

P
T
L
C

XI Premio Luis Caballero

P 7 L C

XI Premio Luis Caballero



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ
BOGOTÁ MAYOR'S OFFICE

Claudia Nayibe López Hernández
**Alcaldesa Mayor de Bogotá/
Mayor of Bogotá**

**SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**
**SECRETARIAT OF CULTURE,
RECREATION, AND SPORTS**

Catalina Valencia Tobón
**Secretaria de Cultura, Recreación
y Deporte/Secretary of Culture,
Recreation and Sports**

**INSTITUTO DISTRITAL DE LAS
ARTES-IDARTES**
**INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES
(IDARTES)**

Carlos Mauricio Galeano Vargas
Director general/Director

Maira Ximena Salamanca Rocha
**Subdirectora de las Artes/
Assistant Director for the Arts**

Hanna Paola Cuenca Hernández
**Subdirectora de Equipamientos
Culturales/Assistant Director of
Cultural Venues**

Leyla Castillo Ballén
**Subdirectora de Formación Artística/
Assistant Director of Arts Education**

Liliana Morales Ortiz
**Subdirectora Administrativa y
Financiera/Assistant Director of
Finance and Administration**

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Visual Arts Department

Catalina Rodríguez
Gerente/Manager

Deysi Carolina Méndez Méndez
Francy Jasmín Torres Soler
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Johanna Marcela Rodríguez Ruiz
Jorge Arturo López Rincón
Lilian Osmarla Pérez Quintero
Ledy Emilce Ortiz Galvis
María Clara Arias Sierra
María Elvira Ardila Acero
Mariana Arango García
Mónica Liliana Torregrosa Gallo
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Alejandra Gualteros Murillo
Paula Andrea Gil Acosta
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Sara Abisambra Borrero
Yeferson Stiven Fontecha Díaz
**Equipo de la Gerencia de Artes
Plásticas y Visuales/ Visual Arts
Department Team**

Aledxa Tatiana Rojas Ruiz
Ana María Figueroa
Ana María Gutiérrez González
Angie Tatiana Contreras
Andrés Felipe Hurran
Ariel Grisales
Daniela Peña
Daniela Urrea Pedraza
Diego Alfonso Suárez
Erika Lara
Felipe Pava Osorio
Giovanni Hurtado
Iván Andrés Pacanchique
Jeisson Fabián Huertas Huertas
Jeimmy Paola Naranjo Umbarila
Juan Sebastián Perilla
Juan David Alvarado Velilla

Juliana Valentina Delgado
Laura Daniela Galindo
Laura Rodríguez
Laura Valentina Uribe
Mariana Palma Navas
María José González Caro
Miranda Carvajal
Nataly Galvis Ramírez
Nathaly Johanna Terreros
Norma Vanesa Porras López
Óscar Iván Martínez
Paola Andrea Romero Muñoz
Paula Andrea Lemus Martínez
Sara Lucelly Terreros Brisneda
Sandra Amaya
Valeria Alfonso Caraballo
Equipo de la Escuela de Mediación de la Red Galería Santa Fe /Red Galería Santa Fe School of Mediation Team

Publicaciones Idartes

Publications Idartes

María Barbarita Gómez
Coordinación editorial y edición/ Editorial Coordinator

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo/Style Editor

Mónica Loaiza Reina
Diseño/Design

Interpreting Colombia S. A. S.
Traducción al inglés/ English translation

Andrés Toquica
Mónica Torregrosa (Idartes)
Jon Cadena
Tangrama
Jaime Franco
Diego Lebrán
Steven Ramírez
Mauricio Carvajal

Jenny Pérez Chibueque
Fotografías/Photography

Multi-Impresos S. A. S.
Impresión

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Octubre de 2023/ **October 2023**
ISSN: 1909-3659

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
www.galerisantafe.gov.co

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

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

The content of this text is the sole responsibility of the authors and does not necessarily represent the opinion of the Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

This publication may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted magnetically, electromagnetically, or mechanically, or via photocopies, recordings, or other media forms without prior permission from the publishers.



Proyecto ganador/Winning project

Nadia Granados. *Colombianización*. Vista general de la exposición "Colombianización", 2022/ *Colombianization*. General viewing of the exhibition "Colombianización", 2022.



LA IMAGEN NOS SALVA POR TELEVISION
THE IMAGE SAVES US THROUGH TELEVISION

CONTENIDO

10

Presentación

Presentation

Carlos Mauricio Galeano Vargas

14

Nominados

Nominees



18

Al final del mundo

At the End of the World

María Isabel Rueda



38

Barro

Clay

Jaime Franco



64

La bodeguita
de La Concordia

La Concordia Click Farm

Juan Obando

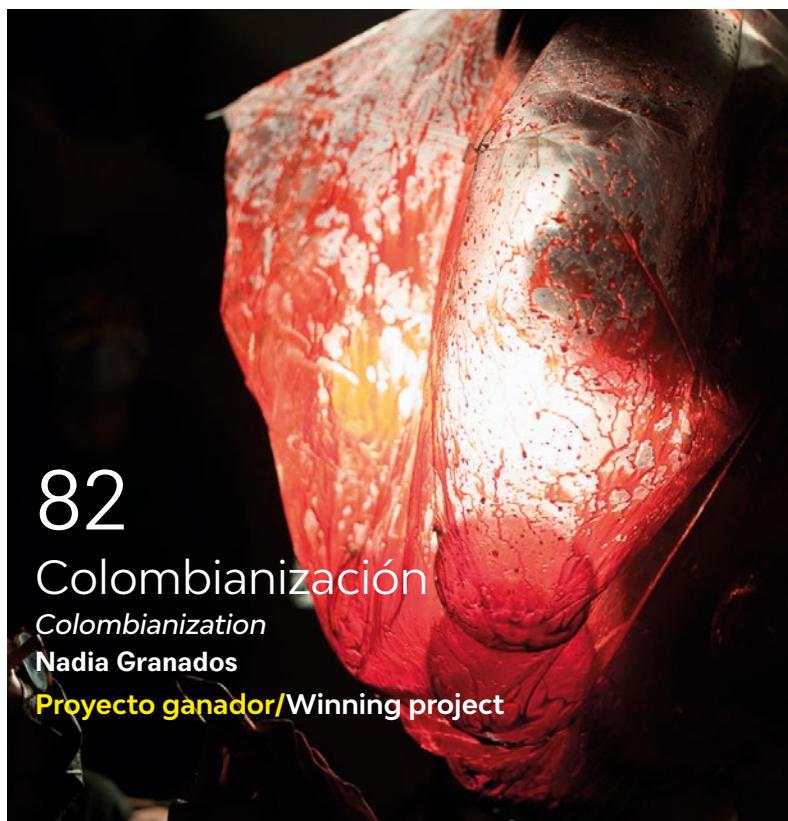
82

Colombianización

Colombianization

Nadia Granados

Proyecto ganador/*Winning project*





112

Inestabilidad incalculable

Immeasurable Instability

María Isabel Arango



174

Mancha roja *Red Stain*

Iván Navarro

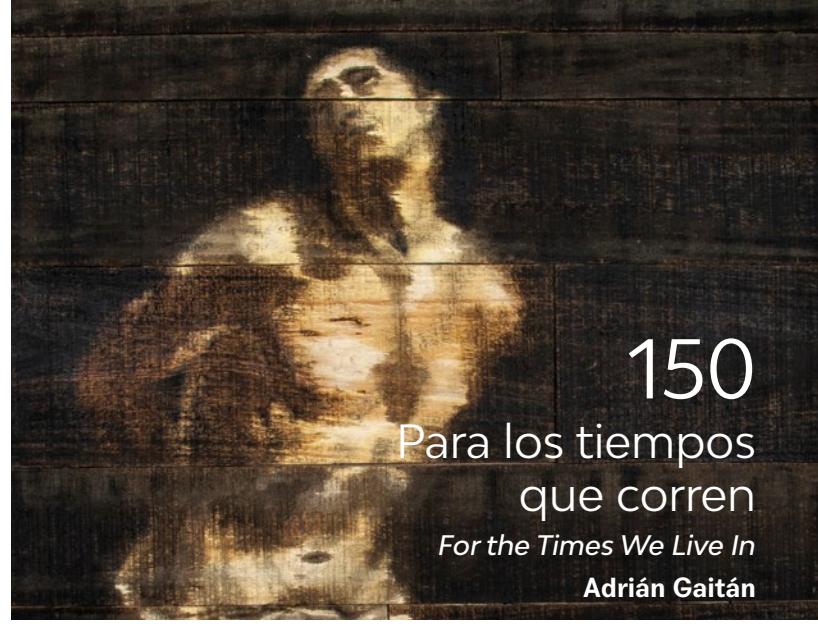


192

Rojo. Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad

*Red. Building a World: An
Exploration in Complicity*

Giovanni Vargas



150

Para los tiempos que corren

For the Times We Live In

Adrián Gaitán

212 Lecturas de los jurados

Judges' readings

- 214 El enorme espacio del planeta
The Planet's Huge Space. **María Buenaventura**
- 236 El Caballero en mascarilla
The Masked Gentleman. **Gabriel Zea**
- 252 Ocho nociones de arte en los
albores de la nueva normalidad
*Eight Notions of Art at the Dawn
of the New Normal.* **Andrés Matute**

282 Los jurados

The judges

- 284 María Buenaventura
- 286 Gabriel Zea
- 288 Andrés Matute
- 290 Guillermo Vanegas
- 292 Rosario López Parra
- 294 Yonathan Virgüez

296 Sitios de intervención

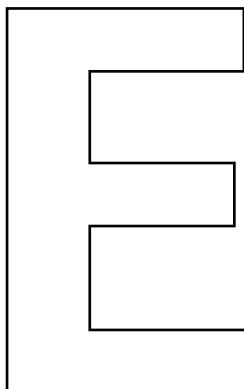
Exhibition sites

- 299 Artist Breakfast Institute
- 301 Mapa Teatro
- 303 Galería Santa Fe
- 304 El Parqueadero
- 307 CK:\WEB
- 308 Planetario de Bogotá
- 309 Más Allá

310 Actas y resoluciones

Acts and Resolutions

PRESENTACIÓN PRESENTATION



CARLOS MAURICIO GALEANO VARGAS

DIRECTOR GENERAL
INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

I Premio Luis Caballero fue creado en 1996 por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), entidad de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Desde entonces su intención ha sido apoyar la actividad de los artistas profesionales mayores de 35 años que demuestren una trayectoria ininterrumpida de al menos diez años en el campo de las artes plásticas y visuales, mediante un estímulo económico que se otorga a proyectos que desarrollen en un sitio específico. Desde entonces, el Premio no ha cesado de transformarse. Hasta el año 2010, los proyectos se presentaban en la Galería Santa Fe, que se ubicaba en el segundo piso del Planetario de Bogotá, y uno de los desafíos que planteaba era tener en cuenta la historia y la arquitectura particular del espacio de exhibición para proponer un proyecto de intervención e instalación de gran formato.

Con la reubicación de la Galería, el Premio pasó a habitar una serie de espacios localizados en distintos puntos de Bogotá, y la manera como los

artistas interactuaban con los lugares propuestos se convirtió en uno de los principales factores tenidos en cuenta por los jurados de circulación y premiación. De esta manera, el Premio se ha alojado en espacios como el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, el Museo Santa Clara, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), la plaza de mercado distrital de Las Cruces, el Archivo de Bogotá, el Centro de Creación Contemporánea Textura, el Monumento a los Héroes, Flora ars+natura, la torre Colpatria, la Casa Museo Quinta de Bolívar, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, el Espacio Art Nexus, Plataforma Bogotá, el Museo de Artes Visuales de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, la Sala ASAB de la Universidad Francisco José de Caldas, El Parqueadero del Banco de la República y la Casa del Teatro Nacional.

Para esta, su undécima versión, se seleccionaron estos espacios: Mapa Teatro, Laboratorio de Artistas; el Artist Breakfast Institute; el Planetario de

Bogotá; El Parqueadero del Banco de la República; CK:\WEB y la Galería Santa Fe. La selección de esos espacios estuvo a cargo de ocho artistas nominados por medio del Programa Distrital de Estímulos 2020: María Isabel Rueda, Jaime Franco, Juan Obando, Nadia Granados, María Isabel Arango, Adrián Gaitán, Iván Navarro y Giovanni Vargas.

Tras dos años de reinvenCIÓN y creación de estrategias remotas y virtuales, producto de la pandemia del covid-19, el XI Premio Luis Caballero retomó sus actividades y pronto se convirtió en un factor vital para la reactivación cultural de la capital. Nuevamente los espacios artísticos de la ciudad se llenaron de gente, primero con tapabocas y manteniendo la distancia y, después, tras dos años de confinamiento, aprendiendo a habitar los espacios artísticos junto a otros. Se invitó una vez más a los espectadores a ser partícipes del arte y a visitar los espacios donde los nominados realizaron sus intervenciones artísticas, y se puso en marcha el engranaje de la escena artística y cultural.

Esa edición del Premio brilló por su diversidad conceptual, temática y formal. Los ocho proyectos nominados se valieron de diversos medios, como la fotografía, el video, el sonido, la escultura, el dibujo, la *performance* y la instalación, y abordaron temáticas como la no linealidad del tiempo, nuestra relación con las pantallas, la capacidad de transformación del barro, la representación de la realidad política de Colombia, la búsqueda de significado colectivo de setenta años de guerra en el país, la conflictiva relación entre el petróleo y el mundo del arte, la experiencia atropellada de los usuarios de TransMilenio y la idea de Marte como un nuevo Edén por conquistar.

Asimismo, de la mano del Premio hemos experimentado una nueva transformación: esa versión contó con la participación de mujeres creadoras de atmósferas envolventes, procesos sonoros y *performance*, como Nadia Granados, la ganadora del XI Premio Luis Caballero, con su proyecto *Colombianización*. Además, en esa ocasión el

Premio cuestionó la noción de sitio específico al descentrarse en busca de nuevas esferas y retar las diversas formas de ver y ser parte de un espacio de exposición, valiéndose de las redes sociales, el *podcast* y las páginas web, que se convirtieron no solo en medios de difusión, sino en nuevos planos de la realidad ocupados por los artistas y espectadores.

La decimosegunda edición del Premio Luis Caballero nos llena de expectativas. Los alcances de la pasada versión han abierto un nuevo abanico de oportunidades que se despliega en

beneficio de los artistas que han cultivado una trayectoria significativa y esperan consolidarla con este reconocimiento. Asimismo, se abre un horizonte de posibilidades para el público y los amantes del arte, e igualmente para los espacios de Bogotá que se prestan para eventualmente hacer parte de la red de sitios intervenidos con motivo del Premio. Así, el futuro se viste de posibilidades y el Idartes está más que listo para acompañar y ofrecer a la ciudad una nueva versión de este estímulo, que se ha convertido, sin lugar a duda, en uno de los más importantes de Colombia.

Nominados

Nominees



en a ser la noche;
r las tinieblas; ven a ser lo
posible; ven a ser el misterio,
asido el rostro; ven a ser
el cuerpo; ven a ser el alma; tú
a nacer. Vivo; ven a ser el
del bosque, la espuma de la
a ser el huracán, ven a ser el
curioso. Si el marino tembla,
diente. Te llevo consigo; el
allo, se encabrita en la noche.
a las estrellas!

Tú has sido día, ven a ser la noche;
ven a ser la sombra, ven a ser las tinieblas, ven a ser lo
desconocido, ven a ser lo incomprensible; ven a ser el misterio,
ven a ser el infinito. Tú has sido el rostro, ven a ser
el crímen, tú has sido el cuerpo, ven a ser el alma; tú
has sido el vivo, ven a ser el fantasma. Ven a morir, ven
a resucitar, ven a crecer, ven a nacer. Vivo, ven a s-
viento de la noche, el ruído del bosque, la espuma
la sombra del antró; ven a ser el huracán, ven a
so espanto de la feraz oscuridad. Si el marino tie-
esa que ha sentido tu aliento. Te llevo con-
migo, nuestro pálido caballo, se encabrita en
allo; a las estrellas! A las estrellas!

María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Picnic y lanzamiento de publicación, 2021/
At the End of the World. Picnic and publication launch, 2021.

Al final del mundo

At the End of the World

María Isabel Rueda

**Del 15 al 24 de octubre de 2021/
October 15-24, 2021**

Mapa Teatro y Artist Breakfast Institute
Mapa Teatro and Artist Breakfast Institute

Colaboradores/Collaborators

Jessica Mitrani, Silvie Boutiq, Nina Naranjo, Andru Suárez, Humberto Navarro, Tupac Cruz, Carlos Bonil, Ana Montenegro, David Medina, Claudia Tobón, Proyecto Relámpago, Jardín Publicaciones, Laura Laurens, Carolina Ponce de León, María Teresa Hincapié, Consuelo Solórzano, Carolina Rosso, Sandra Rengifo, Víctor Albarracín, Giussepe Caputo, Visión Sin Límites, Pargo Producciones, Ílich Amézquita Velásquez, José Sanín, Jerónimo Velásquez, Threeasfour, Rat Trap, Mirabillia Libros, Adana Quing, Vulpé, Sammy Amaya, William Contreras, Voodoo Meluk, Nina Naranjo y Leocadia Fiagama.

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa

Redes sociales/Social media

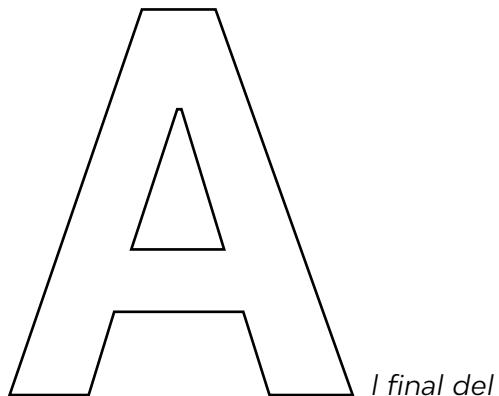
Instagram: @alfinaldelmundoxyz

Página web/Website: <http://alfinaldelmundo.xyz/>



María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Conferencia musical, 2021/*At the End of the World*. Music conference, 2021.

**Al final del mundo:
Especulaciones sobre
posibilidades de vida entre
las ruinas de un mundo que
parece muerto**



I final del mundo: Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que parece muerto es un spoken word que involucra la palabra, la imagen, el movimiento, la voz, la música, los procesos sonoros, el simulacro y la realidad, el documento y la ficción, los procesos de creación y los actos en vivo, así como las operaciones de montaje de documentos, archivos y ficciones.

