco, ocupado apenas por una luz y por el sonido ambiental de una música experimental al estilo de la artista

7. The project calls on people to reflect on accounts of history, our collective memory, its mediation, its spectacular nature and the flow of information through a collective imaginary from one generation to the next and popular culture. Some reflectors installed above the space of the museum, created *ad hoc*, remind us that we are permanently part of this set.

8. The pictures are not beautiful or moving. They avoid those aspects of painting. Despite their contents, they are done in a cold and antiseptic manner and their aims are conceptual. Those of the bomb which destroyed the offices of the *El Espectador* newspaper are spectacular, you cannot help admiring them.

9. Last night I dreamt that I was handing out pop-sicles of different colors at this exhibition.

NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis

NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis) is a very well done project insofar as it practically amounts to a single large physical intervention, with a fortunate encounter between two compositional elements, which manages to effectively alter the whole of the chosen space, the basement of the Mambo, the Bogotá Museum of Modern Art. Working in a place between fiction and reality, the author assumes the role of a modern architect and presents a life-size maquette of a curved and continuous lattice which divides the three exhibition halls of the museum's space and reduces the area where the spectators can circulate by at least half, leaving the rest of it white, an area which is barely filled by a light and the ambient sound of an experimental music in the style of the sound artist Jacqueline Nova. The wall is built of cardboard bricks with holes between them and

sonora Jacqueline Nova. El muro está construido con ladrillos de cartón que dejan espacios entre uno y otro y el modelo del ladrillo es tomado de un diseño de Salmona, arquitecto del museo que aloja la propuesta. La pared recuerda inmediatamente el edificio de posgrados de la Universidad Nacional, de su autoría, pero la ficción propone que fue Salmona quien se inspiró en el arquitecto creado Lucio Celis. A través de este personaje, que a su vez tiene inspiración real, el autor del proyecto pone en ejercicio sus dotes de arquitecto. La obra es interesante porque sintetiza elementos históricos y ficticios, escultóricos y sonoros, arquitectónicos y artísticos. Mediante la materialización de una supuesta idea concebida hace décadas, se apropia, se “deconstruye” y se comenta sobre los lenguajes arquitectónicos en juego.

La celosía, que literalmente viene del latín *zelus*, celos, como elemento arquitectónico tiene origen árabe y consiste en un tablero calado para cerrar espacios, ventanas o balcones que permite ver sin ser visto y deja penetrar la luz y el aire. Esta relación entre el adentro y el afuera, o entre el posible contenido que encierra la estructura, que en últimas no viene a ser más que sonoro y lumínico, casi inmaterial, es la misma relación de permeabilidad que se propone entre pasado y futuro. El pasado que no fue, el futuro de lo posible.

La ficción le permite al artista, Luis Fernando Ramírez, asumir el papel del arquitecto, Lucio Celis, para hacer arte en forma de arquitectura. Ramírez es arquitecto de formación, pero la propuesta no es funcional como arquitectura permanente ya que no tiene entradas que permitan la circulación al interior del espacio creado y, sin ellas, se anularía su uso. Así, el muro se vuelve el objeto mismo de contemplación, el fin de una idea. Una idea brillante, crítica y cómica disfrazada de tributo, formalidad y sobriedad. La idea de un muro que, de existir, se sumaría a una serie de arbitrariedades perpetradas por Salmona en uno de sus edificios más criticados en relación con su función de instalar y albergar arte.

the brick model is based on a design by Salmona, the architect of the Mambo, the museum which houses the project. The wall immediately recalls the postgraduate building of the Universidad Nacional, which Salmona likewise designed. The original *NC70* was created by the composer of electronic music Jacqueline Nova and the architect and visual artist Luis Celis but it was never realized. Now, some forty years later, Luis Fernando Ramírez recreates it on the basis of a conceit in which Celis become a fictional character created by Ramírez, just as the story of the project, the precursor of the Museum, is fictional. The original *NC70*, also called *Celosía Nova* (Nova Lattice), was planned as a permanent exhibition. Celis did the blueprints for it, and gave them to Rogelio Salmona. Celis intended to use three halls of the building as a sound laboratory, but of the original proposal, only those in its basement remain. The artwork is interesting because it sums up different historical, fictional, sculptural, sonorous, architectural and artistic aspects. By materializing an idea that was conceived of decades before, it appropriates, “deconstructs” and comments on the architectural languages which are in play.

The lattice, whose Spanish name, *celosía*, comes from the Latin word *zelus*, which means jealousy or zeal, as in the Spanish word which derives from it (*celos*), harks back to an architectural feature of Arabic architecture and is a fretwork board used to protect a window, balcony or doorway from the sun or rain: it allows one to see without being seen and enables the light and air to penetrate. This relation between the inside and outside, or between the possible contents which the structure encloses, which in the end are no more than a nearly immaterial combination of light and sound, is the same relation of permeability between the past and future which is proposed. The past which never was, the future of what may be possible. This fictional conceit allows the artist, Luis Fernando Ramírez, to play the role of the architect, Lucio Celis and thus do art in the form of architecture.

Sobre Torturas voluntarias-Fracasos temporales

La búsqueda del equilibrio es inherente al quehacer artístico. Las obras se construyen en función de una suerte de dialéctica de contrapuntos y contrastes que aspiran a resolverse en lo que puede tenerse por equilibrio al final, incluso cuando se trata de disonancias. Esta búsqueda se acentúa en la escultura, puesto que allí el equilibrio no solo es una necesidad visual o conceptual, sino física.

En el proyecto *Torturas voluntarias-Fracasos temporales* de lina González, unas formas blancas medio rectangulares, medio irregulares, recuerdan pedestales museográficos para esculturas, pero no exhiben nada y parecen sostenerse mediante unas barras metálicas pulidas que evocan las varillas de construcción, y viceversa. Base y estructura se apoyan mutuamente y constituyen un cuerpo escultórico (*Erotismos modernos*). Es una obra sobre la “obra”. Cerca de ellas un plegable metálico, como la maqueta de un biombo que se para solo por su despliegue en forma de acordeón, exhibe una serie de siluetas en negativo de una balanza en distintas posiciones.

En la parte central del espacio de exhibición cuelga un gran telón con la foto impresa de un paisaje marino y un cielo divididos justo en la mitad por la línea del horizonte, solo que este paisaje está al revés: el cielo abajo y el mar arriba. El telón está tensado con hilos que hacen recorridos vertiginosos entre techo, paredes y pisos, y un ventilador sopla el telón por detrás contribuyendo a la tensión y al sostenimiento de todo el sistema. Unos brazos de yeso, femeninos y elegantes, aunque con texturas, como en material bruto, se posan y reposan lánguidamente cruzados sobre una pequeña base que apenas los levanta del suelo. Una de las manos tiene el dedo corazón amputado y desde él se extiende un metro que recorre el piso atravesando todo el salón.

Ramírez studied architecture but the proposal is not functional as a permanent architecture, since it does not have entrances which would allow the spectator to move through the inside of the created space, and without them, its use is annulled. Thus, the wall becomes the very object which is contemplated, the end of an idea. It is a brilliant notion, critical and comical at the same time, which is disguised as a tribute and a gesture to formalism and sobriety. If it were to exist, the wall could be added to a series of arbitrary decisions made by Salmons when he designed the building, which has been widely criticized for its inadequate manner of installing and housing art.

On Voluntary tortures–Temporary failures

The search for equilibrium is inherent in the practice of art. Artworks are constructed in accordance with a kind of dialect of counterpoints and contrasts which aspire to resolve themselves into what may stand as their final equilibrium, even when they deal with dissonances. This quest is accentuated in sculpture, since equilibrium is not only a visual or conceptual necessity but a physical one. In the project of lina González *Torturas voluntarias-Fracasos temporales*, some white, rectangular and somewhat irregular forms recall the pedestals used in museums for sculptures but they do not exhibit anything and seem to be held up by some polished metal rods which resemble the ones used in construction and vice versa. The base and the structure support each other and become a sculptural body (*Erotismos modernos*–Modern eroticisms), so that one artwork is on top of the “artwork”. Near them, there is a collapsible metal object, like a mock-up of a folding screen which stands on its own due to its accordion-like shape: it shows a series of negative outlines of a scale in different positions.

Luego un par de piezas del conjunto nos devuelven la atención hacia nosotros mismos. Se trata de unos recurrentes cubos incompletos hechos de espejo y fieltro que tienen la forma de esquineros protectores en los embalajes de las obras, pero están sueltos por ahí y reflejan el contenido del que hacemos parte mientras recorreremos los espacios (*Parachoques*—la inversión del espacio en búsqueda de una protección fallida). Una mirilla sobre una puerta interna (ojos mágicos) nos devuelve también la mirada en vez de permitirnos mirar hacia fuera. ¿Se trata también del equilibrio interno, o del adentro y del afuera, así como del arriba y el abajo? O tal vez a eso se refiere el artista con “las estructuras fetiche de la paradoja de la seguridad contemporánea”.