Como estructura base para la construcción de la pieza, la artista usa los finales de libros de ciencia ficción de varias escritoras. La idea es alterar el orden del espacio-tiempo, empezando por el final para abrir la posibilidad de construir la trama a partir de un hecho futuro, con el objeto de que el espectador se adentre en la no linealidad del tiempo.

El Caribe colombiano ha sido pionero en la literatura de ciencia ficción. Pues

**At the World's End:
Speculations on
Possibilities of Life amongst
the Ruins of a World that
Appears to be Dead**

Al final del mundo: Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que parece muerto (*At the World's end: Speculations on Possibilities of Life amongst the Ruins of a World that Appears to be Dead*) will be a spoken word that will involve the word, the image, the movement, the voice, the music, the sound processes, the simulation and reality, the document and fiction, the creation processes and the acts in real time, as well as the operations of the production of documents, files and fictions.

As base structure for constructing the piece, the artist will use the endings of science fiction books from several female authors. The idea is to alter the order of space-time starting by the end to open the possibility to build the plot from a future fact, with the purpose of inserting the viewer in the non-linearity of time.

bien, en el proyecto de María Rueda han ejercido influencia directa relatos de diversos autores que cultivan el género, como José Félix Fuenmayor (*Una triste aventura de 14 sabios*, 1928), José Antonio Osorio (*Barranquilla 2132*, 1932), Manuel Francisco Sliger (*Viajes interplanetarios en zepelines*, 1936), Germán Espinosa (*La noche de la Trapa*, 1964) y Antonio Mora Vélez (*Glitza*, 1979). Sin embargo, es curiosa la ausencia de voces femeninas en la construcción caribeña de posibles futuros.

Esta pieza es un proyecto de inclusión de esas voces, que se escuchan vibrando en diferentes latitudes y épocas: Rita Indiana, Mary Shelley, Octavia Butler, Margaret Atwood, Kameron Hurley, Gertrude Barrows Bennett, Virginia Woolf y Ursula Le Guin, por citar a algunas.

La pieza se realizó a partir de diálogos con el más allá, desarrollados a través de una mesa parlante guiada por una médium¹ encargada de invocar

The Colombian Caribbean has been pioneer in the science fiction literature, and several authors have exerted direct influence on María Rueda's work, such as José Félix Fuenmayor (*Una triste aventura de 14 sabios* [A sad adventure of 14 wise men], 1928), José Antonio Osorio (*Barranquilla 2132*, 1932), Manuel Francisco Sliger (*Viajes interplanetarios en zepelines* [*Interplanetary travels in zeppelins*], 1936), Germán Espinosa (*La noche de la Trapa*, 1964) and Antonio Mora Vélez (*Glitza*, 1979). However, the absence of female voices in the Caribbean construction of possible futures is curious.

This piece is a project purported to include such voices, which can be heard vibrating in different places and times: Rita Indiana, Mary Shelley, Octavia Butler, Margaret Atwood, Kameron Hurley, Gertrude Barrows Bennett, Virginia Woolf and Ursula Le Guin, just to mention some.

The piece will be performed based on dialogues with the great beyond that will be developed through a talking table guided by a medium.¹

1 Este fenómeno espiritista se originó en Francia a mediados del siglo xix. Desde siempre, el ser humano ha intentado comunicarse de alguna manera con las personas fallecidas, sea para cerciorarse de que existe un más allá, consultar sucesos del futuro o simplemente resolver asuntos que en vida han quedado pendientes. En algunas ocasiones, los movimientos de la mesa eran tales que los reunidos no podían contenerla, y la mesa parlante iniciaba una especie de danza que señalaba el momento preciso de establecer con ella un código para poder conversar.

1 This spiritualist phenomenon was originated in France during the midst of the 19th century. Since the beginning, the human being has tried to somehow communicate with the dead people, either to confirm that there is a great beyond, to ask about the future or just to solve matters that are pending in life. Sometimes the movements of the table were such that the attendants could not control it, and the talking table started some sort of dance that indicated the



María Isabel Rueda. *Al final del mundo.*
Conferencia musical, 2021/*At the End
of the World.* Music conference, 2021.



espíritus de seres del pasado y del futuro. Los diferentes personajes invitados a la mesa entablaron diálogos y preguntas con diversos personajes.

Los textos, diálogos y la banda sonora del proyecto fueron producidos en colaboración con los artistas Carlos Bonil y Tupac Cruz.

La pieza propone un viaje a través de espejos que producen imágenes en movimiento sin ningún esfuerzo, reflejos fragmentarios por naturaleza que le añaden más fragmentos a un mundo ya roto, para producir un montaje ilimitado.

El viajero zarpó con su espejo de oro. Afuera le sorprendió descubrir que el universo entero era un perfecto holograma. Mientras en la tierra sobrevolaba una gran legión de inmortales mujeres vampiro, inmunes al sol y amantes de la oscuridad, luminosas e invisibles, viajeras de los espejos, que aprendieron a atravesar el espacio-tiempo proyectando las sombras de nuevos mundos nunca antes vistos, orientándose con su propio eco, resonando.

Vibración 1 (Spoken word)

Las viajeras zarparon con sus espejos
/de oro
grabados con señales.
Afuera
les sorprendió descubrir
que el universo entero
era un perfecto holograma.
Mientras nosotras, antiguas mortales,
esperamos ansiosas el intercambio

She will summon spirits of beings from the past and the future. The different characters who are invited to the table will engage in dialogues and questions with several characters.

The texts, dialogues and soundtrack of the project will be produced together with artists Carlos Bonil and Tupac Cruz.

The piece will propose a journey through mirrors that will produce images in movement without any effort, inherently fragmentary reflects that will add more fragments to an already broken world, thus producing an unlimited staging.

The traveler took off with his Golden mirror. Outside, he was surprised to discover that the entire universe was a perfect hologram. While a large legion of immortal women vampires overflew the land, immune to the sun and lovers of darkness, both luminous and invisible, travelers of the mirrors, who learned to cross the space-time, forecasting shadows of new worlds never seen before, orientating themselves through their own echo, resonating.

Vibration 1 (Spoken word)

The travelers set sail with their golden
/mirrors
engraved with signs.
Outside

exact moment to establish a code to start the conversation.

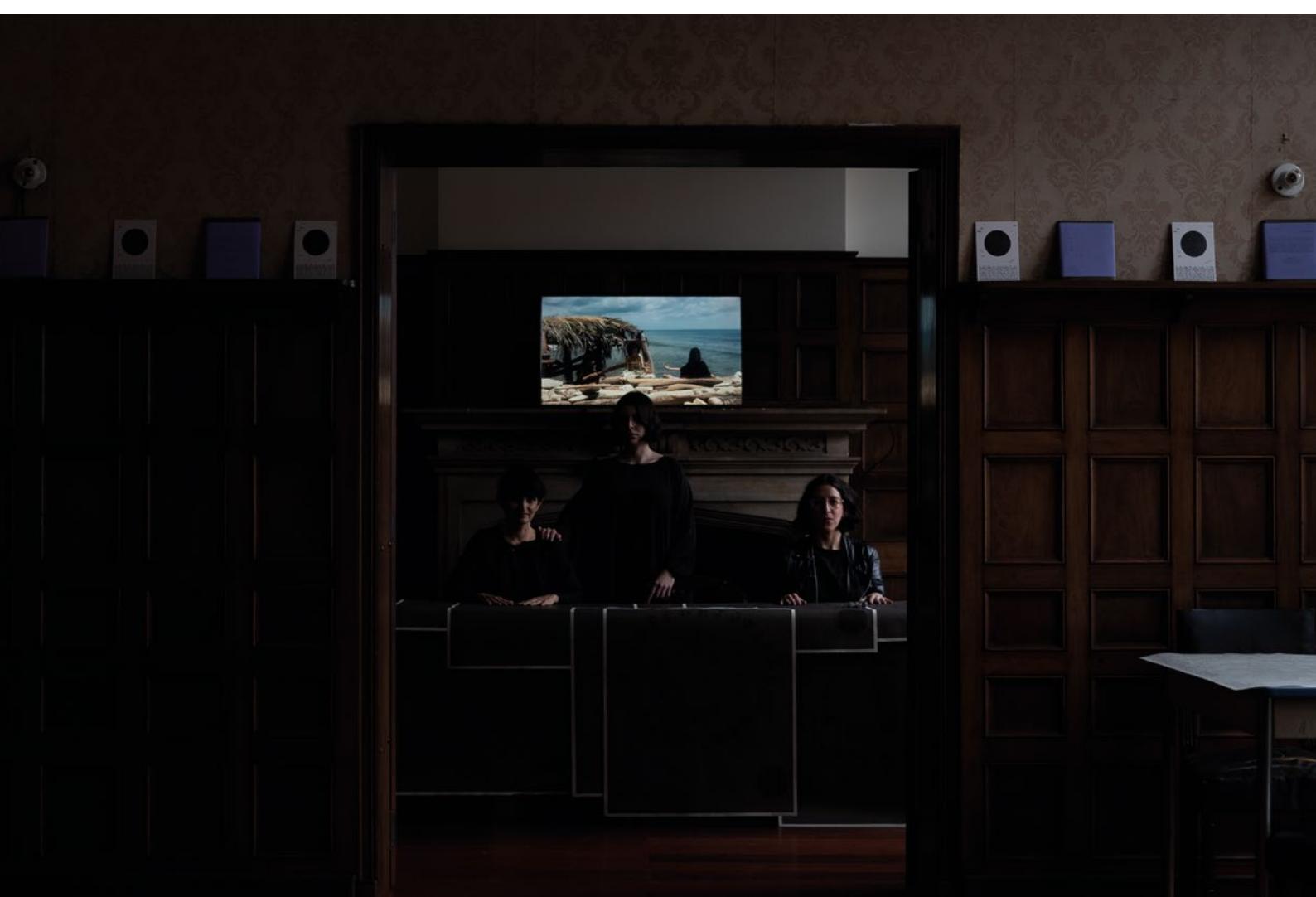
aunque este tan solo sea nuestro
/propio eco.
Como si fuéramos una gran legión de
/inmortales vampiras,
viajeras de los espejos
que atraviesan el espacio-tiempo
saturadas de Vampisol
inmunes al sol y amantes de la
/oscuridad
luminosas e invisibles
proyectando las sombras de nuevos
/mundos
nunca antes vistos,
resonando. ■

they were surprised to discover
that the entire universe
was a perfect hologram.
Meanwhile, we women, former mortals
/look forward to the exchange
even if this is only our own echo.
As if we were a great legion of vampire
/immortals,
mirror travelers
traversing space-time
saturated with Vampisol
immune to the sun and lovers of the
/dark
luminous and invisible
casting the shadows of new worlds
never seen before,
reverberating. ■



Arriba: María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Picnic y lanzamiento de publicación, 2021/
At the End of the World. Picnic and publication launch, 2021.

Derecha: María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Instalación psicosonora, 2021/*At the End of the World*. Psychosonic installation, 2021.





María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Picnic y lanzamiento de publicación, 2021/
At the End of the World. Picnic and publication launch, 2021.





María Isabel Rueda. *Al final del mundo*. Picnic y lanzamiento de publicación, 2021/
At the End of the World. Picnic and publication launch, 2021.

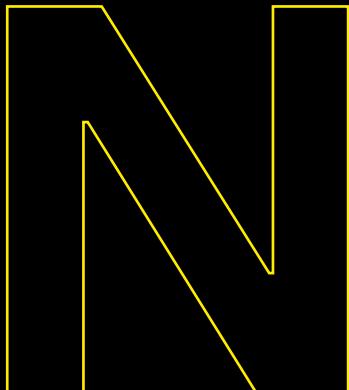


María Isabel Rueda. *Al final del mundo.*

Conferencia musical, 2021/*At the End
of the World.* Music conference, 2021.



MARÍA ISABEL RUEDA



acida en Cartagena en 1972, María Isabel Rueda vive y trabaja en Puerto Colombia. Cursó estudios de Publicidad en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, y de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, en la que también obtuvo una maestría en Artes Plásticas y Visuales.

Se ha desempeñado como editora en *Tropical Goth Magazine* y *Rosa Lux Press*, directora artística de La Usurpadora Proyectos Curatoriales y de la Fundación El Huevo y la Gallina. También ha trabajado como docente de Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá), así como en La Salle College, en Barranquilla, y como curadora externa del Museo de Arte Moderno de Barranquilla.

Ha realizado veinticuatro exposiciones individuales, tanto en Colombia como en el extranjero, entre las que se destacan "Vampiros en la sabana" (Valenzuela & Klenner, Bogotá, 2003); "The

Born in Cartagena in 1972, María Isabel Rueda lives and works in Puerto Colombia. She studied Advertisement at Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano and Fine Arts at Universidad Nacional de Colombia, where she also received a Master's degree in Plastic and Visual Arts.

She has been editor of *Tropical Goth Magazine* and *Rosa Lux Press*, arts director of La Usurpadora Proyectos Curatoriales. She has also worked as a teacher of Arts in Universidad Jorge Tadeo Lozano and Universidad Nacional de Colombia (Bogotá branch), as well as Universidad de La Salle, in Barranquilla, and as external curator of the Museum of Modern Art of Barranquilla.

She has made twenty-four individual exhibitions, both in Colombia and abroad, including "Vampiros en la sabana" (Valenzuela & Klenner, Bogotá, 2003); "The end" (Luis Adelantado Gallery, Miami, 2007); "Ó o auê aí ó!!!" (Galería Multifoco, Rio de Janeiro, 2011); "La Llorona: El río debajo del

end" (Galería Luis Adelantado, Miami, 2007); "Ó o auê aí ó!!!" (Galería Multifoco, Rio de Janeiro, 2011); "La Llorona: El río debajo del río" (Mal de Archivo, Rosario, Argentina, 2014); "Obra negra" (Museo de Arte Moderno de Barranquilla, 2014); "Diario oscuro" (Museo de Arte Moderno de Medellín, 2015), y "Paraíso perdido" (L'Espace Edouard Pignon, Lille, Francia, 2019).

Ha recibido las siguientes distinciones: primer premio en Ojo con la Ciudad: *Imaginación en el Umbral* (Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999); primer premio en *Chic Chinois, Arte & Moda* (Beijing-París, 1999); primer premio en el Concurso Phillips de Arte para Jóvenes Talentos (Bogotá, 2001); mención en el XII Salón de Artistas Jóvenes (2004); mención en el Salón del Fuego (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2008); Premio Larga Trayectoria Portafolio de Estímulos de la Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla (2020).

Asimismo, ha ganado la Beca de Creación del Ministerio de Cultura (2009), la Beca Maestría Universidad Nacional de Colombia, como premio de excelencia académica (2004), y la Beca Residencias Fonca Colombia-México del Ministerio de Cultura (2005).

río" (The Weeping Woman: The river under the river) (Mal de Archivo, Rosario, Argentina, 2014); "Obra negra" (Black work) (Museum of Modern Art of Barranquilla, 2014); "Dark diary" (Museum of Modern Art of Medellín, 2015), and "Paraíso perdido" (Paradise lost) (L'Espace Edouard Pignon, Lille, France, 2019).

She has received the following awards: First prize in *Ojo con la Ciudad: Imaginación en el Umbral* (Bogota's Mayor's Office, 1999); first prize in *Chic Chinois, Art & Fashion* (Beijing-Paris, 1999); first prize in *Phillips Art Contest for Young Talents* (Bogotá, 2001); honorable mention in the 12th *Salon of Young Artists* (2004); honorable mention in the *Salon of Fire* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2008); Long Career Award Stimuli Portfolio of the Culture, Equity and Tourism Secretariat of Barranquilla (2020).

Likewise, she has received the Creation Grant from the Ministry of Culture (2009), the Master's Degree Grant of Universidad Nacional de Colombia as an award for academic excellence (2004), and the Residencias Fonca Colombia-México grant from the Ministry of Culture (2005).

María Isabel Rueda. *Al final del mundo.*

Conferencia musical, 2021/*At the End
of the World.* Music conference, 2021.







Jaime Franco. *Barro*. Etapa 4. Tapia pisada. 15 m x 15 m, 2021/
Clay. Stage 4. Rammed earth. 15 m x 15 m, 2021.

Barro

Clay

Jaime Franco

**Del 30 de octubre al 19 de diciembre de 2021/
October 30-December 19, 2021**

Galería Santa Fe

Colaboradores/Collaborators

Antonio Villamizar, Miguel Villamizar, Jorge Gutiérrez, Marvin Cuva, Duván Hernández, John Hernández, Alejandro Gómez U., Susana Urrea, Arturo Pérez y Esteban Gallego, Blanca Botero, Gisella Cristancho, Otto Wunderlin y Rodrigo Orrantía.

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa y Jaime Franco

Redes sociales/Social media

Instagram: @jaimefranco.art

Página web/Website: <https://www.jaimefrancog.com/>





Jaime Franco. *Barro* (detalle). Tapia pisada y adobes, 15 x 15 m, 2021/
Clay (detail). Rammed earth and adobe bricks, 15 x 15 m, 2021.

Barro



Durante los tres primeros meses del 2021 intervine la ruina de una casa hecha de barro en la vereda de Güita, aledaña al municipio de Suesca, en Cundinamarca. La casa original, claro ejemplo de arquitectura vernácula, había sido levantada por artesanos de la región para don Agustín Guacaneme González, a comienzos del siglo xx.

Tras la partida de sus dueños, la casa fue paulatinamente abandonada. El clima, el paso del tiempo y el vandalismo fueron convirtiéndola en una ruina en la que solo algunas paredes de barro continuaban en pie. Esa ruina dio pie al planteamiento de este proyecto, que tiene como propósito principal suscitar una reflexión sobre el concepto de transformación.

En todos los procesos de la naturaleza constatamos mutaciones, percibimos cambios, solo podemos tener certeza de lo transitorio. “Lo único permanente es el cambio”, sentenció Heraclito de Éfeso 500 a. C. Pareciera

Clay



During the first three months of 2021, I worked among the ruins of a house made of clay in the village of Güita, near the municipality of Suesca, in Cundinamarca. The original house —a clear example of local architecture— had been built by regional artisans for Don Agustín Guacaneme González at the beginning of the 20th century.

After its owners' departure, the house gradually became dilapidated. The weather, the passage of time, and vandalism turned it into ruins, with only a few mud walls still standing. These ruins inspired this project's proposal, whose main purpose is to provoke reflection on the concept of *transformation*.

In all of nature's processes, we recognize mutations, we perceive changes; we can only be certain of transience. “The only constant is change,” stated Heraclitus of Ephesus in 500 BC. It seems contradictory that human ambition drives us to create eternal things,

contradictorio que la ambición humana nos mueva a crear cosas eternas, a aspirar a lo permanente e indestructible, como si esa ambición que se resistiera al carácter efímero de todos los procesos. El barro, como pocos elementos, tiene unas cualidades plásticas apropiadas para poner de presente la dualidad entre lo transitorio y lo eterno.

La casa original, construida a partir de la propia tierra del lugar, da así pie a una nueva construcción —que en este caso no tiene un fin utilitario—, que algún día también volverá a fundirse con la tierra. El ejercicio es una materialización del constante proceso de *construir-destruir-construir*.

La nueva construcción, sugerida en alguna medida por las paredes originales (puesto que se conservaron algunas de ellas) es una intersección, un cruce de caminos que permite enmarcar nuevas visuales en el lugar y que seguramente despertará la curiosidad de un espectador desprevenido que más adelante habrá de preguntarse: ¿Qué clase de ruina es esta? ¿Qué edificio albergaba? ¿Qué función cumplía?

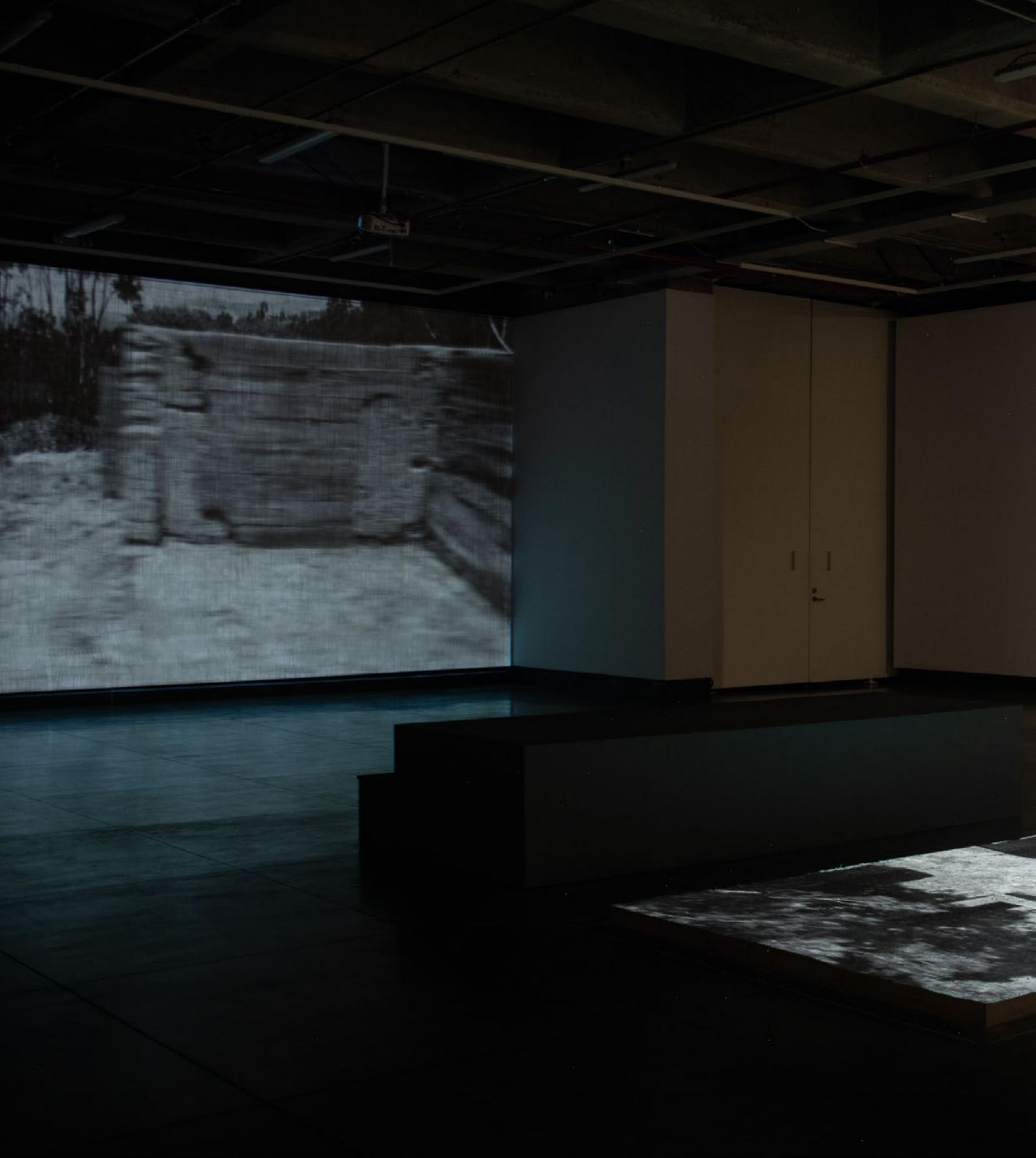
La estructura final se integra a cada paso con el lugar, a medida que crece la vegetación y los propios muros, que empiezan a deteriorarse desde el momento en que han sido terminados, van dándole el carácter de una nueva ruina. Existe una simetría, mas no es total: cada pared tiene una medida diferente, y no todas tienen la misma altura. Dos de las esquinas rompen, además, con el paralelismo en un ángulo apenas perceptible,

to aspire to permanence and strive to be indestructible, as if that ambition resisted the ephemeral nature of all processes. Clay, like few other elements, has the appropriate sculptural qualities to highlight the duality between transience and eternity.

The original house, built from the same land on which it stands, thus gives rise to a new structure—which in this case does not have a utilitarian purpose—that will someday merge with the land once again. The exercise is an embodiment of the constant *build-destroy-build* process.

The new structure—inspired to some extent by the original walls (since some of them were preserved)—is an intersection, a crossroads that allows new visuals to be framed and that will surely arouse the curiosity of an unsuspecting spectator who will have to ask themselves: What kind of ruins are these? What building was here? What role did it serve?

The final structure is completely connected to its surroundings, as the vegetation grows and the walls—which began to deteriorate the moment they were finished—give it the feeling of new ruins. There is symmetry, but it is not exact; each wall has different dimensions, and not all of them are the same height. Two of the corners are not quite parallel due to a barely perceptible but significant angle difference. Two walls do not stand vertically, but rather at a slight incline. An acacia—which surely grew recently—was also preserved, and it



Jaime Franco. *Barro*. Vista general de la exposición, 2021/
Clay. General viewing of the exhibition, 2021.



pero significativo. Dos paredes no se elevan verticales, sino que suben con una ligera inclinación. Se conservó además una acacia que de seguro creció recientemente, y que enmarca de forma muy apropiada la obra, agregándole valor a la nueva estructura. Seguir registrando este proceso de deterioro y acoplamiento entre arquitectura y naturaleza es un propósito que conservo, pero que excede los límites de esta exposición.

Las interpretaciones están abiertas, y no dejo de creer que puede asimilarse a un lugar de culto, a una arquitectura ritual, o incluso ceremonial, como tantas que hemos descubierto hoy en día en diversas culturas ancestrales y que, ante la imposibilidad de interpretarlas con certeza, nos producen respeto a la par que curiosidad.

Es de resaltar que todo lo que se construyó se hizo a partir del propio material retirado de las paredes originales, y no se requirió utilizar material adicional. Si bien la construcción inicial fue hecha con adobes (ladrillos de barro sin cocer), las nuevas paredes se levantaron con tapia pisada, técnica diferente que usa el mismo material reciclado. La tierra seca y endurecida de los adobes, ya compactada por los años, se vuelve maleable de nuevo triturándola, primero, y posteriormente añadiéndole boñiga de caballo, pasto seco y agua. Todos estos elementos vuelven a darle vida a esa tierra convertida en barro que se vierte en formaletas para ser finalmente pisada en una ardua y paciente tarea. Para realizar el proyecto

appropriately frames the work, adding value to the new structure. Continuing to record this process of deterioration and coupling between architecture and nature continues to be an aim of mine, but it exceeds the limits of this exhibition.

The interpretations are open, and I continue to believe that it can be assimilated to a place of worship —to ritual or even ceremonial architecture, like so many other structures that we have now uncovered, that were built by various ancient cultures. Given the impossibility of interpreting them with certainty, they elicit respect as well as curiosity.

It is worth noting that all new parts of the structure were built using material taken from the original walls, and no additional material was required. Although the initial building was made with adobes (unfired mud bricks), the new walls were built with rammed earth, a different technique that uses the same recycled material. The dry and hardened adobe bricks —already compacted by the years— become malleable again by crushing them, then adding horse dung, dry grass, and water. All these elements give new life to that earth, which is turned into mud and poured into formworks, then subsequently rammed —an arduous task that requires patience. In order to carry out the project, it was essential to hire workers from the region who were familiar with this method. At present, there are few artisans who still

fue indispensable conseguir personal de la propia región que conociera estas labores. En la actualidad son pocos los artesanos que conservan estos saberes, y primordialmente se encuentran en la región de Barichara (Santander) y en los alrededores de Tunja, particularmente en Villa de Leyva. Trabajar con los maestros y obreros durante varios meses, oyendo sus expresiones coloquiales, observando su relacionamiento (no siempre cordial) y haciéndolos partícipes del proyecto a medida que les explicaba el propósito del trabajo, me llevó a entablar una insospechada camaradería con cada uno de ellos.

El hecho de que la totalidad de este proyecto se hubiese adelantado durante la temporada más azarosa que nos ha tocado vivir con motivo de enfrentar una pandemia, que a todas luces fue inesperada, no ha dejado de suscitar reflexiones que enriquecen el proyecto. Personalmente considero que la crisis que vive el planeta, y que la pandemia ha resaltado y ha puesto en primer plano, es una crisis de comunicación con nosotros mismos y con el planeta que habitamos. Este proyecto en alguna medida está proponiendo una reconexión a partir de saberes ancestrales, a partir del contacto físico con la tierra y del interés en involucrarnos con los elementos esenciales, como la tierra, el aire y el agua, que pueden darnos pautas para restablecer esa comunicación. Volver a usar técnicas arcaicas y utilizar materiales orgánicos es una manera de ofrecer resistencia a una tecnología que

preserve this knowledge, and they are mainly found in and around Barichara (Santander) and Tunja, particularly in Villa de Leyva. Working with the masters and workers for several months, listening to their colloquial expressions, observing their relationships (not always cordial), and drawing them into the project by explaining its purpose led me to establish an unexpected camaraderie with each one of them.

The fact that this entire project was being carried out during the pandemic —the most ominous period we have had to experience and which was clearly unexpected— has not ceased to provoke project-enriching reflections. Personally, I believe that the crisis the planet is experiencing—which the pandemic has highlighted and brought to the forefront—is a communication crisis with ourselves and with the planet we inhabit. To some extent, the project is proposing a reconnection based on ancestral knowledge, based on physical contact with the earth and the interest in getting involved with the essential elements—such as earth, air, and water—which can give us guidelines to reestablish that communication. Going back to using archaic techniques and organic materials is a way of offering resistance to the technology that seems to be invading every facet of our lives, apparently leaving us with no other options.

An additional reflection also carries significance; all this work is done manually, carried out at a slow and leisurely

a cada paso parece invadirnos sin aparentemente dejar otras opciones.

Existe una reflexión adicional que no es de poca monta: toda esta labor, que se realiza manualmente, se lleva a cabo a un ritmo lento y pausado, contrario a los que los parámetros de desarrollo que veníamos siguiendo han impuesto sobre el planeta. No son pocos quienes han interpretado la actual crisis sanitaria que vivimos como un llamado de la naturaleza para que nos detengamos y hagamos una pausa, o a que, por lo menos, mermemos el ritmo al que veníamos acostumbrados. La labor paciente, repetitiva, por momentos monótona, llevada a cabo en este proyecto es también un llamado en ese sentido. El proyecto *Barro* acoge ese llamado y quiere resaltar otras cualidades, como la lentitud, la pausa, la observación, la repetición, la imperfección y el accidente.

Jaime Franco

pace, contrary to what our current development parameters have imposed on the planet. More than a few have interpreted the current health crisis as a call from nature to stop and take a break, or at least to slow down the pace to which we have become accustomed. In that sense, the time-consuming, repetitive, and at times monotonous work carried out in this project is also a wake-up call. The project *Clay* accepts this call and wants to highlight other qualities, such as slowness, pause, observation, repetition, imperfection, and unintentionality.

Jaime Franco

II. Creation without Tomorrow

(*Excerpts from the book The Myth of Sisyphus, by Albert Camus*)

About creation

"Art can never be so well served as by a negative thought. Its dark and humiliated proceedings are as necessary to the understanding of a great work as black is to white. To work and create 'for nothing,' to sculpture in clay, to know that one's creation has no future, to see one's work destroyed in a day while being aware that fundamentally this has no more importance than building for centuries—this is the

II. La creación sin mañana

(*Apartes del libro El mito de Sísifo, de Albert Camus*)

Sobre la creación

"El arte no puede ser servido por nada tan bien como por un pensamiento negativo. Sus maneras de proceder oscuras y humilladas son tan necesarias para

la inteligencia de una gran obra como lo es el negro para el blanco. Trabajar y crear ‘para nada’, esculpir en la arcilla, saber que la propia creación no tiene porvenir, ver la propia obra destruida en un día teniendo conciencia de que, profundamente, eso no tiene más importancia que construir para los siglos, es la sabiduría difícil que autoriza el pensamiento absurdo. Realizar simultáneamente estas dos tareas, negar por un lado y exaltar por el otro, es el camino que se abre al creador absurdo”.

“La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y de la lucidez. Es también el testimonio trastornador de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascensis. Todo eso ‘para nada’, para repetir y patalear. Pero quizás, la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a realidad desnuda”.

Sobre el mito de Sísifo

“Los dioses habían condenado a Sísifo a subir sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento

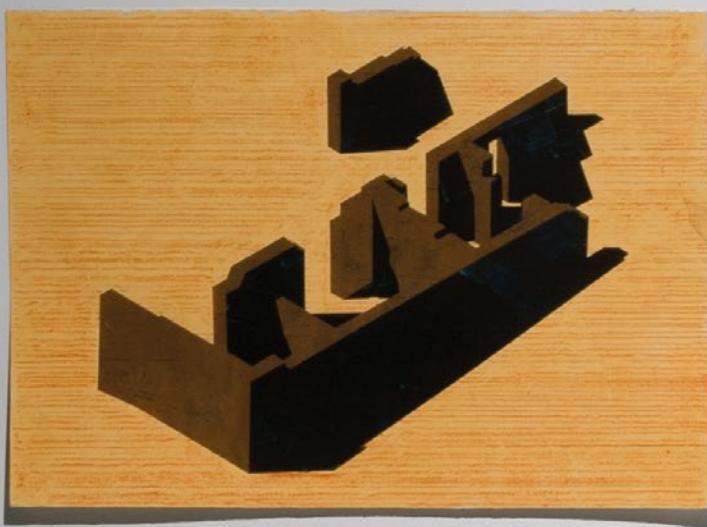
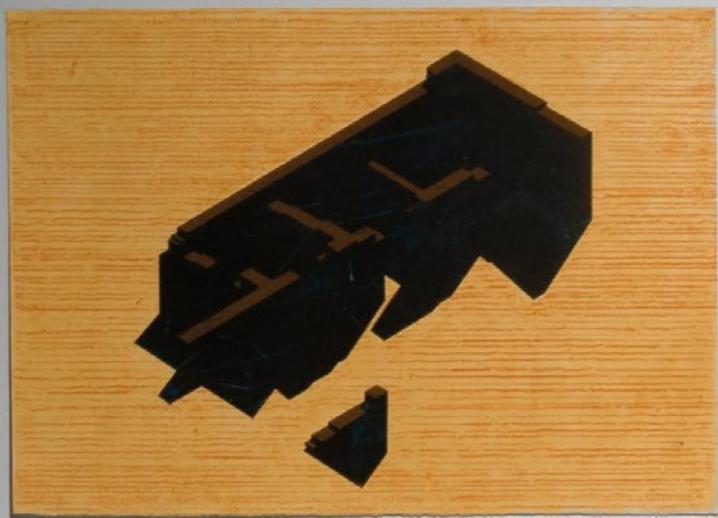
difficult wisdom that absurd thought sanctions. Performing these two tasks simultaneously, negating on the one hand and magnifying on the other, is the way open to the absurd creator.”

“Of all the schools of patience and lucidity, creation is the most effective. It is also the staggering evidence of man’s sole dignity: the dogged revolt against his condition, perseverance in an effort considered sterile. It calls for a daily effort, self-mastery, a precise estimate of the limits of truth, measure, and strength. It constitutes an ascensis. All that ‘for nothing,’ to repeat and mark time. But perhaps the great work of art has less importance in itself than in the ordeal it demands of a man and the opportunity it provides him of overcoming his phantoms and approaching little closer to his naked reality.”