El entramado de piezas constituye también un entramado de aproximaciones de orden figurativo, abstracto y conceptual donde a la vez los contenidos suscitan distintos niveles de lecturas, unos más literales, otros metafóricos y otros aún más herméticos. Mientras unas pocas piezas repiten hasta la obiedad temas de justicia y actualidad política nacional, otras partes eluden la historia, la narrativa y la posibilidad de justificación verbal. El concepto de estructura blanda, lejos de ser una mera paradoja, o de tener connotaciones despectivas, viene a la mente por cuanto se refiere a un sistema (artístico) abierto formal y conceptualmente donde cabrían más o menos elementos, o aun la posibilidad de sustitución de partes, que es lo contrario de un sistema cerrado, rígido y unívoco, pero la justicia y el poder son nuevamente un tema de equilibrio casi anticipado por las imágenes alegóricas de la balanza. El espacio físico desestabilizado por artilugios que ocupan el piso, las paredes, el techo, o todos a la vez se convierte en metáfora del “espacio social conmocionado”.

Lina González se declara insistentemente escultora y el tema no tiene que ver solamente con el equilibrio. Por supuesto que ser escultor contemporáneamente compromete de manera directa y más que nunca al material. Al dibujo y a

In the center of the exhibition space, there is a large hanging curtain with a printed photo on it of a seascape and the sky precisely divided in the middle by the horizon line, except that the picture is upside down: the sky is below and the sea above. The curtain is stretched by threads which sway, in a dizzy manner, between the roof, walls and floors, and there is a fan behind which blows the curtain about and thus heightens the tension and support of the whole system. Some plaster arms, feminine and elegant, (though textured, as though they are still made of the raw material), stand and lie, languidly crossed, on a small base which barely rises from the floor. The middle finger of one of the hands has been amputated and a tape measure stretches from it and runs along the whole floor of the room. After that, two pieces in the group turn our attention back to ourselves. They are some half-made, recurrent tubes, made of a mirror and felt in the shape of the metal corner pieces which protect the packaging of artworks but they are loose there and reflect the contents, of which we form part, while we travel through the spaces (*Parachoques* –Buffers– the inversion of the space in search of a faulty protection).

A peephole over an internal door (magic eyes) likewise bounces back our gaze instead of letting us look outside. Is it also the one of the internal equilibrium, or the one between the outside and inside, as well as that between above and below? Perhaps that is what the artist means when she refers to “the fetishist structures of the paradox of contemporary security.”

The network of pieces also forms a mesh of approaches of a figurative abstract and conceptual kind, where at the same time the contents open up different levels of interpretation, some more literal, others metaphorical and still others more hermetic. While a few pieces repeatedly refer to the subject of justice and the current political situation of the country to the point of obviousness, other parts escape from history, narrative and the possibility of a verbal justification. Far

la pintura lo hacen otras cosas como el tema, la textura, el color. La escultura, en cambio, tiene la posibilidad de estar hecha de cualquier tipo de material y este nunca es neutral, pues trae consigo sus contenidos, sus propiedades. Así hablan el hierro, el yeso, el borrador, el fieltro, el espejo; habla su manipulación; hablan sus formas y habla su disposición. Hablan escultura, hablan algo que no es del todo expresable en palabras porque las palabras son otra materia. De manera que visitar su exposición es hacer un recorrido, es tener una experiencia, es aceptar la invitación a un diálogo más que someterse a la exigencia de descifrar un acertijo.

La cereza del pastel, un trapeador con una bolita roja encima, hace material un tropo lingüístico con una imagen irónica que invita y no invita a la vez. El trapeador insiste en el gesto del borrador, elemento que ya aparecía en un video, reitera la necesidad de estar limpiando los errores, los fracasos que, aunque temporales, son ubicuos e incesantes. La cereza es el premio a la insistencia, pero hay que arrastrarse para ganarlo.

Maldito poeta

Leonardo ha hecho públicos muchos de sus fracasos y desdichas, sus defectos y sus excesos, y, en general, su esencial incapacidad para acomodarse tranquilamente en este mundo y en esta vida. Los ha hecho públicos en obras, en charlas, en material de difusión y en un libro autobiográfico tragicómico que se llama *Fe y alegría*: lo que quiso y no fue, lo que tuvo y perdió, las borracheras, las depresiones, los errores, lo inconcluso. La caga y la caga y luego se revuelca en su propia mierda. Pero le gusta también esculcar en la mierda de Cali, su ciudad, y en la que puede del país entero. Recorre los bajos mundos de la calle, de la noche, del narcotráfico, de la guerrilla, de los paracos, del sicariato, de las cárceles, de la droga y del alcohol, en búsqueda de quién

from being a mere paradox, or having derogatory connotations, the concept of a soft structure comes to mind insofar as it refers to an open (artistic) system in both the formal and conceptual sense, into which different elements more or less fit, or even the possibility of replacing some parts with others, which is the opposite of a closed, rigid and univocal system, but once again justice and power are a matter of equilibrium, which is nearly foreseen by the allegorical pictures of the scale. The physical space, destabilized by the contraptions on the floor, the walls, the roof or all of them at the same time, turn into a metaphor of the “shocked social space.”

lina González has insistently declared that she is a sculptress and the subject matter is not only to do with equilibrium. Naturally, being a contemporary sculptor entails a direct commitment to the material and now more than ever. Drawing and painting are free to do other things, like subject matter, texture or color. By contrast, sculpture has the possibility of being made of any kind of material and so it is never neutral, since it carries its contents and its properties along with it. Thus, iron, plaster, the eraser, felt and mirror speak: they speak of their handling; their shapes speak and their inclination speaks. They speak of sculpture, they speak of something which cannot be entirely expressed in words, because words are another material. Therefore, to visit her exhibition is to undertake a journey, have an experience, accept an invitation to have a talk, more than to subject yourself to the demand of solving a riddle.

The pastel cherry, a mop with a little red ball on top, turns the material into a linguistic trope with an ironic image which beckons and does not beckon at the same time. The mop insists on the gesture of the eraser, an element which already appeared in a video: it reiterates the need to clean up one's mistakes, the failures which, while temporary, are ubiquitous and incessant. The cherry is the prize for being insistent, but you have to drag it along to win it.

sabe qué tipo de respuestas a las preguntas de su codicioso, inconforme e insaciable espíritu. Se da duro y le dan duro en la cabeza, en el cuerpo y en el corazón y luego pone cara de ¿por-qué-me-pasarán-a-mí estas-cosas? Lo conocemos, lo hemos visto.

Pero, asimismo, Leonardo es un gran constructor de metáforas visuales a través de las cuales sublima la naturaleza cruda de sus fuentes. Llegado el momento toma distancia de las anécdotas y crea imágenes muy poderosas de la desolación. En *Santos Cabezas*, de hecho, ha creado objetos en función de un personaje ficticio que encarna a posibles conocidos suyos, a muchos que existen y que están abandonados a sus destinos en las áridas costas del litoral pacífico. Son jóvenes dedicados al narcotráfico desde las costas del Valle y del Chocó hasta Panamá, a la “piratería marítima”, llamada “pesca blanca”, que consiste en recuperar los cargamentos de droga que son lanzados de las embarcaciones para luego revenderlos a los dueños iniciales o a otros narcotraficantes de la zona. Un video que se presenta en un dispositivo pequeño registra la espectacular captura de una lancha con un cargamento de cocaína.

En este contexto ha forrado la pared del fondo del espacio con tablas cubiertas de alquitrán, emulando la arquitectura vernácula de una cabaña, y sobre ellas llama la atención un pequeño agujero dorado a través del cual se oye el lamento cantado de Santos Cabezas, como si estuviera preso. Una animación sencilla en *stop motion* con un dibujo muy básico muestra la resaca de una ola que deja al descubierto un par de cangrejos, uno de los cuales despedaza al otro y se lo come en un acto de canibalismo brutal e instantáneo. En primer plano una columna rústica de madera con nombres tallados derrama plomo que se acumula en el piso sobre el cual se lee la famosa sentencia: “Si quieres vivir, prepárate para morir”. Una calavera negra sobre un charco negro y otra animación en video, la sonrisa de un fantasma

Damn poet

Leonardo Herrera has made many of his failures and disgraces, defects and excesses public: in general, that is, his basic inability to calmly adjust himself to this world and this life. He has made them public in his artworks, his talks and other media he uses to spread his outlook on life, and also in a tragi-comic autobiography, a book entitled *Fe y alegría* (Faith and joy): they all speak of what he wished to be and never was, what he had and lost, his bouts of drunkenness, his fits of depression, his mistakes and unfinished projects. He fucks up and then rolls round in his own shit. But he also likes to search through the shit of his city, Cali, and in what might be the shit of the whole country. He wanders through the underworlds of the street, the night, narcotics-trafficking, the guerrilla, the paramilitaries, the hired guns, jails, drugs and alcohol, in search of who knows what kind of answers to questions asked by his greedy, rebellious and insatiable spirit. He strikes hard and is hit hard in his head, body and heart and then his expression asks, “why do these things happen to me?” We know what he’s like, we’ve seen him.