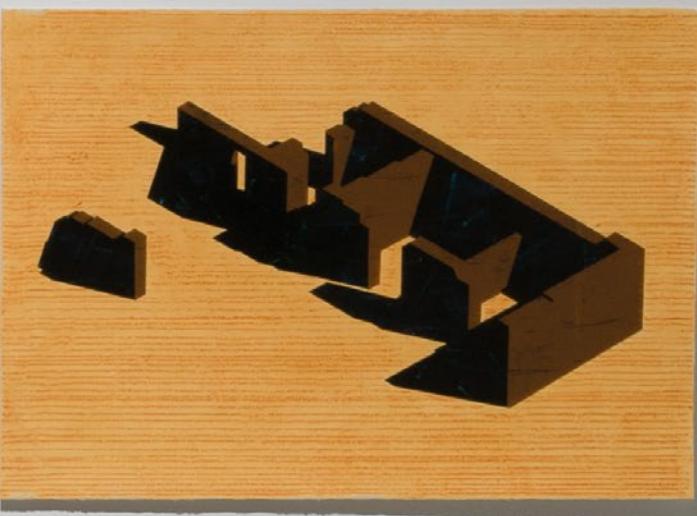
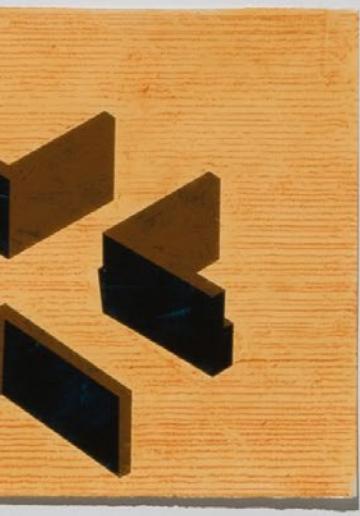
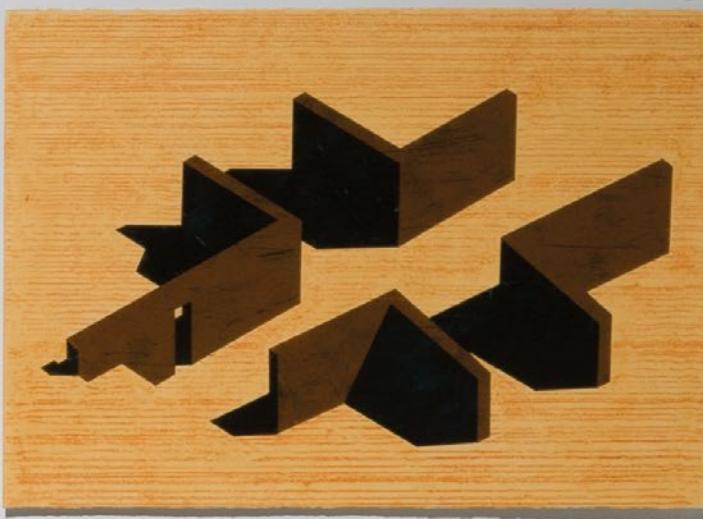
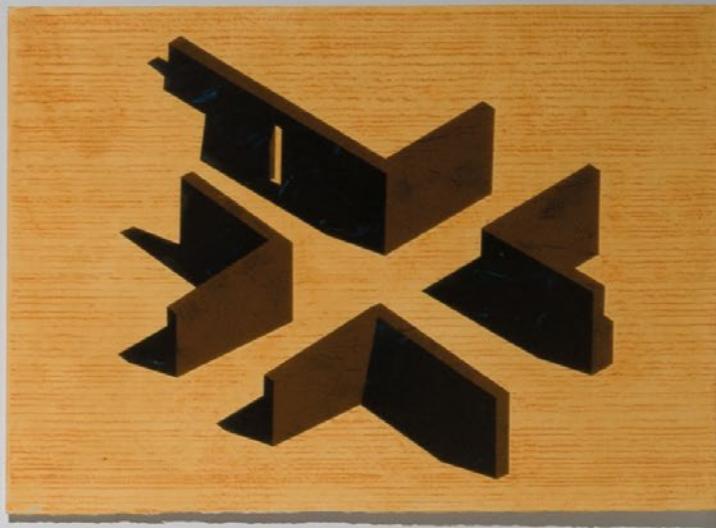
On the myth of Sisyphus

“The gods had condemned Sisyphus to ceaselessly rolling a rock to the top of a mountain, whence the stone would fall back of its own weight. They had thought with some reason that there is no more dreadful punishment than futile and hopeless labor.”

“Sisyphus is the absurd hero. He is, as much through his passions as through his torture. His scorn of the gods, his hatred of death, and his passion for life won him that unspeakable penalty in which the whole being is exerted toward accomplishing nothing.”



Jaime Franco. *Barro*. Nueve dibujos con acrílico y barro sobre papel, fotografía, 2021/
Clay. Nine drawings with acrylic and clay on paper, photography, 2021.



CARGAR
DESATORNILLAR
HORADAR
APLOMAR
PISAR
COORDINAR
AMARRAR

Jaime Franco. *Barro*. Detalle de la exposición, 2021/Clay. Detail of the exhibition, 2021.



Jaime Franco. *Barro*. Tapia pisada y adobes, 15 x 15 m, 2021/Clay. Rammed earth and adobe bricks, 15 x 15 m, 2021.

que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza".

"Sísifo es el héroe absurdo tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada".

"Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra desciende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volver a subirla hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura.

"Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento, pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guardas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca".

"Sin embargo, si el descenso se hace algunos días con dolor, puede hacerse también con alegría. Esta palabra no está de más".

"Toda la alegría silenciosa de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. [...] Por lo demás, sabe que es dueño de sus días. En ese

"At the very end of his long effort measured by skyless space and time without depth, the purpose is achieved. Then Sisyphus watches the stone rush down in a few moments toward that lower world whence he will have to push it up again toward the summit. He goes back down to the plain."

"It is during that return, that pause, that Sisyphus interests me. A face that toils so close to stones is already stone itself! I see that man going back down with a heavy yet measured step toward the torment of which he will never know the end. That hour like a breathing-space which returns as surely as his suffering, that is the hour of consciousness. At each of those moments when he leaves the heights and gradually sinks toward the lairs of the gods, he is superior to his fate. He is stronger than his rock."

"If the descent is thus sometimes performed in sorrow, it can also take place in joy. This word is not too much."

"All Sisyphus' silent joy is contained therein. His fate belongs to him. His rock is his thing [...] For the rest, he knows himself to be the master of his days. At that subtle moment when man glances backward over his life, Sisyphus returning toward his rock, in that slight pivoting he contemplates that series of unrelated actions which become his fate, created by him, combined under his memory's eye and soon sealed by his death. Thus, convinced of the wholly human origin of all that is human, a blind man eager to

instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte. Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando.

"Dejo a Sísifo al pie de la montaña. Se vuelve a encontrar siempre su carga. [...] Él también juzga que todo está bien. Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esta montaña llena de oscuridad, forma por sí solo un mundo. El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso".¹

III

Este proyecto no se hubiese podido realizar sin la colaboración de los hermanos Guacaneme, propietarios del terreno, y particularmente de Fresia Guacaneme y su esposo, César Aguilar, quienes acogieron la propuesta con generosidad.

1 Albert Camus (1985). *El mito de Sísifo* (trad.: Luis Echávarri). Losada.

see who knows that the night has no end, he is still on the go. The rock is still rolling."

"I leave Sisyphus at the foot of the mountain. One always finds one's burden again. [...] He too concludes that all is well. This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The struggle itself toward the heights is enough to fill a man's heart. One must imagine Sisyphus happy."¹

III

This project would not have been possible without the collaboration of the Guacaneme brothers—owners of the land—and particularly Fresia Guacaneme and her husband, César Aguilar, who generously accepted the proposal

1 Albert Camus (1985). *The Myth of Sisyphus* (traducción: Justin O'Brien). Penguin Random House.

Sobre el proyecto

El arte no puede ser servido por nada tan bien como por un pensamiento negativo. Sus maneras de proceder oscuras y humilladas son tan necesarias para la inteligencia de una gran obra como lo es el negro para el blanco. Trabajar y crear "para nada", esculpir en la arcilla, saber que la propia creación no tiene porvenir, ver la propia obra destruida en un día teniendo conciencia de que, profundamente, eso no tiene más importancia que construir para los siglos, es la sabiduría difícil que autoriza el pensamiento absurdo.

Albert Camus, El mito de Sísifo

Este proyecto se centra en el barro como elemento ancestral en los procesos de construcción, y pretende poner en evidencia su permanente capacidad de transformación. La obra hace énfasis en el carácter efímero de las construcciones humanas y en la contradicción que existe entre el esfuerzo denodado de construir y la inevitabilidad de ver cómo la acción del tiempo conlleva una intrínseca destrucción que, en última instancia, no es más que una mutación.

La palabra latina *mutatio* significa *alteración, cambio, modificación,*

About the project

Art can never be so well served as by a negative thought. It's dark and humiliated proceedings are as necessary to the understanding of a great work as black is to white.

To work and create 'for nothing', to sculpture in clay, to know that one's creation has no future, to see one's work destroyed in a day while being aware that fundamentally this has no more importance than building for centuries- this is the difficult wisdom that absurd thought sanctions.

Albert Camus, The Myth of Sisyphus

This project is centered in clay as an ancestral element in construction processes, and pretends to show its permanent capacity of transformation. The work emphasizes the ephemeral nature of human constructions and the contradictions between the strenuous endeavor of constructing and the unavoidability of seeing how the pass of time implies an intrinsic destruction that, ultimately, is nothing more than a mutation.

The Latin word *mutatio* means *alteration, change, modification, moving, evolution or transformation*, and it is the etymological origin of the

mudanza, evolución o transformación, y es el origen etimológico de la palabra *mutación*. El término equivalente en la tradición budista es *mujo*, que significa *impermanencia, transitoriedad o fugacidad*. Este concepto es el eje central de esta obra, que encuentra en el barro su elemento primordial, elemento que tiene en todas las culturas enormes significados sociales, históricos y hasta religiosos.

La obra que propongo para la undécima versión del Premio Luis Caballero exige intervenir una ruina en la localidad de Suesca. Se trata de una casa que se encuentra en ruinas y que fue construida con la técnica de ladrillos de adobe. La ruina será parcialmente destruida para, con el propio material que se retirará, construir unas nuevas paredes con la técnica de tapia pisada. La alteración que se realizará busca llevar a cabo una intervención precisa y puntual que, con una actuación mínima, logre un cambio sustancial.

Todo el trabajo que se realizará durante aproximadamente dos meses será documentado con fotografías que permitirán tener una completa documentación de las alteraciones en cada fachada y de las etapas artesanales implicadas en destruir los muros y levantar unos nuevos con tapia pisada. Se filmará permanentemente el proceso y se grabarán audios de cada una de las tareas para registrar las etapas del trabajo. Las fotografías del antes y después, y el video editado del proceso de alteración de la ruina serán el material que se exhibirá en la Galería Santa Fe.

word *mutation*. Its equivalent term in the Buddhist tradition is *mujo*, which means *impermanence, transience or fugacity*. This concept is the central axis in this work, that finds its main element in the clay, which is an element that has a significant social, historic and even religious meaning for all cultures.

The work I am proposing for the eleventh version of the Luis Caballero award requires the alteration of a ruin at the location of Suesca. This is an old house that was built with the technique of adobe bricks. The ruin will be partially destroyed, and, with the own material extracted, new walls will be built using the technique of rammed earth. The alteration that will be performed is intended to carry out an accurate and specific action that, through a minimum intervention, will result in a substantial change.

All the work performed during approximately two months will be recorded through pictures in order to have a full record of the alterations in each wall and the artisanal stages used to destroy the walls and build new ones through rammed earth. The process will be fully filmed and audios will be recorded of each task to record the stages of the work. The before and after photographs, and the video of the ruin alteration process, will be the material to be exhibited at the Galería Santa Fe.

The work will be framed in the parameters described in the land art and the process art, which is defined as an action wherein the final product is

La obra se enmarca en los parámetros que describen el *land art* y el *process art*, entendido este como una acción en la que el producto final no es el objetivo principal del trabajo, ya que, por el contrario, la planeación, la intervención, la recolección de datos, la clasificación y la documentación de las acciones realizadas se convierten en el objeto de la obra. ■

not the final purpose, and, on the contrary, the planning, the intervention, the data collection, the classification and the documentation of the actions performed become the main subject of the work. ■

Jaime Franco. *Barro.*

Vista parcial de la exposición, 2021/*Clay.*
Partial viewing of the exhibition, 2021.





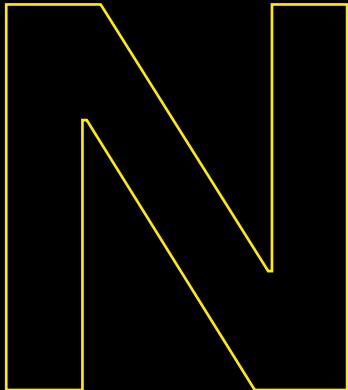


Jaime Franco. *Barro*. Vista parcial de la exposición, 2021/
Clay. Partial viewing of the exhibition, 2021.



Jaime Franco. *Barro*. Tapia pisada y adobes, 15 x 15 m, 2021/
Clay. Rammed earth and adobe bricks, 15 x 15 m, 2021.

JAIME FRANCO



acidó en Cali en 1963, Jaime Franco demuestra un profundo interés por disciplinas como la ciencia, las artes marciales y las culturas orientales. Inició la carrera de ingeniería en Colombia, y tiempo después se marchó a París. Allí se alejó del estudio de la ciencia para dedicarse a temas más abstractos y conceptuales. Entró en contacto con la Academia de Bellas Artes y comenzó a dibujar por su cuenta, devorando visualmente la Ciudad Luz no solo a través de sus trazos, sino también mediante la fotografía. En las calles parisinas se dedicó a tomar fotografías en blanco y negro, sin dejar de lado su pasión por la pintura, producción en la que la información científica y el interés por la ingeniería se hacen evidentes.

La obra de Franco ha sido catalogada de geométrica expresionista; sin embargo, para él, los recursos geométricos (el cuadrado, el rectángulo o el círculo), así como las técnicas que utiliza —el óleo, la encáustica, el barro—,

Born in Cali in 1963, Jaime Franco has shown a deep interest in disciplines such as science, martial arts and Eastern cultures. Franco started the career of Engineering in Colombia, and sometime later he decided to live in Paris. In Paris he stopped his studies to focus on more abstract and conceptual matters. He made contact with the Academy of Fine Arts and started drawing on his own, visually scarfing the City of Lights, not only through his strokes, but also through his photographs. Within the Parisian streets he was dedicated to taking pictures in black and white, without neglecting his passion for the art; the scientific information and the interest for engineering are clearly noticeable in his work.

The work of Franco has been classified as expressionist geometrics; however, for him, the geometric resources (the square, the rectangle or the circle), as well as the techniques he uses —the oil paint, the encaustic painting, the clay—, are just part of his language, through an

simplemente forman parte de su lenguaje, en una trayectoria artística que se ha extendido por varias décadas.

La obra de Franco se debate entre dos maneras de aproximarse al objeto artístico: por un lado, la cuidadosa reconstrucción de estructuras arquitectónicas, en que todo es realizado con rigurosos cálculos matemáticos, y por otro, la pintura misma, el recorrido del color en la superficie. En ambas se reconocen múltiples referencias propias a la historia y a los mitos occidentales. Mediante un juego de relaciones entre la representación de las ruinas y la sobrevaloración de la razón, nos recuerdan historias que en muchos momentos han desembocado en la destrucción del hombre.

En los últimos años, Franco ha venido realizando pinturas sobre la pared utilizando materiales orgánicos como barro proveniente de diversos lugares del país. En realidad, se trata de instalaciones que, por su misma naturaleza, son efímeras: se hacen para espacios específicos y casi siempre son borradas al final de la exposición. Estas obras encierran cabalmente el afán que el artista ha estado indagando a lo largo de toda su trayectoria: el interés por la geometría, las composiciones matemáticas y la arquitectura, y el intento de descubrir la naturaleza misma de la pintura, las relaciones muchas veces accidentales que se dan entre los colores, las formas y los trazos.

Entre los trabajos que Jaime Franco ha realizado con barro se destaca una

artistic path that has spanned through several decades.

Franco's work debates between two ways of addressing the artistic subject: on the one hand, the scrupulous reconstruction of architectural structures, where everything is performed through strict mathematical calculations, and on the other hand, the painting itself, the journey of color on the surface. Both acknowledge multiple own references to history and occidental myths. Through a set of relations between the representation of the ruins and the overestimation of the reason, his work reminds us of stories that many times have resulted in the destruction of men.

During the last years, Franco has been making wall paintings using organic materials such as clay coming from different places of the country. Actually, these are setups that, due to their own nature, are ephemeral: They are made for specific spaces and almost always are erased at the end of the exhibition. These works fully enclose the passion that the artist has been researching throughout his career: The interest for geometry, mathematical compositions and architecture, and the attempt to discover the nature of the painting itself, the relations, many times accidental, between the colors, shapes and strokes.

The works that Jaime Franco has made with clay include a three-dimensional figure performed in 2010. It was a cross of clay that required him to move 250 tons of land that would be treated

obra tridimensional realizada en el 2010. Se trata de una cruz de barro, obra que le exigió movilizar 250 toneladas de tierra que trataría con la técnica de tapia pisada, para lo cual debió valerse de la ayuda de varios obreros de una localidad en las afueras de Bogotá.

with the rammed earth technique, for which he used the help of several masons in a location at the outskirts of Bogotá.





Juan Obando. *La bodeguita de La Concordia*. Instalación, dimensiones variables, 2021/
La Concordia Click Farm. Installation, variable dimensions, 2021.

La bodeguita de La Concordia

La Concordia Click Farm

Juan Obando

**Del 30 de octubre al 19 de diciembre de 2021/
October 30-December 19, 2021**

Galería Santa Fe

Colaboradores/Collaborators

Antonio Villamizar, Miguel Villamizar, Jorge Gutiérrez, Marvin Cuva, Duván Hernández, John Hernández, Alejandro Gómez U., Susana Urrea, Arturo Pérez y Esteban Gallego, Blanca Botero, Gisella Cristancho, Otto Wunderlin y Rodrigo Orrantía.

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa, Jon Cadena y Tangrama

Redes sociales/Social media

Instagram: @juandavidobando

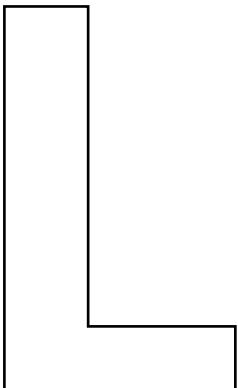
Página web/Website: www.juanobando.com





Juan Obando. *La bodeguita de La Concordia*. Instalación, dimensiones variables, 2021/*La Concordia Click Farm*. Installation, variable dimensions, 2021.

La bodeguita de La Concordia



a obra explora la fantasmagoría del internet y los mecanismos ocultos que modelan nuestros conceptos de democracia, participación y consenso, para lo cual se vale del caso de las "granjas de clics" (llamadas coloquialmente *bodeguitas*).

En los últimos años, varias investigaciones han descubierto que las granjas de clics se encuentran detrás de gran parte de la participación política digital en el país, y han popularizado el término *bodeguitas*. Estas granjas activan miles de cuentas de redes sociales automatizadas, conocidas como *bots*, para establecer tendencias masivas mediante la repetición de hashtags y la replicación de mensajes oficiales.

Las representaciones que existen de las granjas de clics son oscuras y escasas —entre construcciones teóricas de reducidos sectores académicos y limitadas documentaciones fotográficas de algunos periodistas—. Aun así, el uso de las bodeguitas es altamente popular y penetrante: influenciadores,

La Concordia Click Farm

The work explores the phantasmagoria of the Internet and the concealed mechanisms which model our concepts of democracy, participation and consensus, for which he uses the phenomenon of "click farms" (usually known in Spanish as *bodeguitas*)

In the last few years, several investigations have discovered that click farms are behind most of the digital political participation in the country, this has made the term "*bodeguita*" (little warehouses) become popular. These click farms operate thousands of automated social network accounts, known as *bots*, to establish massive trends through the repetition of hashtags and the replication of official messages.