At the same time, however, Leonardo is a great builder of visual metaphors, ones with which he sublimates the crude nature of his sources. When the time comes, he distances himself from mere anecdotes and creates very powerful images of desolation. In *Santos Cabezas*, in fact, he has created objects in the name of a fictitious person who embodies people he may have known, many of whom exist and have been abandoned to their fates on the arid coasts of the Pacific. They are youngsters who devote themselves to trafficking narcotics from the coasts of the departments of el Valle and el Chocó to Panama, in what is known as “maritime piracy”, the “white fishing” which involves recovering cargoes of drugs which are thrown off ships so that they can later be resold to their owners or other traffickers in the region. A video, shown in a small device, records the spectacular capture of a launch with a cargo

de raza negra que muestra sus dientes de oro, completan el conjunto de la primera sala.

Otro salón, diríamos que la trastienda, contiene las reliquias, o los documentos. Una mesa con juguetes artesanales, una lancha de vidrio, un avión de madera, un submarino de coco (todos exquisitamente configurados), un crucifijo con un billete gastado, el registro de un cruce a través de WhatsApp, piezas todas de un rompecabezas que cada uno ha de armar a su modo, pero que siempre saldrá retorcido. Oímos más de cerca el *blues* de Santos Cabezas y confirmamos que está encerrado. Dos fotos de torsos desnudos nos hablan de equilibrio, de cicatrices y de dolor, y una serie de citas de las más diversas personalidades, entre celebridades, artistas, amigos y familiares, inscritas lapidariamente en letras rojas sobre dorado, hablan de muerte, fracaso, dolor y amor.

“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”.

“Reflexiona sobre cómo la violenta economía neoliberal alimenta la autodestrucción del individuo, haciendo de sí mismo un prisionero, que no encuentra salida alguna ante las asfixiantes relaciones de poder”.

“Todo en función de un mundo vacío que, paradójicamente, se encuentra saturado de los objetos y deseos que dictamina ese modo de producción capitalista”.

Sí, seguramente ante todo Leonardo es un artista político por sus contenidos, por sus críticas, por su incesante señalamiento de las desgracias de los otros (además de las suyas) y de los enormes

of cocaine. it is in that context that he has lined the wall at the back of the space with boards covered with tar which simulate the vernacular architecture of a cabaña. One’s attention is struck by a small golden hole on them through which you hear the sung lament of the personage known as Santos Cabezas, as though he were imprisoned. A simple stop motion animation, with a very basic drawing, shows the backlash of a wave which reveals a couple of crabs, one of which tears the other to pieces and eats it in a brutal and instantaneous act of cannibalism. In the foreground, a rustic column of wood, with names carved on it, spills lead which piles up on the floor, on which there is the famous sentence: “if you want to live, get ready to die.” A black skull on a black puddle and another video animation, the smile of an Afro-Colombian ghost who reveals his gold teeth, complete the set of works in the first exhibition hall.

Another hall, the back room, you might say, contains the relics or documents. A table with homemade toys on it a glass launch, a wooden airplane, a submarine made of a cocconut (all exquisitely wrought) and a crucifix with a worn bank note, the record of a crossing on WhatsApp: all of them are pieces of a jigsaw puzzle which everyone has to put together in his own way, but which always turn out to be twisted. More closely now, we hear the blues of Santos Cabezas and confirm that he is locked up. Two photos of nude torsos speak to us of equilibrium, of scars and pain, and a series of quotes from a wide variety of personages (celebrities, artists, friends and relatives, among them), engraved in red letters on gold, speak of death, failure, sorrow and love.

“I began this artwork by enclosing myself in a jail, trying to understand the guys who wound up there for narcotics-trafficking. I expected to find narratives of their desires and the reasons which led them to enter into this world of ‘evil-doers’. I expected their stories to be full of longings for power and luxuries: objects of desire which

bachos sociales, morales y económicos de nuestro país, pero también es un poeta maldito, un romántico triste y rabioso o, aun un alquimista pobre que, entre el plomo y el dorado, es capaz de producir destellos de belleza en medio de los pedazos rotos de nuestro entramado social y permanece fuertemente aferrado al arte como tabla de salvación.

Ejercicios de sustracción

En la búsqueda de El Dorado, los conquistadores españoles saquearon pueblos, tumbas y culturas. Para reemplazar la debilitada mano de obra indígena trajeron esclavos africanos para extraer oro en las regiones del Pacífico y Antioquia. Muchos escaparon y luego formaron comunidades cimarronas que se sostenían en buena parte con la minería. Terminada la Conquista, los monarcas borbones tomaron el control de toda la riqueza de las tierras americanas, desde plantas, animales y, por supuesto, la minería hasta el siglo XIX. El gobierno de Simón Bolívar arrendó minas de oro a empresas inglesas para financiar la guerra de Independencia; más adelante, adelante la tecnología del motor de vapor contribuyó a que, en el siglo XIX, Colombia fuera el mayor productor mundial de oro. Durante las primeras décadas del siglo XX, las multinacionales comenzaron a reemplazar estos imperios. A finales de ese siglo, la guerrilla y la extorsión dificultaron la operación de las multinacionales mineras en Colombia, pero en lo que va corrido del siglo XXI, tras mejores condiciones de seguridad rural durante el Gobierno de Uribe y el alza de los precios del metal, el Gobierno ha favorecido la extracción de recursos a gran escala con miras al desarrollo económico. Tanto el gobierno como las corporaciones desconocen a las comunidades locales que han estado trabajando la minería (especialmente del oro). Actualmente, se emiten miles de licencias sin considerar a los mineros que ya trabajaban en las zonas a pequeña escala, ni a

embody a certain acquisitive capacity within the current economic system.”

“It is a reflection on how the violent neo-liberal economic system nourishes the self-destruction of the individual, so that he turns himself into a prisoner who finds no escape from the suffocating relations of power.”

“All at the service of an empty world which, paradoxically, is saturated with the objects and desires which this mode of capitalist production decrees.”

Yes, there is no doubt that Leonardo is, above all, a political artist, due to the contents of his work, his criticisms, his incessant pointing to the misfortunes of others (as well as his own) and to the enormous social, moral and economic gaps in our country, but he is also a *poète maudit* (a doomed/damned poet), a sad and angry romantic or even a poor alchemist who, working with lead and gilding, is able to create sparks of beauty in the midst of the broken pieces of our social system and remain strongly attached to art as a life raft.

Exercises of extraction

When they were looking for El Dorado, the Spanish conquistadors plundered towns, tombs and cultures. To replace the depleted manpower of the indigenous inhabitants, they brought slaves from Africa to extract gold in the regions of the Pacific and Antioquia. Many of those Blacks escaped and later formed free communities which lived off mining for the most part. When the Conquest was over, the Bourbon monarchs seized control of all of the wealth of the lands of America up to the 19th century, including their plants, animals and, of course, minerals. The government of Simón Bolívar leased the gold mines to English companies in order to finance the War of Independence. Later on, thanks to the technology of the stream engine, Colombia became the world’s biggest producer of gold in the

las comunidades campesinas, indígenas y negras que frecuentemente se oponen a los proyectos de minería industrial en sus territorios, lo cual ha generado muchos conflictos. El alza en los precios de los recursos minerales llevó a los grupos guerrilleros, paramilitares y otras bandas delincuenciales a involucrarse en la minería y el comercio de metales. En muchas regiones, el oro llegó a ser el principal medio de financiación para estos grupos, incluso más que el narcotráfico, lo que generó una violencia tremenda en las zonas auríferas del país. El Gobierno intenta combatir esta minería ilegal y criminal, pero estigmatiza a todos los pequeños mineros señalándolos de ilegales y criminales, sin distinción, y hace desalojos de comunidades que están en conflicto con la gran minería internacional. Adicionalmente, la minería tiene graves consecuencias ambientales para la tierra y las fuentes de agua, debido a los diversos procesos mineros y químicos. Los efectos pueden incluir deforestación, erosión, formación de dolinas, pérdida de la biodiversidad, contaminación de las aguas subterráneas y superficiales y del suelo. Desde los años ochenta, en Colombia se han usado retroexcavadoras para extraer oro de las riberas de los ríos que tienen depósitos aluviales y dragas para sacarlo de los lechos. Utilizan el mercurio para procesar el oro *in situ* dejando que los desechos vayan al río y contaminen los suelos aledaños¹.