The existing visualizations of click farms are distorted and scarce —they exist between theoretical constructs by some academic factions and limited photographic records from a few journalists—. Still, the use of click farms is highly popular and effective: Influencers, corporations, politicians and

corporaciones, políticos y músicos populares acuden a estos servicios fantasma para aumentar su influencia en la opinión pública. En años recientes, estas prácticas han afectado radicalmente la vida estética, social y política colombiana y del mundo entero, aunque esto sea difícil de aceptar, e incluso de imaginar.

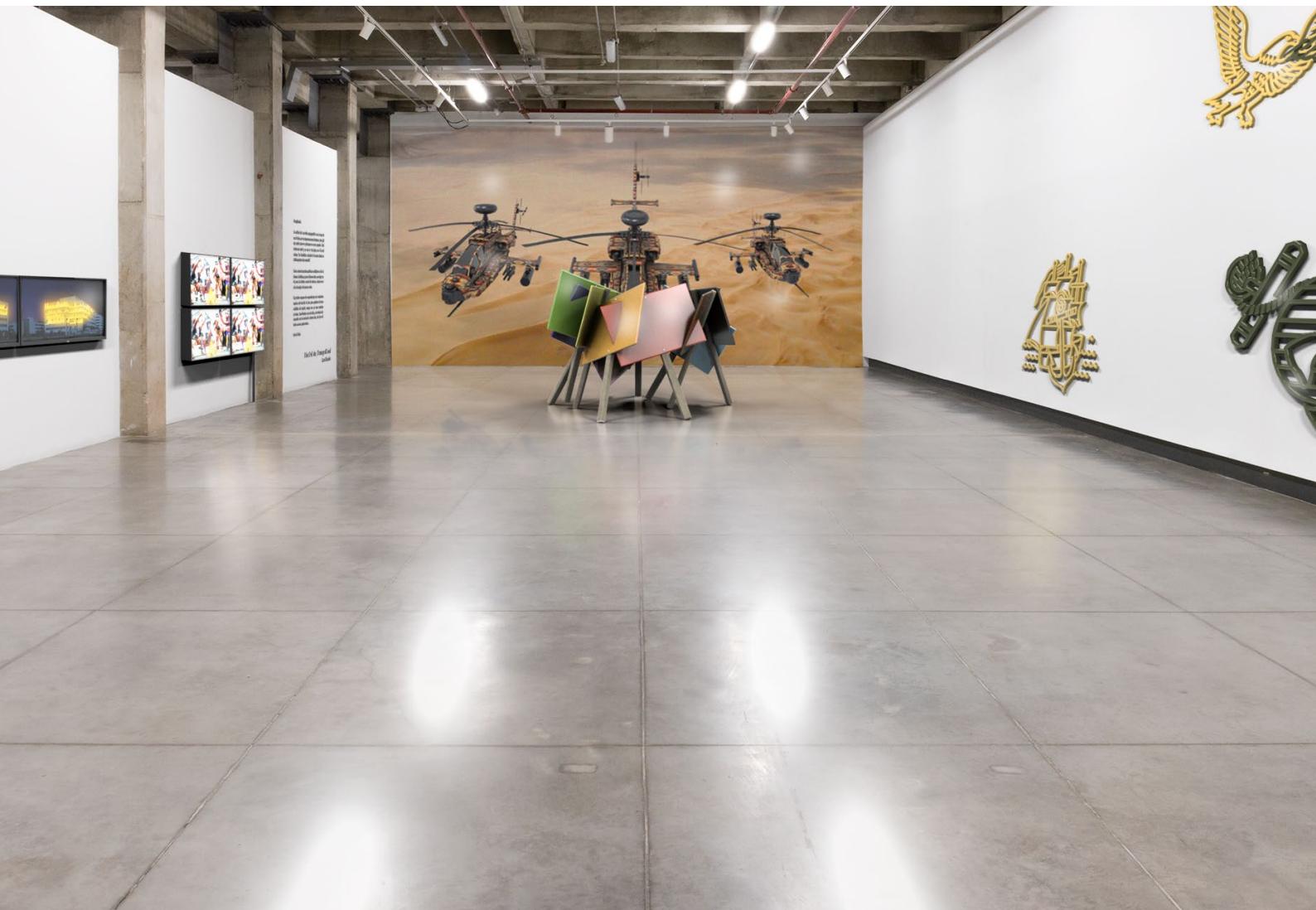
El artista y escritor James Bridle, en su libro *New dark age* (2018), sostiene: "Algo está roto en la democracia cuando un gran número de quienes participan en sus debates son agentes incomprendibles e ilocalizables, cuando no podemos saber quiénes o hasta qué son". Ciertamente, la actividad democrática se ha extendido como un espectro ideológico artificial del que somos partícipes, pero que no nos representa en la vida real. En un mundo en el que opiniones, denuncias, lamentos, reclamos y patrocinios son producidos industrialmente por una maquinaria central que opera en contra de nuestros intereses, los bots somos todos.

Si bien internet transforma nuestra relación con el mundo, nuestra comprensión de sus redes y sistemas se está tornando cada vez más opaca. Estamos ante un oscurantismo ilustrado: rodeados de imágenes e información, pero sin una idea concreta de la estructura que las genera, distribuye y viraliza. Además, en contextos poscoloniales, como Colombia, la tecnología de internet ha sido dominada por los poderes hegemónicos tradicionales y utilizada para acelerar el avance de

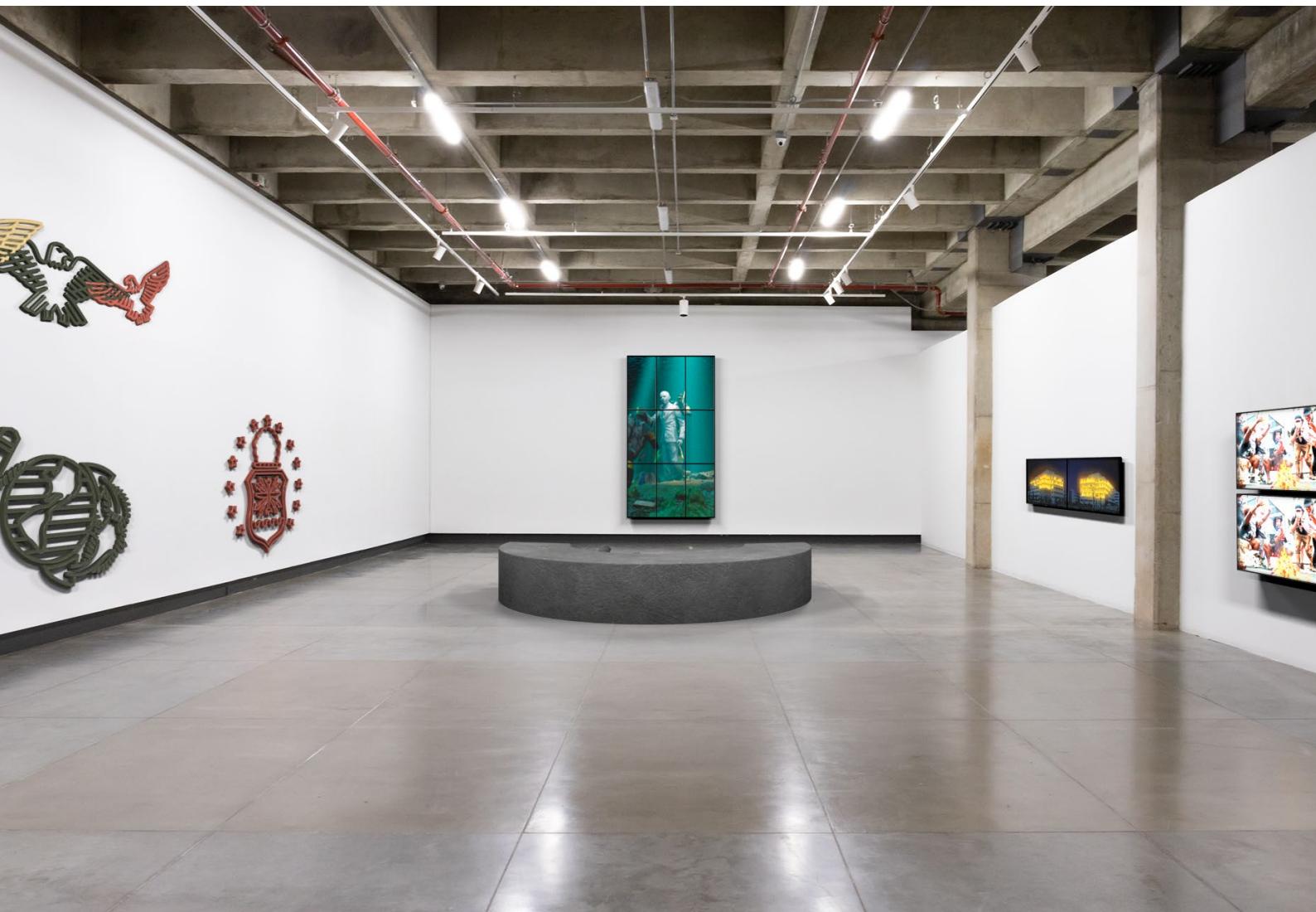
popular musicians have hired these ghost services to increase their influence in the public domain. In recent years, these click farms have radically affected the aesthetic, social and political life of Colombia and the world, although this may be hard to accept, and even imagine.

Artist and writer James Bridle, in his book titled *New dark age* (2018), states that "Something is broken in Democracy when a large number of those participating in its debates are incomprehensible and untraceable agents, and when we cannot know who or even what they are." Certainly, democratic activity has become an artificial ideological spectrum that we are a part of, but which does not represent us in real life. In a world where opinions, denouncements, regrets, claims and sponsorships are industrially produced by a central machinery which operates against our interests, we all are the bots.

Although the Internet has changed our relation with the world, our understanding of its networks and systems is becoming increasingly obscure. We are upon an illustrated obscurantism: surrounded by images and information, but without a specific idea of the structure generating, distributing and trending them. Moreover, in post-colonial contexts, such as Colombia, Internet technology has been dominated by hegemonic, traditional powers and it has been used to hasten the progress of agendas based on misinformation, violence and inequity.

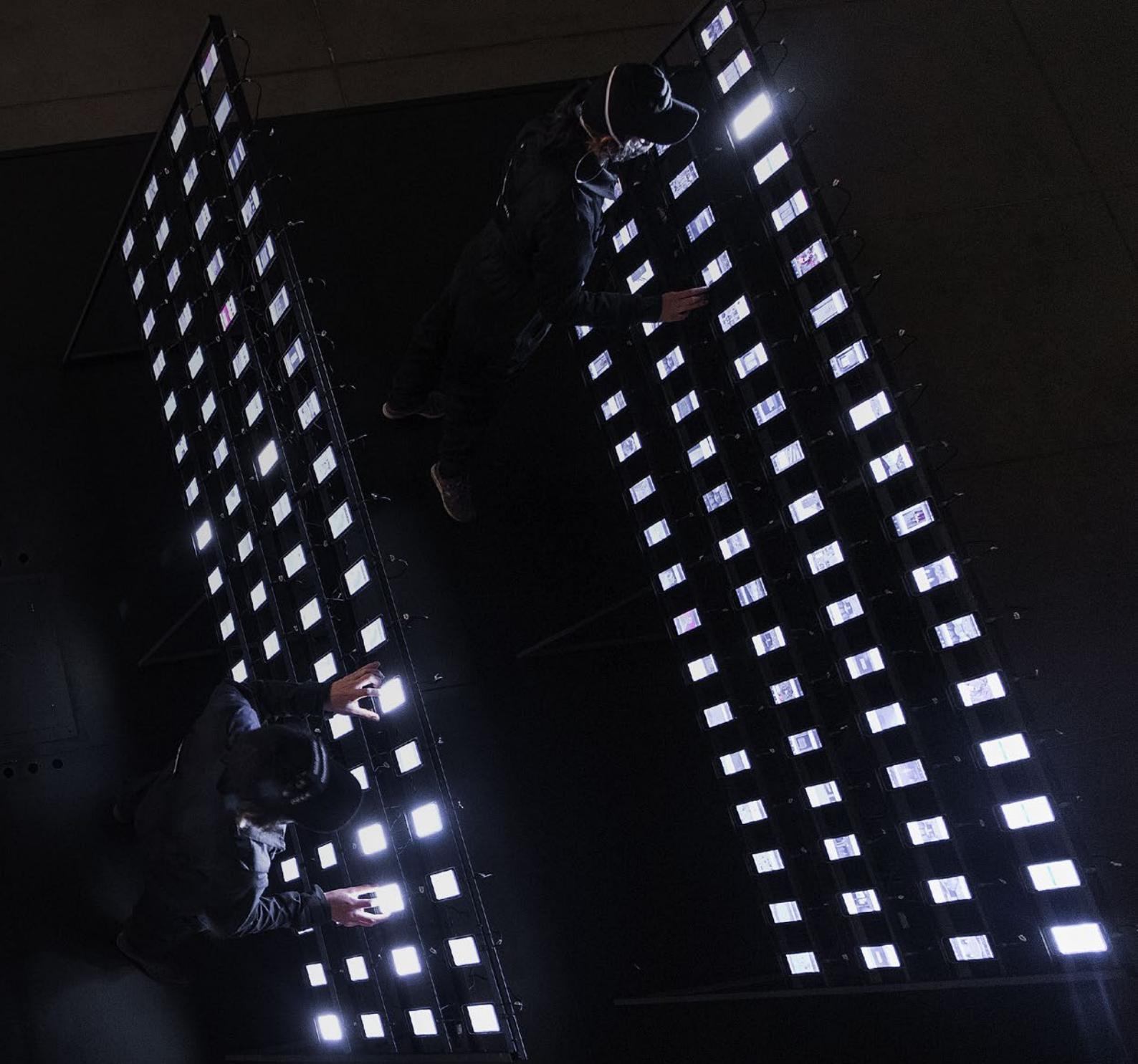


Juan Obando. *Damaged Good* (vista general). Construcción 3D y composición digital, 2021/*Damaged Good* (general viewing). 3D construction and digital compositing, 2021.



Juan Obando. *Damaged Good* (vista general). Construcción 3D y composición digital, 2021/*Damaged Good* (general viewing). 3D construction and digital compositing, 2021.





Juan Obando. *La bodeguita de La Concordia*.
Instalación, dimensiones variables, 2021/La Concordia
Click Farm. Installation, variable dimensions, 2021.

agendas basadas en la desinformación, la violencia y la inequidad.

Con esta obra, el autor se propone revelar la forma en que las ideologías totalitarias se esconden bajo el manto del progreso tecnológico. Su intención es crear una escenificación que invite al cuestionamiento de los procesos de información, personificación, propagación, participación y transparencia. A la vez, *La bodeguita de La Concordia* pretende activar la conciencia comunal en torno al contexto y las consecuencias de nuestras interacciones digitales diarias, e invitarnos a ver y comprender los complejos sistemas que navegamos juntos.

Conspiranoia

La sutileza de la narrativa propagandística es la mayor de sus virtudes. Es tan vaporosa como un fantasma y tan ágil que puede aparecer y desaparecer en un parpadear. Está totalmente vacía y por eso es tan ligera. Es el Tao del sistema: "Su identidad es el misterio. Y en este misterio se halla la puerta a toda maravilla".¹

Sin un centro de control específico, se multiplica en miles de átomos simbióticos, se pasa de boca en boca, se arraiga y se dispersa. Sus límites son los del simulacro, así que no se ciñe a las reglas de las cosas reales.

1 *Tao te king.*

With this work, the author proposes to explore the way in which totalitarian ideologies are concealed under the cloak of technological progress. His intention is to create a staging that generates questions regarding the information, personification, spread, participation and transparency processes. At the same time, *La bodeguita de La Concordia* expects to activate communal awareness regarding the context and consequences of our daily digital interactions, and to invite us to see and understand the complex systems that we navigate together every day.

Conspiranoia

The subtlety of the propaganda narrative is the greatest of its virtues. It is as vaporous as a ghost and so agile that it can appear and disappear in the blink of an eye. It is totally empty and that is why it is so light. It is the Tao of the system: "Their identity is called the mystery. From mystery to further mystery: the entry of all wonders!"¹

Without a specific control center, it multiplies into thousands of symbiotic atoms, is passed from mouth to mouth, takes root, and disperses. Its limits are those of the simulation, so it doesn't adhere to the rules of real things.

1 *Tao Te Ching.*

Hay artistas capaces de comprender que en la naturaleza esquiva está también la clave para agrietar el sistema simbólico del capital, aunque sea por unos contados instantes. Juan Obando es uno de ellos: A la velocidad le responde con la inercia de la observación, a la idea del futuro, con sus propias ruinas. ■

Gabriel Mejía Abad

There are artists capable of understanding that its elusive nature also holds the key to cracking the symbolic system of capital, even if for only a few moments. Juan Obando is one of those artists; with the inertia of observation, he rapidly responds to the idea of the future with his own ruins. ■

Gabriel Mejía Abad

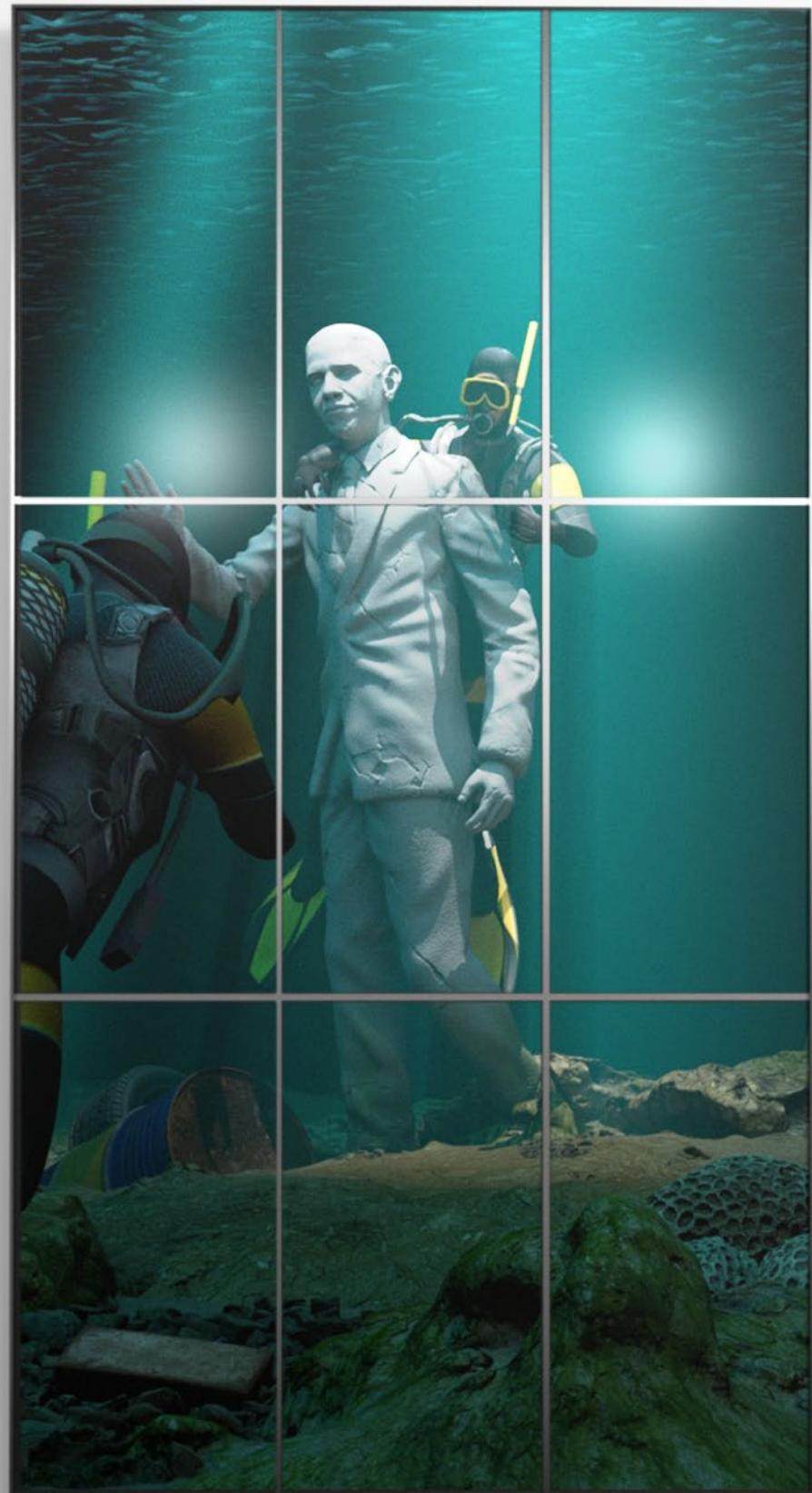


Juan Obando. *La bodeguita de La Concordia*. Instalación, dimensiones variables, 2021/*La Concordia Click Farm*. Installation, variable dimensions, 2021.



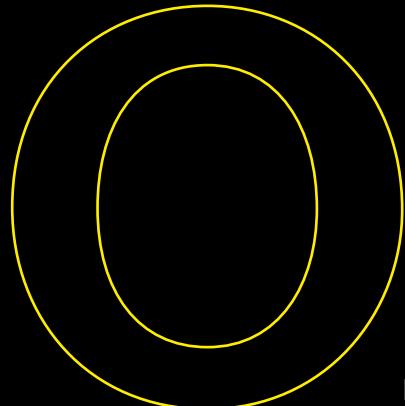
Juan Obando. *La bodeguita de La Concordia*.
Instalación, dimensiones variables, 2021/La Concordia
Click Farm. Installation, variable dimensions, 2021.





Juan Obando. *Damaged Good* (detalle). Construcción 3D y composición digital, 2021/
Damaged Good (detail). 3D construction and digital compositing, 2021.

JUAN OBANDO



Obando tiene título de pregrado en Diseño Industrial, con opción en Arquitectura, por la Universidad de los Andes (Colombia, 2005), y un MFA en Artes Electrónicas y del Tiempo, por la Purdue University (EE. UU., 2010).

Obando es un artista bogotano cuyo trabajo presenta la pantalla como un espacio en el que la ideología confronta la estética y especula sobre mundos nuevos. Obando está interesado en una noción ampliada de los sistemas operativos —la ingeniería dominante que sostiene las unidades sociales—, su adopción intercultural y sus posibles intervenciones. Su obra reciente está conformada por video-*performances*, objetos posdigitales y esculturas cinéticas. Con estos medios explora los efectos generalizados del capitalismo tardío y la globalización agresiva, y cuestiona los niveles de participación en los que operamos bajo estas condiciones.

Sus exposiciones individuales recientes incluyen "Pro revolution" (Espacio

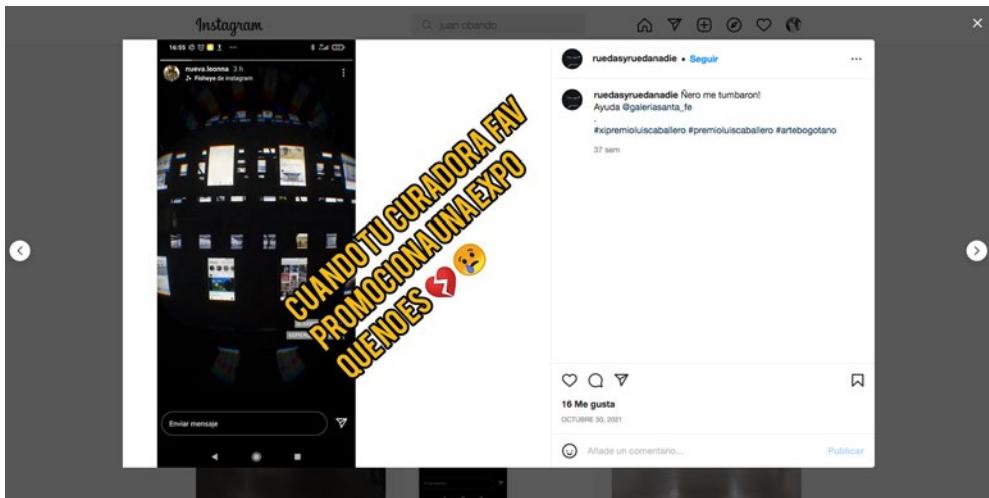
Obando holds an undergraduate degree in industrial Design, with an Architecture minor, from Universidad de los Andes (Colombia, 2005) and an MFA in Electronic and Time-Based Art from Purdue University (us, 2010).

Obando is an artist from Bogotá whose work presents the screen as a space where ideology confronts aesthetics and new worlds are speculated. Obando is interested in an expanded notion of operational systems —the dominant engineering which sustains social units—, their intercultural adoption and possible interventions. His recent work includes screen-based installations, post-digital objects and kinetic sculptures. Through these means, he explores the generalized effects of late capitalism and aggressive globalization, and challenges the participation levels in which we operate under these conditions.

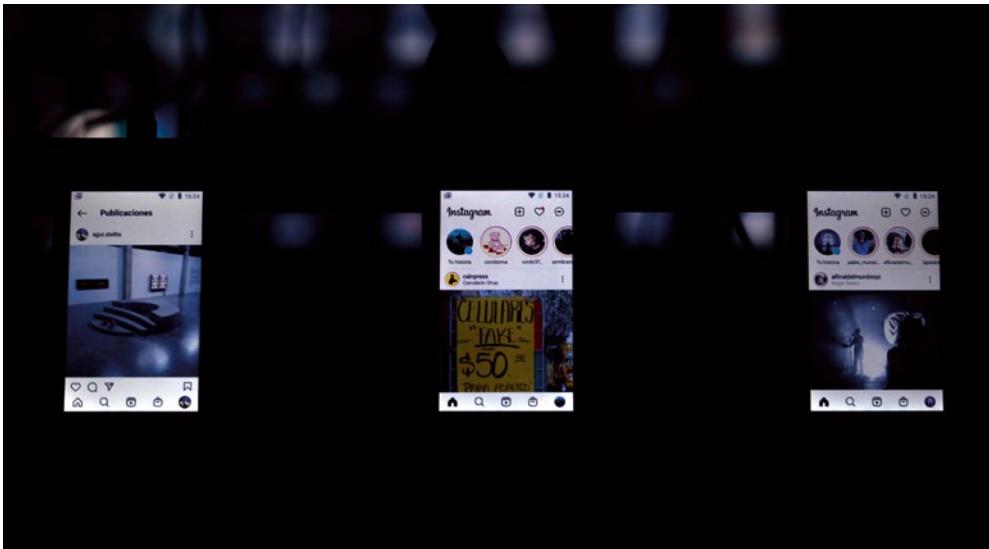
His recent individual exhibitions include "Pro revolution" (Espacio Odeón, Bogotá, 2019), "Full collabs" (Distillery Gallery, Boston, 2018), "Jeep vip" (Volta

Odeón, Bogotá, 2019), "Full collabs" (Distillery Gallery, Boston, 2018), "Jeep vip" (Volta Art Fair, Nueva York, 2017) y "Collabs" (Nuevo Miami, Bogotá, 2017). Estas son algunas exposiciones colectivas en las que ha participado: "Game changers" (MAAM, Boston, 2020), "Video sur" (Palais de Tokio, París, 2018), "La vuelta" (MAMM, Medellín, 2019) y "Rencontres de la photographie" (Arles, Francia, 2017), "Aún", 44 Salón Nacional de Artistas (Pereira, 2016) y "MDE15" (Medellín, 2015).

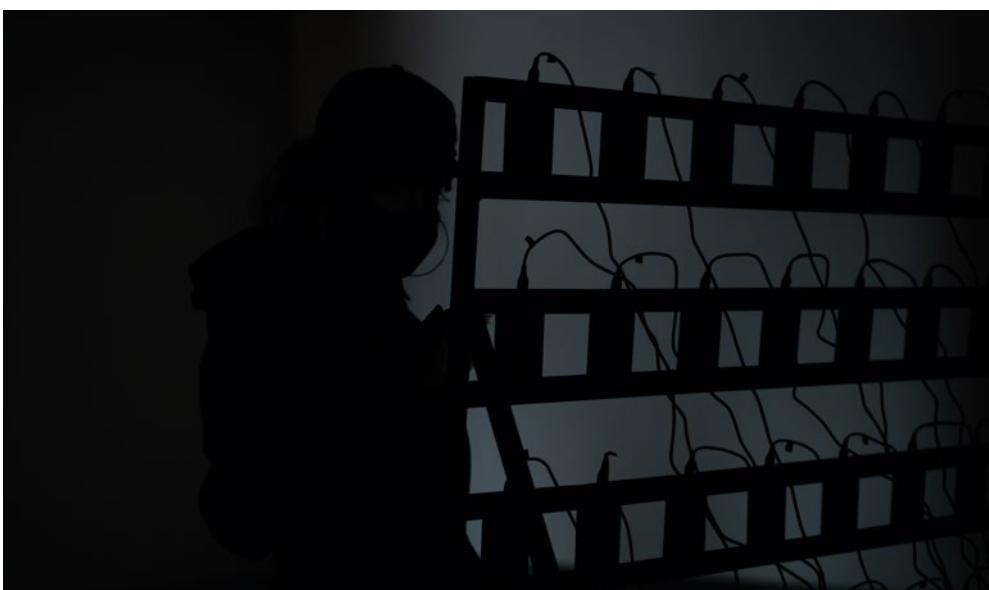
Art Fair, New York, 2017) and "Collabs" (Nuevo Miami, Bogotá, 2017). The following are some collective exhibitions where he has participated: "Game changers" (MAAM, Boston, 2020), "Video sur" (Video South) (Palais de Tokio, Paris, 2018), "La Vuelta" (The turn) (MAMM, Medellín, 2019) and "Rencontres de la photographie" (Arles, France, 2017), "Aún" (Yet), 44 National Artists Salon (Pereira, 2016) and MDE15 (Medellín, 2015).



Captura de pantalla extraída de la cuenta de Instagram @ruedasyruedanadie, consultada el 30 de octubre de 2021/ Screenshot taken from the Instagram account @ruedasyruedanadie, obtained October 30, 2021.



Juan Obando.
La bodeguita de La Concordia (detalle). Instalación, dimensiones variables, 2021/
La Concordia Click Farm (detail). Installation, variable dimensions, 2021.



Juan Obando.
La bodeguita de La Concordia (detalle). Instalación, dimensiones variables, 2021/
La Concordia Click Farm (detail). Installation, variable dimensions, 2021.



MAS TRABAJO
MORE JOB



Nadia Granados. *Colombianización*. Videoinstalación, *brandaland 1, 3'27"*, 2022/
Colombianization. Video installation, *Brandaland 1, 3'27"*, 2022.

Colombianización

Colombianization

Proyecto ganador
Winning project

Nadia Granados

Del 10 de febrero al 9 de abril de 2022/
February 10-April 9, 2022

Galería Santa Fe

Colaboradores/Collaborators

Noémí Delgado, Raúl Vidales, DJ Bclip, Cristian Cook, Noémí Delgado, Amber Bemak, Camilo Niño, Simon(e) Paetau, Alejandro Méndez, Olga Robayo, Aniara Rodado, Emilio Tarazona, Vivian Ruiz, Paula Gil, Damián Castro, Mateo Yepes, Jorge López, Andrés Hurtado, Gilberto Hernández, Jairo Valenzuela y todxs lxs amigxs que participaron en el proceso de creación, aportando ideas, equipos, sugerencias y performances.

Por nuestros muertos, ni un minuto de silencio

For our dead, not even a minute of silence

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa, Diego Lebrán y Steven Ramírez

Producción musical en Plata o Plomo/

Plata o Plomo musical production

Cristian Cook

Video

Nadia Granados

Redes sociales/Social media

Instagram: @nadia_granados, @colombianizacion

Página web/Website: www.lafulminante.com,

www.nadiagranados.com, <https://colombianizacion.com/>



Nadia Granados. *Colombianización*. 2022/
Colombianization. 2022.





Nadia Granados. *Colombianización*. Performance, cabaret político gore, 2022/
Colombianization. Political gore cabaret performance, 2022.

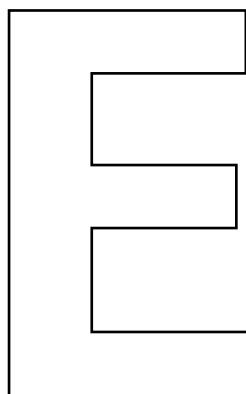


Colombianización

Colombia es un parque temático o parque de juegos y atracciones de las violencias y los cinismos capitalistas.

Nadia Granados mata la metáfora y nos presenta encarnada en su cuerpo esta fiesta grotesca del necro-horror gore que nos habita, que nos incomoda, angustia y quita el aire. Para luego dejar el guayabo de la barbarie que nos hace sentir culpa de ser colombiches.

Omar Rincón,
*Violenta está la Fiesta*¹



I término *Colombianización* hace pensar en el nombre de un virus que se contagia desde Colombia a otras regiones por medio de diversas formas de transmisión. Algo que

1 Artículo publicado en <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/violenta-esta-la-fiesta/>

Colombianization

Colombia is a theme park or playground of games and attractions filled with capitalist violence and cynicism. Nadia Granados kills the metaphor and shows us this grotesque feast of the gore necro-horror that inhabits us, that makes us uncomfortable, anguishes and takes the air away, all of the above embodied in her body.

We are then left with the hangover of barbarism that makes us feel guilty for being colombiches.

Omar Rincón,
*Violenta está la Fiesta
(This Party is Violent)*¹

The term *Colombianization* is reminiscent of the name of a virus that spreads from Colombia to other regions through various paths of transmission.

1 Article published in <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/violenta-esta-la-fiesta/>

ese país exporta, algo que de ese país se aprende, algo de ese país que se copia, imita, vende...: un accionar mafioso, heredero de formas de gestionar los tráficos que operan en la ilegalidad, cuando la prohibición cotiza exorbitantemente un producto de fabricación casi artesanal como la cocaína. El mito del *narco* colombiano es un producto nacional tipo exportación, tan colombiano como el café, como las esmeraldas, *nuestros futbolistas o nuestra biodiversidad*; los productos que promueven un país internacionalmente pueden ser algo más que signos vacíos: están hablando de algo que se desea vender y, en el caso de los contenidos audiovisuales en los que se mezcla historia con ficción, lo que se está vendiendo es ideología. "Aquí sonreímos como si la alegría se pudiera exportar".²

La colombianización expuesta como un fenómeno cultural que puede asociarse a una gran cantidad de productos audiovisuales con marcadas intenciones ideológicas, que en su mayoría pretenden contar la historia de la violencia en Colombia con ficciones protagonizadas por sicarios, narcotraficantes o paramilitares; narraciones biográficas sobre hombres violentos dispuestos a hacer cualquier cosa para conseguir sus objetivos económicos.

La hipervisibilidad de esos relatos de ficción histórica basados en la vida

Something exported by that country, something that is learned from that country, something that is copied, imitated, sold...: A mob action, heir to ways of trafficking that operate illegally, when prohibition exorbitantly drives the value of a product that is almost entirely made of artisanal manufacture such as cocaine. The myth of the Colombian *drug lord* is a national export-type product, as Colombian as coffee, emeralds, our soccer players or our biodiversity. The products that are internationally promoted by a country can be more than just empty signs: They are talking about something that wants to be sold and, in the case of the audiovisual content wherein history is mixed with fiction, that product to be sold is ideology. "Then we smile as if joy could be exported."²

Colombianization as a cultural phenomenon that can be associated with a large number of audiovisual products with clear ideological intentions, most of which are intended to tell the story of violence in Colombia with fictions starring hitmen, drug traffickers or paramilitaries; biographical narratives about violent men willing to do anything to achieve their economic goals.

The hyper-visibility of these historical fictional accounts based on the lives of mobsters, contrasts with the media invisibility of the processes carried out

2 Frase tomada del texto del video *This is Colombia* (<https://www.youtube.com/watch?v=6YVI-aixyfs>)

2 Phrase taken from the text of the video: *This is Colombia* (<https://www.youtube.com/watch?v=6YVI-aixyfs>).

de los mafiosos contrasta con la invisibilidad mediática de los procesos que adelantan las organizaciones sociales y los movimientos populares que han sido silenciados por medio de la violencia sicarial y paramilitar que representan a una Colombia que ha luchado por cambios, una oposición que ha sido exterminada sistemáticamente, un genocidio no reconocido cuyos responsables gozan de total impunidad y son quienes gobiernan y legislan.

Hablamos de diferentes actores relacionados con la muerte violenta, y de este tipo de muerte como una herramienta de transformación social, de modificación geopolítica. Las estrategias usadas por el terrorismo de Estado también son mediáticas, publicitarias, utilizan sofisticadas inteligencias para manipular la opinión pública y distorsionar la idea que se hace la población televidente sobre la historia de la guerra y las resistencias.

A partir de los temas principales del proyecto desarrollamos cuatro temas musicales en colaboración con el productor musical Bclip. La realización audiovisual de los videos corrió a cargo de Raúl Vidales, y la dirección es mía.