*

La geometría es una rama de la matemática que se ocupa del estudio de las propiedades de las figuras en el plano o el espacio incluyendo puntos, rectas, planos, polítopos, paralelas, superficies, curvas, polígonos, poliedros. Es la base teórica de la geometría descriptiva o del dibujo técnico. Sus orígenes se remontan a la solución de problemas técnicos relativos a las medidas y

1 Tomado de Stephen Ferry y Elizabeth Ferry, *La batea*. Bogotá, Ícono Editores, 2017.

19th century. During the first decades of the 20th century, multinational companies began to replace those empires. At the end of that century, the guerrilla and the extortion of the companies thwarted the operations of the multinationals in Colombia, but now, in the 21st century, due to the improvement of security in rural areas brought about by the Uribe government and the rise in the international price of gold, the government has promoted the large-scale extraction of such resources in the name of economic development. Both the government and the involved corporations ignore the local communities which have worked with mining (especially of gold). At the current time, thousands of licenses for exploiting minerals are granted without taking into consideration the miners who were already working in the same areas in small-scale enterprises, nor the communities of small farmers, indigenous people and Afro-Americans who frequently oppose such projects of industrial mining in their territories, a situation which has led to many conflicts. The rise in the prices of mineral resources led guerrilla, paramilitary and other illegal groups to become involved in mining and the sale of metals. In many regions, gold became the main source of finance for these groups, and was even more important than narcotics-trafficking, spurring a tremendous violence in the country's gold-mining regions. The government has tried to fight against this illegal and criminal mining, but it indiscriminately stigmatizes all of the small miners as criminals and evicts communities from areas where they oppose the large-scale mining of multinational companies. In addition, mining causes serious environmental harms for the lands and sources of water in such places, due to different mining process and the abuse of contaminating chemicals. These effects may include deforestation, erosion, the forming of sinkholes, the loss of biodiversity and the contamination of subterranean and surface waters and the soil. Since the 1980's, backhoes have been used in Colombia to extract gold from the banks of rivers which have alluvial deposits and dredges to remove gold from the beds of rivers. These enterprises use mercury to process the gold *in situ* and the wastes

tiene su aplicación en física aplicada, mecánica, arquitectura, geografía, astronomía, cartografía, náutica, topografía, balística, etc. Es una de las ciencias más antiguas y es útil en el diseño y la artesanía.

La geometría se propone ir más allá de lo alcanzado por la intuición. Por ello, es necesario un método riguroso, sin errores; para conseguirlo, se han utilizado históricamente los sistemas axiomáticos, siendo los axiomas y postulados proposiciones que relacionan conceptos definidos en función del punto, la recta y el plano.

*

Uno de los principales temas en torno a los cuales se articuló la reflexión filosófica sobre el arte y la producción artística, fue la relación entre forma y contenido. Ambos conceptos remitían a la determinación de los diversos modos de relación del arte con la verdad. Forma y contenido dependían de un fundamento esencial, que demarcaba los fines últimos del arte. En el pensamiento de Platón, el arte solo venía a adquirir cierto grado de consistencia ontológica, y por ende cierto grado de realidad y validez, en la medida en que apelara a las esencias, a las ideas, únicas, ciertas e inmutables. Por su parte Aristóteles, creyendo en la preeminencia de la forma sobre la materialidad en el proceso de creación artística (*poiésis*), otorgó una más amplia y flexible impronta en la relación arte y verdad, aceptando el proceso imitativo (*mimesis*) propio del arte y de la producción como una forma rescatable y natural de obrar. En la modernidad, producida entre otras por la irrupción de la subjetividad y del carácter representacional de las nuevas maneras de percibir el mundo, la estética separó radicalmente forma y contenido, significante y significado, esencia y apariencia. Esta separación propia de la época moderna, y de la historia del pensamiento occidental en general, implicaría no solo el inicio de un cada vez más crítico cuestionamiento a los límites anteriormente establecidos entre el ser y el aparecer, sino

filter into the rivers and contaminate the soils around them¹.

*

Geometry is a branch of mathematics which deals with the study of the properties of planar or spatial figures, including points, right angles, planes, polytopes, parallels, surfaces, curves, polygons and polyhedrons. It is the theoretical foundation of descriptive geometry or technical drawings. Its origins go back to the solution of technical problems related to measurements and it is used in applied physics, mechanics, architecture, geography, astronomy, cartography, navigation, topography, ballistics, etc. It is one of the oldest sciences and it is useful for design and craftwork. Geometry sets out to go beyond the limits of intuition. Thus, it requires a rigorous method, free of errors. To achieve that, it has traditionally made use of axiomatic systems. Those axioms and postulates are statements which set forth concepts defined in terms of the point, the straight line and the plane².

*

One of the main concerns of philosophical reflections on art and the creation of art was the relation between form and content. Both concepts went back to a quest to find out the different kinds of relations between art and the truth. Form and content depended on an essential foundation which marked out the ultimate aims of art. In the thought of Plato, art only attained a certain degree of ontological consistency and therefore a certain degree of reality and validity, to the extent that it would resort to the essence of things: ideas that are unique, true and immutable.

1 Taken from Stephen Ferry y Elizabeth Ferry, *La batea*. Bogotá, Ícono Editores, 2017.

2 Zúñiga et al., *Arte y filosofía en Chile, 1940-2005*, in <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-557.html>

además la consolidación de un tipo de arte que operaría con una escindida racionalidad².

*

En *Ejercicios de sustracción*, Rodrigo Echeverri se propone señalar “la 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”³. Efectivamente, unas cosas van por un lado y las otras por otro; a veces se juntan. *

For his part, Aristotle, believing in the primacy of form over materiality in the process of artistic creation (*poiésis*), granted a broader and more flexible significance to the relation between art and the truth. He acknowledged the imitative process (*mimesis*) which characterizes art and the creation of art as a salvageable and natural way of working. In modernity, which arose from the irruption of subjectivity and the representational character of new ways of perceiving the world (among other innovations), aesthetics was radically separated from form and content, the sign and the signifier, essence and appearance.

This separation, characteristic the modern era and the history of Western thought in general, would not only imply the start of an ever more critical questioning of the previous limits between being and appearance but it also led to the consolidation of a kind of art which would detach rationality from its operations³.

*

In *Ejercicios de sustracción* (Exercises in extraction), Rodrigo Echeverri points out “the crude irony of upholding the idea of progress and development at the same time and shows how, on the contrary, its consequences are devastation and poverty. The landscape is thus situated as a silent witness to the effects of these exercises of extraction which are practiced on it.” In fact, some things go one way and others in the opposite direction; at times they join up. *

2 Zúñiga et al., *Arte y filosofía en Chile, 1940-2005*, en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-557.html>

3 María Alejandra Tapia, en <https://www.arteinformato.com/agenda/f/ejercicios-de-sustraccion-143800>

3 María Alejandra Tapia, in <https://www.arteinformato.com/agenda/f/ejercicios-de-sustraccion-143800>

Juan Mejía

Estudió Artes Plásticas en la Universidad de los Andes donde se graduó en 1993. En el 2004 obtuvo el título de maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Vive y trabaja en Bogotá, donde, además de dedicarse a la producción de su obra artística, es profesor asociado del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes. Expone individual y colectivamente desde 1995 en espacios y eventos nacionales de arte contemporáneo y en ocasiones también internacionalmente. Ha recibido varias distinciones como el primer premio del VII Salón Regional de Artistas (1995), el Premio Solidarte (1997) y el Premio Luis Caballero (2015).


Su trabajo visual gira en torno a la creación de imágenes alegóricas y alusivas al proceso de formación artística y la educación en general con referencias permanentes a la infancia, la adolescencia, el ámbito escolar y la autobiografía materializadas en distintos medios como el dibujo, la instalación, las publicaciones y, en algunos casos, el *performance*. Sus trabajos se caracterizan también por cierta precariedad en los elementos que los componen y por mezclar fuentes de la llamada alta cultura y la cultura popular y los medios, la literatura, el arte, la música y el cine. A través de estas alusiones y referencias, se evidencia un deliberado e irónico elemento de sentirse incompleto, de “querer ser”, que conforma en buena medida la naturaleza de su trabajo. ★

He graduated from the Universidad de los Andes in 1993, where he studied Visual Arts. In 2004, he obtained a Masters in the History and Theory of Art and Architecture from the Universidad Nacional de Colombia. He lives and works in Bogotá, where in addition to his artistic activities, he is an Associate Professor at the Department of Art of the Universidad de los Andes. He has participated in individual and collective exhibitions since 1995 in Colombian venues and events to do with contemporary arts, and occasionally, on an international level as well. He has won several awards, like first prize at the 7th Regional Salon of Artists (1995), the Solidarte Prize (1997) and the Luis Caballero Prize (2015).

His visual work revolves around the creation of allegorical images and references to the process of artistic training and education in general, with a constant focus on childhood, adolescence, the ambit of the school and autobiography, expressed in different media like drawing, installations, publications and in some cases, performance. His artworks are also characterized by a certain precariousness in the elements which make them up and his mixing of sources from so called high culture and popular culture, along with literature, art, music and the cinema. Through these allusions and references, he portrays a deliberate and ironic sense of feeling that he is incomplete, a “wanting to be someone” which, to a large extent, shapes the nature of his work. ★

Actas y resoluciones

Minutes and resolutions

 ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código 2MI-GFPA-F-25
		Fecha 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página 1 de 5

IX PREMIO LUIS CABALLERO – FASE NOMINACIÓN

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS PARA LA CULTURA 2016 INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES

Siendo las 2 00 p.m. del día 19 del mes de agosto del año 2016, se reunió en la Sala de Juntas del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES sede Casa Fernández el jurado integrado por Natalia Gutierrez Echeverry identificada con cédula de ciudadanía No. 21.067.392, Juan Fernando Mejía Díaz identificado con cédula de ciudadanía No. 16.732.062 y Constanza Mariana Varela Navarro identificada con cédula de ciudadanía No. 28.536.260, con el fin de evaluar las propuestas del CONCURSO IX PREMIO LUIS CABALLERO de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES.