BRANDALAND. Marca de país, fantasía tricolor, capitalismo de ficción y consumo. Sonrisas tipo exportación, preferimos las mentiras del sistema de atracción, herramientas de la ficción, terrorismo de Estado que manipula la opinión, en las calles silenciado con la represión, propaganda ideológica a satisfacción, la imagen nos salva por televisión, destruye la

by social organizations and popular movements that have been silenced by the violence of hired mercenaries and paramilitaries that represent a Colombia that has struggled for change, an opposition that has been systematically exterminated, an untold genocide whose perpetrators enjoy total impunity and currently govern and legislate.

We talk about different stakeholders related to the violent death and this type of death as a tool for social transformation, for geopolitical modification. The strategies used by State terrorism are also media-driven, advert-driven, and use sophisticated intelligence to manipulate public opinion and distort the viewers' idea of the history of war and resistance.

Based on the main topics of the project, we developed four musical themes in collaboration with the music producer Bclip. The audiovisual production of the videos was in charge of Raúl Vidales, and I directed them.

BRANDALAND. Country branding, tricolor fantasy, fictional capitalism and consumption. Export-type smiles, we prefer the lies of the system of attraction, tools of fiction, state terrorism manipulates opinion, silencing the streets with repression, ideological propaganda to satisfaction, the image saves us on television, destroys the memory, give me your show. Shaking asses, Colombia is passion, passion, passion, passion, passion, now shaking asses, Colombia is passion, passion passion passion passion.

memoria, regálame tu show. Moviendo ya los culos, Colombia es pasión, pasión pasión pasión pasión. Moviendo ya los culos, Colombia es pasión, pasión pasión pasión pasión.

SOMOS LA GENTE DE BIEN. Necropolítica, discursos de la extrema derecha.

Con la esvástica en la mano, mi corona en la cabeza, masacrar, pacificar, la inversión es pa' rumbear. Mi aria raza es superior, sobresale de lo normal, creemos tener el derecho a matar para limpiar. Somos la gente de bien, orgullo latifundista, élite narco-paraca somos afia uribista. Somos gentes superiores, muerte y sangre traficando, somos la gente de bien, privilegio acumulando. SOMOS LA GENTE DE BIEN, SOLUCIÓN: TIRO EN LA SIEN, QUÍTENMELOS DEL ANDÉN. EL TERROR DEFIENDE BIEN.

PLATA O PLOMO. El enunciado "plata o plomo" es una de las citas más internacionalizadas de la marca Pablo Escobar, a pesar de su muerte. Esta brillante frase, que respaldada por toda una idiosincrasia nacional, ha servido como fuente de inspiración para una enorme gama de productos auténticamente colombianos, una rentable variedad de *souvenirs* que permiten a los consumidores entrar en contacto publicitario con una de las figuras con mayor proyección internacional de Colombia. Esta frase se hizo popular gracias a una escena en la que Pablo Escobar, al ser descubierto en un retén del ejército con un cargamento de contrabando, le ofrece al interlocutor que lo confronta la posibilidad de recibir dinero: plata o recibir una lluvia de balas: plomo.

WE ARE THE GOOD PEOPLE. Necropolitics, speeches of the extreme right-wing. With the swastika in my hand, my crown on my head, to slaughter, to pacify the investment, to go partying. My Aryan race is superior, it is above the normal people, we believe we have the right to kill in order to cleanse. We are the good people, the pride of the landowners, the narco-paramilitary elite, we are the Uribe mafia. We are superior people, death and blood trafficking, we are the people of good privilege who accumulate. WE ARE THE GOOD PEOPLE, THE SOLUTION IS A SHOT TO THE HEAD, TAKE THEM OFF THE SIDEWALK, TERROR DEFENDS WELL.

SILVER OR LEAD. The phrase "silver or lead" is one of the most internationalized quotes of the Pablo Escobar brand despite his death. This brilliant phrase that, backed by a whole national idiosyncrasy, has served as a source of inspiration for a huge range of products, authentically Colombian, a profitable variety of souvenirs that enable consumers to enter into advertising contact with one of the figures with the greatest international range in Colombia. This phrase became popular thanks to a scene wherein Pablo Escobar, upon being discovered at an army checkpoint with a shipment of contraband, offers the officer who confronts him the possibility of receiving money: silver, or receiving a rain of bullets: lead.

GORE CAPITALISM. A concept used by the transfeminist philosopher Sayak Valencia, which refers to the explicit and unjustified bloodshed (as the price paid by



Nadia Granados. *Colombianización*. Performance, cabaret político gore, 2022/*Colombianization*. Political gore cabaret performance, 2022.



Nadia Granados. *Colombianización*. Vista general de la exposición, 2022/ *Colombianization*. General viewing of the exhibition, 2022.



Nadia Granados. *Colombianización*. Videoinstalación, capitalismo gore, 3'50", 2022/
Colombianization. Video installation, gore capitalism, 3'50", 2022.



Nadia Granados. *Colombianización*. Videoinstalación, Mapa, 2022/
Colombianization. Video installation, Map, 2022.



Nadia Granados. *Colombianización*. Performance, cabaret político gore, 2022/
Colombianization. Political gore cabaret performance, 2022.



CAPITALISMO GORE. Un concepto de la filósofa transfeminista Sayak Valencia, que se refiere al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como el precio que paga el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado. También señala el género y los usos predatores de los cuerpos por medio de la violencia explícita como herramienta de neocroempoderamiento:

Cuerpos concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierte los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatores de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo. (Valencia, 2010)

Escogí trabajar con la performatividad de lo masculino, utilizando la figura del *drag king*, para cuestionar el sistema de construcción de identidad masculina violenta que parece no ser cuestionado nunca, como sí lo son la construcción de las identidades disidentes, para establecer una asociación entre la construcción de esta identidad y la violencia asalariada como un vehículo para lograr reconocimiento en el mundo de los hombres, que

the third world that clings to following the increasingly demanding logics of capitalism), to the very high percentage of viscera and dismemberment, frequently mixed with organized crime. She also points to gender and the predatory uses of bodies through explicit violence as a tool for necroempowerment:

Bodies conceived as products of trade that alter and break the logics of the production process, whereas this idea subverts the terms of capital accumulation by removing the production phase from the game, replacing it with a commodity literally embodied by the body and human life, through predatory techniques of extreme violence such as kidnapping or contract killing. (Valencia, 2010).

I chose to work with the performativity of the masculine, using the figure of the Drag King, to question the system of construction of violent masculine identity that is apparently never questioned, contrary to the construction of dissident identities, in order to establish an association between the construction of this identity and paid violence as a vehicle to achieve acknowledgment in the world of men, which in capitalism is related to the purchasing power.

Using different audiovisual resources, this project plays with some clichés associated with the way in which male mob is performed in these drug trafficking productions, confronting speeches around

en el capitalismo se relaciona con el poder adquisitivo.

Utilizando diferentes recursos audiovisuales, este proyecto juega con algunos clichés asociados a la manera como se performa la masculinidad mafiosa en estas narcoproducciones, confrontando discursos sobre la violencia y la hipocresía de los gobiernos, para denunciar algunas de las injusticias cometidas por los Estados en la lucha antinarcóticos como una forma de control geopolítico en la región.

Para el desarrollo del proyecto conté con la participación del productor musical Bclip, quien me colaboró con la escritura de los temas musicales que fueron la base principal de los temas medulares del proyecto.

Esta forma tan explícita de comunicar la violencia logra por algunos momentos que las cifras dejen de ser abstractas. Hay un cuerpo presente que suda, que huele a sangre, que tiene tierra en el rostro, que siente, que está siendo llevado a sus límites. Es difícil, como espectadorxs, no pensar en esos otros cuerpos, en los cuerpos que han sufrido el ensañamiento de la violencia, en la magnitud del horror. Pero no solo eso: Granados logra vincular las prácticas gore con las estrategias que el neoliberalismo usa para generar necrovalor. (Paola Peña, para <https://artishockrevista.com/2022/03/31/colombianizacion-nadia-granados/>) ■

Nadia Granados

the violence and hypocrisy of governments, to denounce some of the injustices committed by states in the fight against narcotics as a way of geopolitical control in the region.

For the development of the project I had the participation of the music producer Bclip, who collaborated with me in the writing of the musical themes that were the main basis of the core topics of the project.

This very explicit way of communicating violence manages, for a few moments, to stop the figures from being abstract. There is a body present that is sweating, that smells of blood, that has dirt on its face, that feels, that is being pushed to its limits. It is difficult, as spectators, not to think of those other bodies, of the bodies that have suffered the cruelty of violence, of the magnitude of the horror. But not only that: Granados manages to link gore practices with the strategies that neoliberalism uses to generate necrovalue. (Paola Peña, for: <https://artishockrevista.com/2022/03/31/colombianizacion-nadia-granados/>) ■

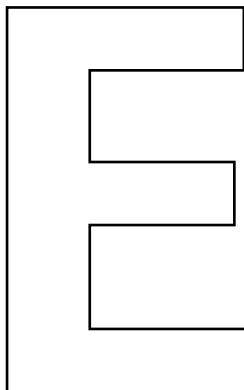
Nadia Granados

Nadia Granados. *Colombianización. Performance, cabaret político gore*, 2022/
Colombianization. Political gore cabaret performance, 2022.





Sobre Colombianización



staba por quedar en el pasado un tiempo en el que pronunciar el nombre del país desde el extranjero se había convertido en un modo de invocar la imagen icónica (y tristemente célebre) de la guerra interna por antonomasia. Así, nuestras conflagraciones han resultado secuelas que se hicieron endémicas, y (muchos piensan) hasta constitutivas, reforzando así una imagen de nación propagada a escala global hace treinta o cuarenta años, cuando ya no había modo de esconderla. Colombia empezó entonces a proyectar, sin remedio, y como en una aspersión aérea, escenas de atrocidades que quedaron como sus rasgos distintivos, irradiadas por cadenas de noticias y, con acaso más eficaz protagonismo, por la literatura y el cine; en menor medida, por la música, el teatro, las artes visuales y la danza, y con un definitivo mayor alcance internacional, por series televisivas de documental y ficción en señal abierta o *streaming*.

About Colombianization

The time when saying Colombia's name abroad invoked the iconic (and infamous) image of the quintessential internal war was about to left behind. Thus, our conflagrations have resulted in sequelae that have become endemic, and (many think) even constitutive, thus reinforcing an image of a nation propagandized on a global scale 30 or 40 years ago, when there was no way to hide it. Colombia then began to project—as if by aerial spraying, and with no redress—scenes of atrocities that remained its distinctive features. These were highlighted by news channels and, perhaps more effectively, by literature and cinema—and to a lesser extent, by music, theater, visual arts, and dance—and by documentary and fiction television series on open signal or streaming platforms with a much larger international reach.

Although the rise of that horror seemed to challenge the State—especially when the first big drug cartels

Si bien el auge de ese horror parecía desafiar al Estado (especialmente durante la consolidación de los primeros grandes carteles de estupefacientes), en las últimas dos décadas ambos parecen haber aprendido a convivir, y este último, a absorber del horror su talento para modelar una nociva colombianidad desde dentro: administrando esa cuota de violencia inoculada en el cuerpo social vía actualizaciones, dosis y refuerzos constantes. Así, mientras el crimen organizado y la corrupción (incluida ahí buena parte del negocio del narcotráfico) volvían a las manos de quienes han hecho de estos un privilegio sin disputa y un ejercicio pleno (no legal, aunque sí legítimo), y mientras la seguridad democrática sembraba la idea del enemigo interno intensificando el despojo, la desaparición y el desplazamiento forzados; las torturas y masacres; la persecución o asesinato de sindicalistas, defensores de derechos humanos, opositores, periodistas, líderes sociales y manifestantes... Es decir, mientras algunos de los más altos representantes y servidores públicos ponían en evidencia cómo su poder político o jurídico se había consolidado por vínculos con organizaciones de descuartizadores antisubversivos, y, exactamente al mismo tiempo que varios militares de alto rango ordenaban cobardemente, y a escala nacional, acabar con la vida de miles de muchachos desarmados e inocentes, engañándolos con ofertas de trabajo a fin de incrementar las cifras de su ineficiente confrontación real con la guerrilla, el Gobierno

were established— in the last two decades, both seem to have learned to live together, with the drug cartels learning, from the horror, to cull a talent for modeling a harmful Colombianness from within —managing that quota of violence inoculated into the social body via constant updates, doses, and reinforcements. As such, organized crime and corruption (including a large part of the drug-trafficking business) returned to the hands of those who have gained undisputed privilege and full enjoyment (not legal, although legitimate). Meanwhile, the democratic security policy pushed the idea of the internal enemy, intensifying land seizures, forced disappearance and displacement, torture and massacres, and the persecution or murder of trade unionists, human rights defenders, opponents, journalists, social leaders, and protesters... That is to say, while some of the highest representatives and public servants revealed how their political or legal power had been consolidated through links with organizations of anti-subversive dismembers —and at the exact same time, several high-ranking soldiers cowardly gave the nationwide order to end the lives of thousands of unarmed and innocent boys, deceiving them with job offers in order to increase the numbers of their inefficient real confrontation with the guerrillas— the national government also proposed waging another battle —this one at the international level— in the field of marketing.

nacional se propuso también librar otra batalla, esta de proyección internacional, en el campo de la mercadotecnia.

En los últimos años, Nadia Granados ha explorado en ese esfuerzo gubernamental por sustituir o suprimir del discurso nacional la calamidad, la desgracia y la impunidad, cubriendo con una capa de pintura gris procesos vigentes que denuncian la colombianización tóxica. Si entendemos el estereotipo, no como mentira, sino como énfasis o exageración tendenciosa, esta ha sido una guerra de estereotipos: aquí el orgullo patrio es revestido de colores saturados o exuberantes para comunicar un sabroso y efervescente mundo megadiverso, de paisajes y recursos en cantidad o cualidades (no importa si se habla de café, flores, mariposas, aves o mujeres), pluriétnico y multicultural, pensado para atraer turismo e inversión extranjera directa con una publicidad moderna, llena de suficiente fantasía y exotismo que parece dirigida a expedicionarios.

Ella asume así una mercantilización de signos de identidad y territorio como productos entregados al consumo (clientes o, en el mejor de los casos, socios), y contribuyendo a lo que Rita Laura Segato señala como “pedagogías de la残酷”, que intensifican la cosificación y el extractivismo, y, aquí, vulneran a la población local que, mal o bien, va mejor representada por los símbolos patrios (pero queda levantando muchas veces la flameante bandera de su propia subalternidad).

Acaso esta nación sea, cronológicamente, el origen en América Latina de

In recent years, Nadia Granados has explored the government's effort to replace or eliminate calamity, misfortune, and impunity from the national discourse, covering current processes denouncing toxic Colombianization with a layer of gray paint. If we understand a stereotype to be not a lie but rather a tendentious emphasis or exaggeration, this has been a war of stereotypes; here jingoistic pride is dressed in saturated or exuberant colors to broadcast a luscious and effervescent megadiverse, multi-ethnic, and multicultural world filled with an abundance of landscapes and resources with different characteristics (regardless of if you're talking about coffee, flowers, butterflies, birds, or women) designed to attract tourism and foreign direct investment with modern advertising, full of enough fantasy and exoticism that it seems aimed at adventure-seekers.

In this way, Granados assumes a commodification of signs of identity and territory as products delivered for consumption (customers, or in the best of cases, partners), and contributes to what Rita Laura Segato points out as “pedagogies of cruelty,” which intensify the practices of reification and extractivism. This is an assault on the local population that, for better or worse, is better represented by patriotic symbols (often continuing to raise the flaming flag of its own subordination).

Perhaps this nation is, chronologically, the Latin American origin of what Sayak Valencia (an influential author in

lo que Sayak Valencia (influente autora en la investigación de la artista) ha denominado “capitalismo gore”: una violenta economía simbólica que se despliega prioritariamente en las fronteras de mundos que tienen, por un lado, la opulencia, y por el otro, la privación, donde el exceso convive con la vejez y la cruel deshumanización de los cuerpos (tanto los despedazados directamente como los de las campañas audiovisuales: en ambos casos, cuerpos como instrumentos comunicativos), haciendo de su descuartizamiento un servicio, y de la producción de muerte, una parte oculta pero necesaria de las cadenas de valor. Y esto ha ocurrido sin requerir un límite entre naciones, ya que Colombia ha construido dentro de sí misma linderos infranqueables y paradigmáticos con múltiples formas de segregación extrema (política, étnica, económica y de género) contra aquellos que son percibidos como adversarios, entre quienes suponen merecerlo todo y quienes son empujados a la marginalidad y la desposesión.