PRIMERO. El Jurado tuvo como criterios de evaluación los establecidos en la cartilla del concurso en el numeral 5. **Criterios de evaluación**, el cual señala lo siguiente:

- Solidez conceptual y formal de la propuesta.
- Viabilidad técnica y económica de la propuesta.
- Pertinencia de la propuesta en relación con el espacio o el entorno a intervenir


SEGUNDO. En dicho concurso se inscribieron en total:

Una (1) propuesta en la **categoría de proyectos curatoriales**, la cual quedó rechazada para evaluación por no cumplir con los requisitos, documentos y fechas establecidas en este concurso.


Veintidós (22) propuestas en la **categoría de propuestas artísticas**, de las cuales dos (2) quedaron rechazadas para evaluación por no cumplir con los requisitos, documentos y fechas establecidas en este concurso.

De acuerdo con lo anterior el jurado evaluó las siguientes veinte (20) propuestas:

No. Inscripción	Nombre del concursante	Nombre de la propuesta
PLCA001	Leonardo Herrera Madrid	Santos cabezas
PLCA002	Adriana Marmorek Arango	Háblame amor

 ALCALDIA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 2 de 5

No. Inscripción	Nombre del concursante	Nombre de la propuesta
PLCA003	Sergio Giraldo Giraldo	Ciudad transeúnte
PLCA005	Mauricio Bejarano	Trece
PLCA006	Juan David Laserna Montoya	Set
PLCA007	Ana Mejía Macmaster	Et mortuos est in ore-piscis
PLCA008	Ana Patricia Palacios	Errantes
PLCA009	Lina González Vergara	Torturas voluntarias - fracasos temporales
PLCA010	Carlos Restrepo	Marcha contra las minas quebrapatás
PLCA011	Luis Guillermo Morales Betancourt	Estación
PLCA012	Luis Fernando Ramírez Celis	CN 70: A propósito de la colaboración entre Celis y Nova
PLCA013	Jairo Alberto Maldonado Villamizar	Volviendo al origen
PLCA014	Felipe Arturo	El río persigue la gravedad
PLCA015	Eulalia de Valdenebro Cajiao	Páramo, cuerpo permeable
PLCA016	Alberto Benavides	Momentos y colores de la creación
PLCA017	Juan de Dios Vargas Mejía	Triangulación
PLCA018	Hernando Velandia	La Magdalena
PLCA019	Rodrigo Echeverri	Ejercicios de sustracción
PLCA021	Oscar Góngora Ospina	P.A.Z (palas, amor y zonas)

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 3 de 5

No. Inscripción	Nombre del concursante	Nombre de la propuesta
PLCA022	Consuelo Manrique	Por entre el río


TERCERO. Según lo estipulado en la cartilla que establece las condiciones del concurso, el jurado otorga ocho (8) estímulos económicos por valor de ciento veintiocho millones ochocientos mil pesos moneda corriente (\$128.800.000 m/cte.).

CUARTO. Una vez realizada la deliberación y analizados los criterios establecidos para el concurso, el jurado selecciona como ganadores en primer lugar las propuestas que se relacionan a continuación y recomienda la entrega del estímulo a:


No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta	Monto del estímulo otorgado \$
PLCA001	Leonardo Herrera Madrid	Santos cabezas	16.100.000.00
PLCA002	Adriana Marmorek Arango	Háblame amor	16.100.000.00
PLCA006	Juan David Laserna Montoya	Set	16.100.000.00
PLCA008	Ana Patricia Palacios	Errantes	16.100.000.00
PLCA009	Lina González Vergara	Torturas voluntarias - fracasos temporales	16.100.000.00
PLCA012	Luis Fernando Ramírez Celis	CN 70: A propósito de la colaboración entre Celis y Nova	16.100.000.00
PLCA014	Felipe Arturo	El río persigue la gravedad	16.100.000.00
PLCA019	Rodrigo Echeverri	Ejercicios de sustracción	16.100.000.00

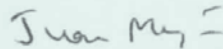
QUINTO. El jurado recomienda, en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de alguno de los ganadores, entregar el estímulo a:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta
PLCA015	Eulalia de Valdenebro Cajiao	Páramo, cuerpopermeable

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 17/07/2014
	ACTA SELECCIÓN DE GANADORES	Versión: 1
		Página: 5 de 5

La presente se firma a los 19 días del mes de agosto del año 2016 en la ciudad de Bogotá D.C., Colombia.


NATALIA GUTIÉRREZ ECHEVERRY
 C.C. No. 21.067.392


JUAN FERNANDO MEJÍA DÍAZ
 C.C. No. 16.732.062


CONSTANZA MARIANA VARELA NAVARRO
 C.C. No. 28.536.260



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN 985 - - - -
06 SEP 2016

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores del concurso IX premio luis caballero - fase de nominación, Programa Distrital de Estímulos 2016, y se ordena el desembolso del estímulo económico a los seleccionados como ganadores"

La Subdirectora (E) de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo No. 2 de 2011, la Resolución No. 641 del 27 de junio de 2016 "Por medio de la cual se derogan unas resoluciones, se dispone y reglamenta la Delegación de la Ordenación del Gasto el pago y la contratación en el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES", la Resolución 978 del 5 de septiembre de 2016 y,

CONSIDERANDO

Que el 22 de febrero de 2016 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 124, "Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2016", con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de concursos en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que el concurso *IX premio luis caballero - fase de nominación* se encuentra contemplado en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en su página web www.idartes.gov.co el documento que contiene los términos y condiciones de participación del concurso **IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**.

Que de acuerdo con lo previsto en el numeral 3. de la cartilla del concurso **IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, el valor del estímulo es de ciento veintiocho millones ochocientos mil pesos moneda corriente (\$128.800.000 m/cte.), distribuidos en ocho (8) estímulos de dieciséis millones cien mil pesos moneda corriente (\$16.100.000 m/cte.) cada uno.

La nominación incluye además:

- Costos de producción del montaje, mantenimiento y desmonte de la intervención artística asumidos por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES de acuerdo con la base presupuestal disponible en 2017, concertada entre la entidad y los artistas.
- Un catálogo virtual del IX Premio Luis Caballero que se publicará durante las actividades de apertura del mismo en www.premioluiscaballero.gov.co
- Diseño y realización del componente académico - pedagógico del IX Premio Luis Caballero (Conversatorio y Ruta del Caballero).
- Un catálogo general bilingüe impreso que reúne el registro de las intervenciones artísticas en cada espacio, acompañado de un video documental sobre el proceso de creación e investigación del artista.

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 – 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN 985 - - - -
06 SEP 2016

Que el 18 de Marzo de 2016, se publicó aviso modificatorio No. 1-2016, en el que se procede a modificar el numeral **4. Propuesta** de la cartilla del presente concurso.

Que el 27 de Junio de 2016, se publicó aviso modificatorio No. 2-2016, en el que se procede a modificar el numeral **4. Propuesta** de la cartilla del presente concurso.

Que según acta de cierre del proceso de inscripción de propuestas con fecha 01 de julio de 2016, suscrita por la abogada designada por la Oficina Asesora Jurídica y la representante del Área de Convocatorias, se dejó constancia de que se recibieron veintitrés (23) propuestas, de las cuales una (1) pertenecía a la categoría Proyectos Curatoriales y veintidós (22) a la categoría Propuestas Artísticas.

Que el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES procedió a publicar el 05 de Julio de 2016, el listado de inscritos del concurso.

Que el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES procedió a publicar el 11 de Julio de 2016, los listados de propuestas habilitadas, rechazadas y con documentos por subsanar, otorgando para tales efectos los días 13 y 14 de Julio de 2016.

Que el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES procedió a publicar el 19 de Julio de 2016, los listados definitivos de propuestas habilitadas y rechazadas para evaluación del concurso *IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN*, en los cuales se señala que de las veintitrés (23) propuestas presentadas, veinte (20), pertenecientes a la categoría Propuestas Artísticas, están habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado. De la categoría Proyectos Curatoriales ninguna propuesta resultó habilitada para continuar en el proceso de evaluación.

Que según lo establecido en el numeral **14. JURADOS**, de la cartilla del concurso *IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN*, "El Instituto Distrital de las Artes - IDARTES designara un número impar de expertos de reconocida trayectoria e idoneidad, seleccionados del Banco Sectorial de Hojas de Vida, quienes en calidad de jurados evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos exigidos en la presente cartilla, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y seleccionarán a los ganadores del concurso, previa suscripción de un acta en la que se dejara constancia de los criterios aplicados para efectuar la recomendación de la selección".

Que mediante Resolución N° 594 del 20 de Junio de 2016 se designaron como jurados del concurso a Natalia Gutiérrez Echeverry, Juan Fernando Mejía Díaz y Constanza Mariana Varela Navarro.

Que según lo establecido en la cartilla del concurso, numeral **5. CRITERIOS DE EVALUACIÓN**, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

CRITERIO
Solidez conceptual y formal de la propuesta
Viabilidad técnica y económica de la propuesta
Pertinencia de la propuesta en relación con el espacio o el entorno a intervenir

Atalid
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 – 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDIA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN 985 - - - -
06 SEP 2016

Que según acta de selección de fecha 19 de Agosto de 2016, suscrita por el jurado designado para evaluar las propuestas del concurso **IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, se recomienda seleccionar como ganadores a quienes se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

Que en razón al cambio de Administración Distrital deja de estar vigente el Plan de Desarrollo "Bogotá Humana" 2012 - 2016 para dar paso al Plan de Desarrollo "Bogotá Mejor para Todos" 2016-2020 y de acuerdo a lo estipulado en la Circular Conjunta No. 005 de 2016 de la Secretaría Distrital de Planeación y la Secretaría Distrital de Hacienda, al finalizar el proceso de armonización presupuestal los Certificados de Disponibilidad Presupuestal (CDP) que amparaban los reconocimientos económicos de los jurados se registraron como proceso en curso, por lo cual se hace necesaria la reposición de los referidos CDP.

Que con el fin de respaldar el reconocimiento del premio otorgado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, la entidad cuenta con el recurso necesario, como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal enunciado en la parte resolutive del presente acto administrativo.

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganadores del concurso **IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, Convocatoria de Artes Plásticas 2016 del Programa Distrital de Estímulos a:

Nº de Inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Documento de Identificación	Valor del estímulo económico
PLCA001	SANTOS CABEZAS	LEONARDO DAVID HERRERA MADRID	C.C. 16.836.727	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA002	HÁBLAME AMOR	ADRIANA MARMOREK ARANGO	C.C. 39.779.859	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA006	SET	JUAN DAVID LASERNA MONTOYA	C.C. 79.956.902	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA008	ERRANTES	ANA PATRICIA PALACIOS ATEHORTUA	C.C. 35.468.258	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA009	TORTURAS VOLUNTARIAS - FRACASOS TEMPORALES	LINA GONZALEZ VERGARA	C.C. 52.412.602	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)

Adrid
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52, Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN
06 SEP 2016

985 - - - -

N° de Inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Documento de Identificación	Valor del estímulo económico
PLCA012	CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA	LUIS FERNANDO RAMIREZ CELIS	C.C. 80.416.537	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA014	EL RIO PERSIGUE LA GRAVEDAD	FELIPE ARTURO PEREZ	C.C 80.062.232	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)
PLCA019	EJERCICIOS DE SUSTRACCIÓN	RODRIGO ECHEVERRI CALERO	C.C. 79.695.346	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos m/cte (\$16.100.000)

PARÁGRAFO 1°: El jurado recomienda en evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de alguno de los ganadores, entregar el estímulo a:

N° de Inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante
PLCA015	PÁRAMO, CUERPOPERMEABLE	EULALIA DE VALDENEBRO CAJIAO

ARTÍCULO 2°: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera:

Se realizara un **único desembolso del cien por ciento (100%)** del estímulo posterior al proceso de comunicación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes para tal efecto.

PARÁGRAFO 1°: El desembolso del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que a continuación se anuncia:

Certificado de Disponibilidad Presupuestal	N° 2878
Objeto	IX Premio Luis Caballero – Fase de Nominación. Reemplaza CDP 932 por proceso de armonización presupuestal.
Valor	\$ 128.800.000
Código presupuestal	3-3-1-15-01-11-1000-127 Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones.
Fecha	29 de Junio del 2016

PARÁGRAFO 2°: Los desembolsos se realizarán de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3°: Los ganadores deberán cumplir con lo establecido en el numeral **19. DEBERES DE LOS GANADORES** de la cartilla del concurso.

ARTÍCULO 4°: Constituir Garantía a favor del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en una compañía de seguros legalmente establecida en Colombia que ampare los siguientes riesgos: a) CUMPLIMIENTO, por el treinta por ciento (30%) del valor total del premio que le sea otorgado, con una vigencia igual a la fecha límite de ejecución

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 – 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN 985 - - - -

06 SEP 2016

estipulada en la resolución de adjudicación y cuatro (4) meses más contados a partir de la constitución de la misma. b) **RESPONSABILIDAD CIVIL EXTRA CONTRACTUAL**, por el valor de doscientos salarios mínimos mensuales legales vigentes (200 SMMLV) con una vigencia igual al periodo de ejecución de la propuesta. **PARÁGRAFO**. Durante la ejecución de la propuesta el ganador mantendrá vigentes las pólizas de cumplimiento y responsabilidad civil extracontractual; en caso de cualquier modificación deberán ampliarse las mismas.

ARTÍCULO 5º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que alguno de los ganadores mencionados en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurrido en una de las prohibiciones previstas en el concurso, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1º: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine el valor a deducir del estímulo económico, en caso de que así proceda.

ARTÍCULO 6º: La ejecución y cumplimiento del presente Acto Administrativo, y de las obligaciones que se deriven del mismo, tendrá como fecha límite para la ejecución de las propuestas ganadoras hasta 30 noviembre del 2017.

ARTÍCULO 7º: Notificar el contenido de la presente Resolución a los concursantes seleccionados como ganadores.

ARTÍCULO 8º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 9º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de ley.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 06 SEP 2016

MARÍA CATALINA RODRÍGUEZ ARIZA
Subdirectora de las Artes (E)
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Aprobó Revisión: Sandra Vélez Abello - Jefe Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Astrid Milena Casas Bello - Contratista Oficina Asesora Jurídica
Revisó: José Alberto Roa Eslava - Profesional Universitario Área de Convocatorias
Proyectó: Maira Alejandra Meneses Romero - Contratista Área de Convocatorias

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

57
24-ENE-2017

RESOLUCIÓN 057 - - - - -
(24 ENE 2017)

"Por medio de la cual se asignan los estímulos de producción para cada uno de los proyectos ganadores del concurso IX Premio Luis Caballero - Fase de Nominación, Programa Distrital de Estímulos 2016, y se ordena el desembolso del estímulo económico a los nominados"

El Subdirector de las Artes del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo No. 2 de 2011, la Resolución No. 641 del 27 de junio de 2016, la Resolución 1264 del 01 de diciembre de 2016 ,

CONSIDERANDO

Que el 22 de febrero de 2016 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 124, "Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2016", con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de concursos en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que el concurso XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN se encuentra contemplado en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en su página web www.idartes.gov.co el documento que contiene los términos y condiciones de participación del concurso en mención.

Que con el fin de dar cumplimiento a lo dispuesto en la cartilla del concurso se asignaron los estímulos para la producción de las obras mediante Resolución No 985 de 06 de septiembre de 2016, por medio de la cual se acogió la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores del concurso IX premio luis caballero - fase de nominación, Programa Distrital de Estímulos 2016, y se ordenó el desembolso del estímulo económico a los seleccionados como ganadores.

Que el valor del estímulo incluye los costos de producción del montaje, mantenimiento y desmonte de la intervención artística, conforme el numeral 3. de la cartilla del mencionado concurso:

"VALOR DEL ESTÍMULO: Ciento veintiocho millones ochocientos mil pesos moneda corriente (\$128.800.000 m/cte.), distribuidos en ocho (8) estímulos de dieciséis millones cien mil pesos moneda corriente (\$16.100.000 m/cte.) cada uno. La nominación incluye además:

- Costos de producción del montaje, mantenimiento y desmonte de la intervención artística asumidos por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES de acuerdo con la base presupuestal disponible en 2017, concertada entre la entidad y los artistas... Subrayado por fuera del texto inicial

Que previa concertación realizada entre el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES y los artistas sobre los costos de producción del montaje, mantenimiento y desmonte de la intervención artística, y teniendo en cuenta la base presupuestal disponible en 2017, la entidad cuenta con el recurso necesario como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se anuncia a continuación para respaldar el reconocimiento del estímulo

C.M.

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 – 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN 057 - - - - -
(24 ENE 2017)

de producción para cada uno de los proyectos ganadores del concurso IX Premio Luis Caballero en la Fase de Nominación otorgado:

Certificado de Disponibilidad Presupuestal N° 23

Objeto XI Premio Luis Caballero - Fase de Circulación

Valor \$ 128.800.000

Código presupuestal 3-3-1-15-01-11-1000-127

Concepto 127 - Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones.


Fecha 16 de enero de 2017

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: ASIGNAR los estímulos de producción para cada uno de los proyectos ganadores del concurso IX Premio Luis Caballero - Fase de Nominación, Convocatoria de Artes Plásticas 2016 del Programa Distrital de Estímulos, a:

N° de Inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Documento de Identificación	Valor del estímulo económico
PLCA001	SANTOS CABEZAS	LEONARDO DAVID HERRERA MADRID	C.C. 16.836.727	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA002	HÁBLAME AMOR	ADRIANA MARMOREK ARANGO	C.C. 39.779.859	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA006	SET	JUAN DAVID LASERNA MONTOYA	C.C. 79.956.902	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA008	ERRANTES	ANA PATRICIA PALACIOS ATEHORTUA	C.C. 35.468.258	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA009	TORTURAS VOLUNTARIAS - FRACASOS TEMPORALES	LINA GONZALEZ VERGARA	C.C. 52.412.602	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA012	CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA	LUIS FERNANDO RAMIREZ CELIS	C.C. 80.416.537	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)


Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

057 - - - - -

RESOLUCIÓN
24 ENE 2017

N° de Inscripción	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Documento de Identificación	Valor del estímulo económico
PLCA014	EL RIO PERSIGUE LA GRAVEDAD	FELIPE ARTURO PEREZ	C.C. 80.062.232	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)
PLCA019	EJERCICIOS DE SUSTRACCIÓN	RODRIGO ECHEVERRI CALERO	C.C. 79.695.346	Dieciséis Millones Cien Mil Pesos (\$16.100.000)

ARTÍCULO 2°: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera:

Se realizará un único desembolso del cien por ciento (100%) del estímulo, posterior a la notificación de la presente resolución de asignación de estímulos para la producción, así como el cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes -IDARTES para tal efecto.

PARÁGRAFO 1°: Los desembolsos del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se harán con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se describe en la parte motiva.

PARÁGRAFO 2°: Los desembolsos se realizarán de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3°: Los ganadores deberán cumplir con lo establecido en el numeral 18. DEBERES DE LOS GANADORES de la cartilla del concurso, en común deberán constituir Garantía a favor del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES mediante contrato de seguros contenido en una póliza que ampare los siguientes riesgos: a) CUMPLIMIENTO, por el treinta por ciento (30%) del valor total del premio que le sea otorgado, con una vigencia igual a la fecha límite de ejecución estipulada en la resolución de adjudicación y cuatro (4) meses más contados a partir de la constitución de la misma, b) RESPONSABILIDAD CIVIL EXTRA CONTRACTUAL, por el valor de doscientos salarios mínimos mensuales legales vigentes (200 SMMLV) con una vigencia igual al periodo de ejecución de la propuesta. **PARÁGRAFO.** Durante la ejecución de la propuesta el ganador mantendrá vigentes las pólizas de cumplimiento y responsabilidad civil extracontractual; en caso de cualquier modificación deberán ampliarse las mismas.

ARTÍCULO 4°: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que alguno de los ganadores mencionados en el Artículo 1° del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en el concurso, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1°: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine lo que corresponde de conformidad con los términos de la cartilla.

ARTÍCULO 5°: Los ganadores deberán desarrollar la propuesta teniendo como fecha límite el 30 de noviembre de 2017, acorde con las condiciones del concurso.

Handwritten signature/initials

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 - 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN
24 ENE 2017

057 - - - - -

ARTÍCULO 6°: Notificar el contenido de la presente Resolución a los concursantes seleccionados como nominados al IX Premio Luis Caballero - Fase de Nominación, vía electrónica al correo indicado en la inscripción.

ARTÍCULO 7°: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 8°: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición, en los términos del Numeral 2, Incisos 1 y 2, del Artículo 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 24 ENE 2017

JAIME CERÓN SILVA
Subdirector de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

① **Aprobó Revisión:** Sandra Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Nidia Rocío Díaz - Contratista Subdirección de las Artes
Revisó: Lía Margarita Cabarcas – Contratista Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Alberto Roa Eslava – Profesional Universitario Área de Convocatorias
Proyectó: Maira Alejandra Meneses Romero - Contratista Área de Convocatorias

Instituto Distrital de las Artes - IDARTES
Calle 8 No. 8 – 52. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES

RESOLUCIÓN No 1436

(05 DE DICIEMBRE DE 2017)

“Por medio de la cual se establecen las condiciones y/o términos para la selección de la obra ganadora del IX Premio Luis Caballero Convocatoria de Artes Plásticas y Visuales 2016 del Programa Distrital de Estímulos ”

El Subdirector de las Artes del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo 2 del Consejo Directivo de la entidad, y en la Resolución N° 641 del 27 de junio de 2016 y la Resolución No 1264 del 01 de Diciembre de 2016,

CONSIDERANDO

Que el 22 de febrero de 2016 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 124, *“Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2016”, con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de concursos en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.*”

Que el concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN se encuentra contemplado en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, se publicó en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co) el documento que contenía los términos y condiciones de participación del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN.

Que de acuerdo con lo previsto en el numeral 1. DESCRIPCIÓN, de la cartilla del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN del Programa Distrital de Estímulos 2016 *“A lo largo de su historia el Premio Luis Caballero se ha desarrollado en dos fases importantes: nominación y premiación [...] En 2017 los ocho (8) artistas nominados al IX Premio Luis Caballero, de manera simultánea, pondrán en escena pública los resultados de sus investigaciones entre los meses de septiembre y noviembre de 2017. De estos ocho proyectos se seleccionará al ganador del IX Premio Luis Caballero”.*

Que con el fin de dar cumplimiento a lo dispuesto en la cartilla del concurso se asignaron los estímulos para la producción de las obras de cada uno de los nominados de acuerdo con lo dispuesto en la Resolución No. 057 del 24 de enero de 2017.

Que los resultados de los proyectos nominados se han exhibido en una muestra a nivel distrital realizada entre agosto de 2017 y enero de 2018 en los diferentes espacios de la ciudad previstos en la Resolución No. 985 de septiembre 6 de 2016.

Que mediante Resolución No. 1324 del 17 de noviembre de 2017 se definieron los reconocimientos económicos y se ratificó la terna de expertos designados para seleccionar la propuesta ganadora del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO y se definieron los reconocimientos económicos de: Natalia Gutiérrez Echeverry, Juan Fernando Mejía Díaz y Constanza Mariana Varela Navarro.

Que con el fin de respaldar el estímulo para el ganador del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO, otorgado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, la entidad cuenta con el recurso necesario, como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal enunciado a continuación:

RESOLUCIÓN No 1436

(05 DE DICIEMBRE DE 2017)

“Por medio de la cual se establecen las condiciones y/o términos para la selección de la obra ganadora del IX Premio Luis Caballero Convocatoria de Artes Plásticas y Visuales 2016 del Programa Distrital de Estímulos ”

Certificado de Disponibilidad Presupuestal	N° 1380
Objeto	PREMIO LUIS CABALLERO
Valor	\$40.000.000
Código presupuestal	3-3-1-15-01-11-1000-127 – Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones
Fecha	20 de febrero del 2017

Que la publicación del ganador del concurso *IX PREMIO LUIS CABALLERO* se realizará el 7 de diciembre de 2017.

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1°: Establecer las condiciones y/o términos para la selección de la obra ganadora del IX Premio Luis Caballero Convocatoria de Artes Plásticas y Visuales 2016 del Programa Distrital de Estímulos.

ARTÍCULO 2°: las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios establecidos en la cartilla que contiene los términos de participación en el concurso *IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN*: Solidez conceptual y formal de la propuesta, Convocatoria de Artes Plásticas y Visuales 2016 del Programa Distrital de Estímulos, Viabilidad técnica y económica de la propuesta, pertinencia de la propuesta en relación con el espacio o el entorno a intervenir. El jurado podrá definir criterios adicionales, así como la metodología que aplicará para seleccionar al ganador del concurso, y los consignará en la respectiva Acta de Recomendación de Ganadores.

ARTÍCULO 3°: Realizar la publicación de la Resolución por medio de cual se designa al ganador del concurso *IX PREMIO LUIS CABALLERO* el jueves siete 7 de diciembre de 2017.

ARTÍCULO 4°: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera: Se realizará un único desembolso del cien por ciento (100 %) del estímulo económico posterior al proceso de comunicación de la resolución de asignación del estímulo, así como al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES para tal efecto.

ARTÍCULO 5°: Para efectos de realizar el desembolso correspondiente, el ganador deberá presentar la siguiente documentación: Fotocopia del Certificado de Régimen Único Tributario (RUT) legible y actualizado. Certificación bancaria en donde conste sucursal, número y tipo de cuenta, expedida en un plazo no mayor a treinta (30) días anteriores a su entrega. Un CD que contenga reseña biográfica del ganador de máximo dos (2) párrafos, reseña de la propuesta ganadora de máximo dos (2) párrafos y una fotografía reciente del ganador con resolución 300 dpi en formato JPG, para efectos de divulgación y memoria del proceso. Certificación de afiliación activa a salud.



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes

RESOLUCIÓN No 1436

(05 DE DICIEMBRE DE 2017)

“Por medio de la cual se establecen las condiciones y/o términos para la selección de la obra ganadora del IX Premio Luis Caballero Convocatoria de Artes Plásticas y Visuales 2016 del Programa Distrital de Estímulos ”

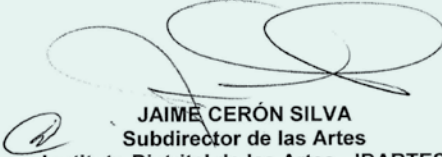
ARTÍCULO 6º: El ganador deberá cumplir con los deberes establecidos en el numeral 19. DEBERES DE LOS NOMINADOS de la cartilla que contiene los términos de participación en el concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN.

ARTÍCULO 7º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 8º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella no proceden recursos.

PUBLÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 05 de Diciembre de 2017


JAIME CERÓN SILVA
Subdirector de las Artes
Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Revisó: Nidia Rocío Díaz – Contratista Subdirección de las Artes
Lia Margarita Cabarcas – Contratista Oficina Asesora Jurídica
Proyectó y suministró información: Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias

	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
	ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES	Fecha: 29/12/2016
		Versión: 2
		Página: 1 de 2

IX Premio Luis Caballero
GERENCIA ARTES PLÁSTICAS
PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS 2017

Siendo las 02:00 PM del día 06 del mes 12 del año 2017, se reunieron en la **Cr 8 No. 15-46, Idartes**, el jurado integrado por **Natalia Gutiérrez Echeverry** identificada con No de CC. 21,077,392, **Juan Fernando Mejía Díaz** identificado con No de CC. 16,732,062 y **Constanza Mariana Várela Navarro** identificada con No de CC. 28,536,260 con el fin de evaluar las propuestas nominadas para el IX Premio Luis Caballero.

PRIMERO. El jurado consideró los siguientes criterios de evaluación para realizar la selección de la propuesta ganadora:


- Alcance de la exploración técnica y conceptual de la propuesta
- Ejecución
- Pertinencia de la propuesta en relación con el espacio o el entorno intervenido
- Aporte al campo de las artes plásticas en Colombia

SEGUNDO. En dicho concurso el jurado evaluó las siguientes ocho (8) obras nominadas:

No. Inscripción	Nombre del Nominado	Nombre de la Propuesta
PLCA001	LEONARDO HERRERA MADRID	SANTOS CABEZAS
PLCA002	ADRIANA MARMOREK ARANGO	HÁBLAME, AMOR
PLCA006	JUAN DAVID LASERNA MONTOYA	SET
PLCA008	ANA PATRICIA PALACIOS	ERRANTES
PLCA009	LINA GONZALEZ VERGARA	TORTURAS VOLUNTARIAS - FRACASOS TEMPORALES
PLCA012	LUIS FERNANDO RAMIREZ CELIS	CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA
PLCA014	FELIPE ARTURO	EL RÍO PERSIGUE LA GRAVEDAD
PLCA019	RODRIGO ECHEVERRI	EJERCICIOS DE SUSTRACCIÓN

TERCERO. De acuerdo con lo estipulado en la Resolución No. 1436 de diciembre 5 de 2017 en la cual se establecen las condiciones y/o términos de selección de la obra ganadora del IX Premio Luis Caballero, el jurado otorga un estímulo económico por valor de cuarenta millones de pesos (\$40.000.000).

CUARTO. Una vez analizados los criterios establecidos para el concurso y realizada la deliberación, el jurado selecciona como ganadora la propuesta relacionada a continuación y recomienda la entrega del estímulo a:

	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 29/12/2016
	ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES	Versión: 2
		Página: 2 de 2

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta	Nombre del Representante	Monto del premio otorgado
PLCA006	JUAN DAVID LASERNA MONTOYA	SET	No aplica	\$ 40,000,000

Por la reflexión desarrollada en torno a la pintura y su papel como documento histórico y ejercicio de traducción. SET señala la sustitución de los eventos de la realidad nacional por unas representaciones mediadas por la fotografía y las series de televisión, las cuales contribuyen a configurar el imaginario colectivo. El aporte de la propuesta consiste en inscribir el acto de pintar en esta sucesión de mediaciones de la historia usando los mismos mecanismos de representación: simulacro, montaje y espectáculo.

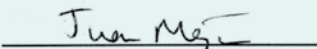
Así mismo el jurado ha decidido otorgar mención al proyecto **CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA** por la contundencia de la instalación que reformula el espacio a través de una historia ficcionada que combina elementos arquitectónicos, artísticos y sonoros.

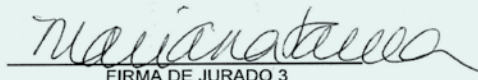
QUINTO. El jurado recomienda, en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a la propuesta:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre de la Propuesta	Nombre del Representante
PLCA012	LUIS FERNANDO RAMIREZ CELIS	CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA	No aplica

La presente acta se firma a los 06 días del mes de diciembre del año 2017 en la ciudad de Bogotá


 FIRMA DE JURADO 1
Natalia Gutiérrez Echeverry
 CC. 21,077,392


 FIRMA DE JURADO 2
Juan Fernando Mejía Díaz
 CC. 16,732,062


 FIRMA DE JURADO 3
Constanza Mariana Várela Navarro
 CC. 28,536,260

RESOLUCIÓN No 1448

(06 DE DICIEMBRE DE 2017)

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador del concurso IX Premio Luis Caballero y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador"

Que según lo establecido en el Artículo 2° de la resolución mencionada, las propuestas nominadas al IX Premio Luis Caballero serán evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios: Solidez conceptual y formal de la propuesta. Viabilidad técnica y económica de la propuesta. Pertinencia de la propuesta en relación con el espacio o el entorno a intervenir. El jurado podrá definir criterios adicionales, así como la metodología que aplicará para seleccionar al ganador del concurso, y los consignará en la respectiva Acta de Recomendación de Ganadores.

Que según lo establecido en la parte motiva de la Resolución No. 1436 de diciembre 5 de 2017 la entidad cuenta con los recursos para realizar el desembolso del estímulo económico para el ganador del IX PREMIO LUIS CABALLERO.

Que con el fin de respaldar el estímulo para el ganador del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO, otorgado por el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, la entidad cuenta con el recurso necesario, como consta en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal enunciado a continuación:

Certificado de Disponibilidad Presupuestal	N° 1380
Objeto	PREMIO LUIS CABALLERO
Valor	\$40.000.000
Código presupuestal	3-3-1-15-01-11-1000-127 - Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones
Fecha	20 de febrero del 2017

Que según Acta de Recomendación de Ganadores de fecha 06 de diciembre de 2017, suscrita por el jurado designado para evaluar las propuestas del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO, se recomienda seleccionar como ganador a quien se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1°: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador del concurso IX PREMIO LUIS CABALLERO, Convocatoria de Artes Plásticas 2016 del Programa Distrital de Estímulos a:

No. de inscripcí	Tipo de Participante	Nombre de la propuesta	Nombre del Participante	Tipo de identificación	Valor del estímulo
PLCA006	PERSONA NATURAL	SET	JUAN DAVID LASERNA MONTOYA	C.C. 79.956.902	CUARENTA MILLONES DE PESOS M.J.CTE. (\$40.000.000)

RESOLUCIÓN No 1448

(06 DE DICIEMBRE DE 2017)

“Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador del concurso IX Premio Luis Caballero y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador”

PARÁGRAFO 1º: El jurado recomienda en evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a la propuesta:

Nº de Inscripción	Tipo de Participante	Nombre de la propuesta	Nombre del concursante	Tipo de identificación
PLCA012	PERSONA NATURAL	CN 70: A PROPÓSITO DE LA COLABORACIÓN ENTRE CELIS Y NOVA	LUIS FERNANDO RAMIREZ CELIS	C.C. 80.416.537

ARTÍCULO 2º: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera: Se realizará un **único desembolso** del cien por ciento (100 %) del estímulo económico posterior al proceso de comunicación de la resolución de asignación del estímulo, así como al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES para tal efecto.

PARÁGRAFO 1º: El desembolso del estímulo económico a que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se describe en la parte motiva.

PARÁGRAFO 2º: El desembolso se realizará de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3º: Para efectos de realizar el desembolso correspondiente, el ganador deberá presentar la documentación establecida en el Artículo 5º de la Resolución No. 1436 de diciembre 5 de 2017.

ARTÍCULO 4º: El ganador deberá cumplir con los deberes referidos en el Artículo 6º de la Resolución No. 1436 de diciembre 5 de 2017.

ARTÍCULO 5º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en el concurso, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine el valor a deducir del estímulo económico, en caso de que así proceda.

ARTÍCULO 6º: Notificar el contenido de la presente Resolución al concursante seleccionado como ganador.

RESOLUCIÓN No 1448

(06 DE DICIEMBRE DE 2017)

“Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar el ganador del concurso IX Premio Luis Caballero y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador”



ARTÍCULO 7º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO 8º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición, en los términos del Numeral 2, Incisos 1 y 2, del Artículo 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 06 DE DICIEMBRE DE 2017


JAIME CERÓN SILVA
Subdirector de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

 **Aprobó Revisión:** Sandra Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Nidia Rocío Díaz – Contratista Subdirección de las Artes
Revisó: Lía Margarita Cabarcas – Contratista Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias
Proyectó y suministró información: Iván Aguilera Ávila -Contratista Área de Convocatorias 



NC70: A propósito de la colaboración entre Jacqueline Nova y Lucio Celis 1970-2017 (NC70: On the collaboration between Jacqueline Nova and Lucio Celis 1970-2017). Instalación. Celosía con 13.000 módulos de cartón corrugado, recomposición sonora, fotografía blanco y negro. Tríptico (Installation: Corrugated cardboard lattice with 13.000 modules, sound recomposition, black and white photography. Triptych), dimensiones variables (variable dimensions). Recomposición sonora: Andrés Martínez (Andrés Martínez: sound recomposition), 2017.