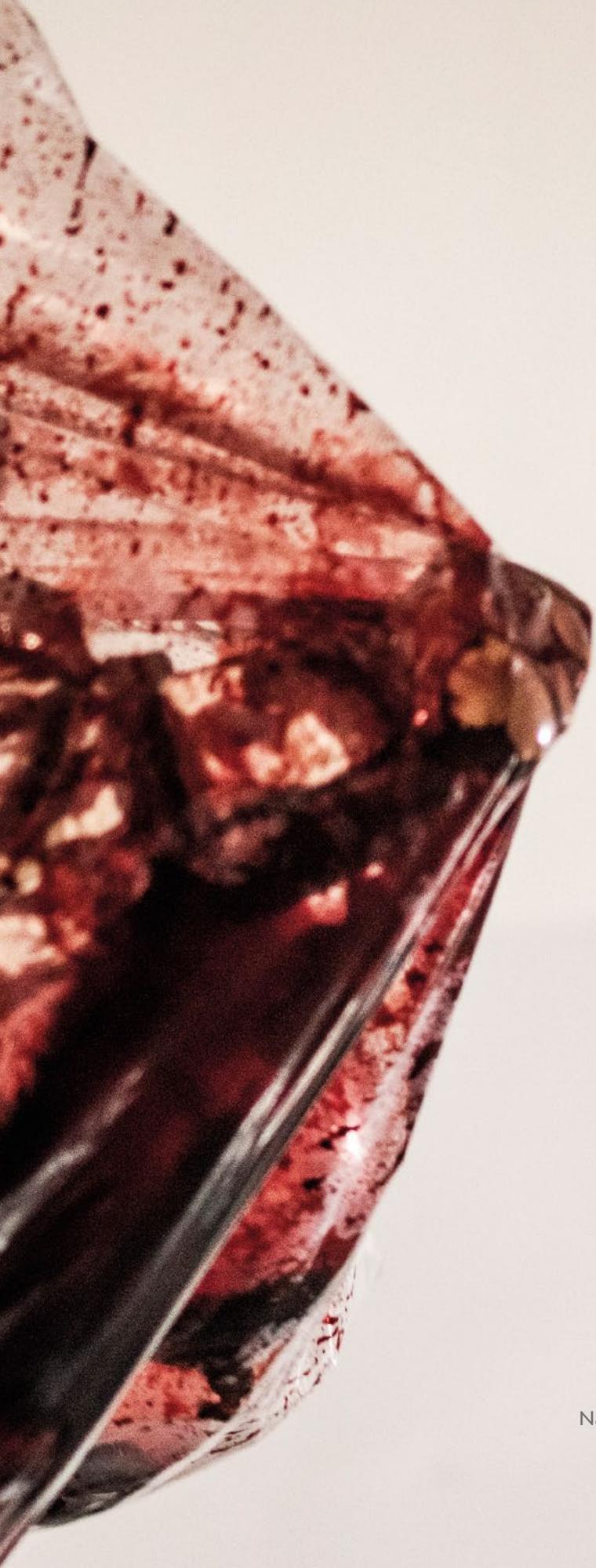
Muchas instituciones, empresas y autoridades han precipitado ese escenario patriarcal donde muchos políticos han sido bien compensados facilitadores, emprendedores (“gente de bien”), han cumplido la función de escoltas o lugartenientes ideológicos de sus ídolos o patrones (capos de la mafia), y sicarios han sido usados como una suerte de avatares vivos que hacen el trabajo de exterminio que los otros no desean hacer directamente.

the artist’s research) has called “gore capitalism”: a violent symbolic economy that is deployed primarily in worlds bordering the opposing extremes of opulence and deprivation —where excess coexists with vexation and the cruel dehumanization of bodies (both those physically torn to pieces and those in audiovisual campaigns; in both cases, bodies are used as communicative instruments), thus rendering its dismemberment a service and the production of death a hidden but necessary part of the value chains. This has occurred without even needing a border between nations, since Colombia has built within itself insurmountable and paradigmatic boundaries with multiple forms of extreme segregation (political, ethnic, economic, and gender) against those who are perceived as adversaries, among those who presumably deserve everything and who are pushed to marginality and dispossession.

Many institutions, companies, and authorities have precipitated this patriarchal scenario where many politicians have been well-compensated facilitators or entrepreneurs (“wealthy people”) and have played the role of escorts or ideological lieutenants for their idols or bosses (mafia bosses), and where hitmen have been used as a kind of living avatars that do the extermination work others do not want to directly engage in.

Satirical and hurtful, Nadia Granados’s proposal compiles counter-propaganda statements and launches a cry





Nadia Granados. *Colombianización. Performance, cabaret político gore*, 2022/ *Colombianization. Political gore cabaret performance*, 2022.

Satírica e hiriente, la propuesta de Nadia Granados compila enunciados de contrapropaganda y lanza un grito de supervivencia que apunta a la urgencia de reconstruir el tejido social. Si ese cáustico signo-país resulta más extendido, inquietante y sincero que la terrealidad con la que se ha procurado revestir, aun si al mismo tiempo esta es por completo inaceptable (como si la estrategia oficial de comunicación hubiera sido una sesión de maquillaje, o incluso de cirugía reconstructiva), lo que se requiere es revertir el signo con un difícil pero profundo proceso colectivo de descolombianización. ■

Emilio Tarazona (interlocutor)

for survival that points to the urgency of rebuilding the social fabric. If that caustic country identity turns out to be more widespread, disturbing, and sincere than the reality television with which it has tried to reinvent itself—even if it is also completely unacceptable (as if the official communication strategy had been a make-up session, or even reconstructive surgery)—the identity needs to be reversed, through a difficult and profound collective process of de-Colombianization. ■

Emilio Tarazona (interlocutor)



Nadia Granados. *Colombianización. Performance, cabaret político gore*, 2022/
Colombianization. Political gore cabaret performance, 2022.



Nadia Granados.
Colombianización. Performance,
cabaret político gore, 2022/
Colombianization. Political gore
cabaret performance, 2022.

NADIA GRANADOS



ranados es maestra en Artes plásticas por la Universidad Nacional de Colombia (2000) y magíster en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, (2020).

Artista colombiana de *performance*, cine experimental, multimedia, *web art* y cabaret, reconocida internacionalmente como La Fulminante, es una de las figuras más destacadas de la escena de la *performance* posporno latinoamericano. Su práctica artística plantea preguntas a las estrategias de manipulación que existen detrás de diferentes sistemas de representación que circulan por los *mass media* y hace una crítica directa a estas estructuras de poder simbólico. En varios de sus proyectos ha encarnado una feminidad inspirada en los estereotipos sociales asignados a la mujer latina sexualmente provocativa, buscando quebrar los sistemas de representación de la sensualidad con acciones de *performance* directas,

Granados is master in Plastic Arts from Universidad Nacional de Colombia (2000) and master's degree in Visual Arts from Universidad Nacional Autónoma de México (2020).

Colombian performance artist, experimental cinema, multimedia, web art and cabaret, internationally known as La Fulminante, she is one of the most prominent figures of the Latin-American post-porn performance stage. Her artistic work challenges the manipulation strategies existing behind several representation systems which are usual in the mass media and directly criticizes these symbolic power structures. In several of her projects, she has portrayed a femininity inspired in the social stereotypes assigned to the Latina woman who is sexually provocative, with the purpose of breaking the representation systems of sensuality with direct performance actions, which combine the obscene and the grotesque to generate new readings on these corporalities, relating them to

en las que se cruzan lo obsceno y lo grotesco para generar nuevas lecturas sobre estas corporalidades, relacionándolas con temas políticos desde una lectura pospornográfica.

Su trabajo es a la vez performativo y tecnológico, ya que crea sus *performances* para distintos tipos de escenarios de acceso público, como la web, la calle, el cabaret y las galerías, para lo cual usa recursos asociados a la performatividad de género y la guerrilla de la comunicación. Está interesada en temáticas relacionadas con la globalización, la lucha antimperialista y, desde una perspectiva transfeminista, contra el modelo de relaciones de poder impuesto por el arraigado machismo latinoamericano.

Desde el año 2015 hasta la fecha ha dirigido doce laboratorios de creación de cabaret político multimedia centrados en la discusión de la violencia de género, en los que han participado colectivos de mujeres y comunidades queer.

A lo largo de su carrera ha recibido varios reconocimientos entre becas, residencias y premios, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. En el 2015 fue galardonada con el Premio 3.^a Bienal de Artes Visuales Bogotá. En 2013 recibió el Franklin Furnace Fund para realizar su performance *Carro limpio, conciencia sucia* en la ciudad de Nueva York. En el 2020 recibió el premio Ken Burns Award for Best of the Festival Award en el Ann Arbor Film Festival por su corto experimental *Good bye fantasy*.

political issues from a post-pornographic reading.

Her work is both performative and technological, insofar she creates her performances for different kinds of public access scenarios, such as the web, the street, the cabaret and the galleries, for which she uses resources related to gender performativity and communication guerrilla. She is interested in topics related to globalization, the anti-imperialist struggle and, from a trans-feminist perspective, the struggle against the model of power relations imposed by the deep-rooted Latin-American male chauvinism.

Since 2015 and until the present date, she has directed twelve multimedia political cabaret creation laboratories focused on the discussion of gender violence, from which the women's groups and queer communities have participated.

Throughout her career she has received several acknowledgments including grants, internships and awards, both at the national and international levels. In 2015, she received the award of the 3rd Biennial of Visual Arts of Bogotá. In 2013, she received the Franklin Furnace Fund for her work titled *Carro limpio, conciencia sucia* in New York City. In 2020 she received the Ken Burns award for Best of the Festival Award at the Ann Arbor Film Festival for her experimental short film titled *Good bye fantasy*.

Her work has been presented in collective exhibitions, video festivals,

Su trabajo ha sido presentado en exposiciones colectivas, festivales de video, cine experimental y *performance*, también en teatros, centros culturales, espacios independientes y espacios públicos, tanto nacionales como internacionales.

experimental cinemas and performances, as well as in theaters, cultural centers, independent spaces and public spaces throughout the world.



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*.
Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.
Fotografía: Mauricio Carvajal//*Immeasurable Instability*.
Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.



Inestabilidad incalculable

Immeasurable
Instability

María Isabel Arango

**Del 5 de marzo al 10 de abril de 2022/
March 5-April 10, 2022**

El Parqueadero, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU)
El Parqueadero, Miguel Urrutia Art Museum (MAMU)

Colaboradores/ Collaborators

Lucrecia Dalt, Taller Síntesis Arquitectura, Carolina Cerón, Daniel Villegas Vélez y Ximena Gama. Todas las personas de la pieza sonora ofrecieron sus voces anónimas para formar un eco de una. All the people in the sound piece offered their anonymous voices to form an echo of one.

Fotografía/Photography

Mauricio Carvajal y Andrés Toquica

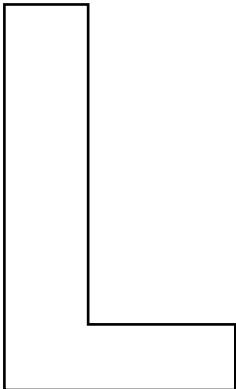
Página web/ Website:

<https://mariaisabelarango.net>



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022. Fotografía: Mauricio Carvajal/*Immeasurable Instability*. Sound installation, variable dimensions, 2022. Photography: Mauricio Carvajal.

**Es menester desandar esto.
Sobre la obra
Inestabilidad incalculable,
de María Isabel Arango**



eer un libro sobre la historia de Colombia y descoserlo. Descoserlo no es quitarle las costuras ni las hojas, sino sacarle las palabras, desunirlas, volverlas a su estado inicial, a lo que son, sin compañía ni contexto. Sacar las palabras, una por una, consume mucho tiempo. Sacar las palabras una por una es deshacer el libro, sacarle el alma es desanudar la urdimbre y conservar todos los hilos, las partes. Cuando se tienen todas esas palabras, descomponer sus unidades básicas de significado: morfemas (palabras, cifras y números) y luego llamar a un lingüista. El lingüista llega, establece una taxonomía y clasifica las palabras: nombres, verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios. Esa información pasa por un software que reescribe las palabras del libro, les da otra forma. Es decir que vuelve y teje. Luego las palabras

**This needs to be retraced.
About the work
Immeasurable Instability
by María Isabel Arango**

Read a book about the history of Colombia and unravel it. Unraveling it does not mean removing the seams or the pages, but to extract the words, take them apart, return them to how they were originally, to what they are, without company or context. Extracting the words, one by one, is time consuming. Extracting the words one by one is undoing the book, taking out its soul, to untangle the warp and keep all the threads, all the parts. Once all those words are broken down into their basic units of meaning —morphemes (words, digits, and numbers)— and then call a linguist. The linguist arrives, establishes a taxonomy, and classifies words: names, verbs, nouns, adjectives, adverbs. That information goes through a software that rewrites the words in the book, giving them another form. In other words, the words are rewoven.

pasan a una forma audible: la voz humana. Muchas voces, todas humanas, leen estas palabras. Con esas palabras y todas esas voces, hacer cinco actos, que van desde el caos hasta un poema final. El libro inicial es el fundamento y la partitura de donde surge la composición sonora. Usar el sonido y el espacio para mirar con una lupa —y así desbaratar, destripar, desanudar— las palabras que conforman la narrativa histórica de Colombia que, condensada en ese libro, afirma que la violencia es un arquetipo fundacional inevitable. La repetición incesante de estas palabras atraviesa el espacio y nos atraviesa a nosotros, los que por allí caminamos. El libro tiene voces como palabras que hacen de la voz un material maleable. Su naturaleza atmosférica atraviesa el laberinto de cortinas rojas y las palabras del libro en un tejido abigarrado, en un cúmulo de voces espectrales que repiten y repiten las palabras. Sin imperativos injustos para buscar un significado colectivo en la repetición incesante de estas palabras, estamos escuchando las voces. Las escuchamos para seguir las repitiendo, o para repetirlas de otra forma y así darles otro sentido. El acto de la escucha es un acto político que implica un ejercicio de conciencia. En un estado negacionista que banaliza el sufrimiento de su población, resulta urgente parar de caminar en este bucle y escuchar el sonido de las palabras, el sonido de las voces. “Mañana una paz... ¿será que llega?”, nos dicen las voces en el poema final, como rogando.

Then the words pass into an audible form: the human voice. Many voices, all human, read these words. With those words and all those voices, make five acts that go from chaos to a final poem. The initial book is the foundation and the score from which the sound composition emerges. Using sound and space to examine the words that make up Colombia's historical narrative with a magnifying glass —and thus disrupt, disembowel, untangle— which, condensed into this book, confirms that violence is an inevitable foundational archetype. The incessant repetition of these words move through space and through us —those of us who walk here. There are as many voices as there are words in the book, making the voice a malleable material. Its atmospheric nature cuts through the labyrinth of red curtains and the words from the book in a motley weave, in an accumulation of spectral voices that repeat the words over and over again. Without unjust empires to seek collective meaning in the incessant repetition of these words, we are listening to the voices. We listen to them in order to keep repeating them, or to repeat them in a different way to give them a different meaning. The act of listening is a political act that implies an exercise of conscience. In a denialist state that trivializes the suffering of its population, we must stop walking in this loop at once and listen to the sound of the words. The sound of voices. “Tomorrow peace... will it come?” the voices ask us in the final poem, as if begging.

I. Movimientos. Transcribir

Hay que irse para atrás y conectar el primer espacio a un acto: la transcripción. La artista transcribe un libro, uno de los muchos libros de Historia, así, con H mayúscula, que intentan crear una narrativa, de explicar qué es lo que pasa en nuestro país, por qué somos como somos, qué se ha cocinado en este territorio para vivir en este presente tan complejo, tan desigual, tan fragmentado, tan difícil, tan jodido. Ese libro que escoge la artista es *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*, de Marco Palacios y Frank Safford (2002). Y es importante anotar que escoge ese y no otro. Tal vez ese tiene un discurso histórico insertado que de alguna manera conversa con una narración que se funde en otros lugares, como un eco: es lo que oímos en el noticiero, por ejemplo, en el que no abordan las causas porque solo se ocupan de un presente inmediato de un país que no quiere salir de la guerra. ¿En significantes vacíos, de pronto? ¿Aparecen las mismas palabras en todos los libros de historia de Colombia una y otra vez? ¿Aparecen esas mismas palabras en los noticieros? Se nos olvidó porque repetimos las palabras que enuncian los horrores. Ruido blanco. Las narrativas históricas de Colombia afirman que la violencia es un arquetipo fundacional inevitable en el país. Ese libro, que la artista leyó tantas veces, a partir de la repetición se convirtió en una maraña, en un significante vacío.

I. Movements. Transcribe

It is necessary to go back and connect the first space to an act: transcription. The artist transcribes a book with a capital H, one of the many history books that try to create a narrative, to explain what is happening in our country, why we are the way we are, what has been brewing in this territory to cause us to live in this present that is so complex, so unequal, so fragmented, so difficult, so fucked up. The book chosen by the artist is Colombia: Fragmented Land, Divided Society, by Marco Palacios and Frank Safford. And it is important to note that the artist chooses this book, not another. Perhaps it has an inserted historical discourse that somehow converses with a narrative that merges in other places, like an echo: it is what we hear in the news, for example, where they do not address the causes because they only deal with the immediate present of a country that does not want to get out of the war. In empty signifiers, all of a sudden? Do the same words appear in all the history books of Colombia over and over again? Do those same words appear in the news? We forgot because we repeat the words that spell out the horrors. White noise. Colombia's historical narratives confirm that violence is one of the country's inevitable foundational archetypes. That book, which the artist read so many times, through repetition became tangled, an empty signifier.

Esta primera operación de transcripción es de algún modo un ejercicio de lectura altamente cuidadoso, porque transcribir es sacar las palabras una por una y pasárlas por el cuerpo a través de los ojos para escupirlas con las manos. ¿Cómo es la lectura en ese modo de ralentización del tiempo? ¿Cómo atraviesa el cuerpo el tiempo? ¿Qué significa pasar un año transcribiendo palabra por palabra de un libro? El ejercicio tiene de cuidadoso lo que tiene de adormecedor, porque de tanto repetir, el cuerpo se automatiza, las manos solo digitan y la cabeza deja de leer el sentido y se convierte en máquina. Transcribir es, de algún modo, volver a escribir el libro. Sin pensarlo. Una palabra sobre otra, en una operación que a fuerza de repetición ya no significa nada. Este ejercicio surge de un requerimiento simple: necesitar el libro en un archivo de Word; poder acceder a las palabras de este objeto, que como libro, es un contenedor de sentido, pero como objeto está hecho de partes y se puede deshuesar. En ese ejercicio meditativo de transcripción, la digitadora se pierde, y el hilo se pierde, y las palabras no son más que ruidos que hacen los dedos cuando se está transcribiendo.

—¿Cómo es nuestro tiempo? —le preguntan al software.

—Ahora, un conflicto, ayer, un conflicto violento, mañana, zancudos y garrapatas —responde.

This first operation of transcription is in a way a highly meticulous reading exercise, because transcribing means extracting the words one by one and passing them through the body, through the eyes, to spit them out with the hands. What is it like to read this slowly? How does time pass through the body? What does it mean to spend a year transcribing a book word by word? The exercise is as meticulous as it is numbing, because after so much repetition, the body becomes automatic, the hands just type, and the head stops reading the meaning and becomes a machine. Transcribing is, in a way, rewriting the book. Without thinking about it. One word on top of another, in an operation that by dint of repetition no longer means anything. This exercise arises from a simple requirement: the need to have the book in a Word document in order to be able to access the words of this object, which as a book is a vessel of meaning, but as an object is made of parts that can be taken apart or deboned. In this meditative exercise of transcription, the typewriter gets lost, the thread gets lost, and the words are nothing more than noises made by the fingers when transcribing.

"What are our times like?" they ask the software. "Today it's a conflict, yesterday a violent conflict, and tomorrow mosquitoes and ticks," it answers.

II. Organizar en orden alfabético

Luego de transcribir el libro, la artista clasifica cada una de las palabras de ese libro en orden alfabético. Es decir, hace otro libro escrito con las mismas palabras, pero organizadas de otra forma. Es un recuento no narrativo en el que las palabras son despojadas de un discurso específico y de una ideología, es decir, se vuelven palabras. Es otra forma de deshacerlo, de volver esas palabras ya no a su estado de narración, de explicación, de nudo, sino de quitarles todo. Al desanudarlas se les quita el contexto. Este es un primer ejercicio *oulipiano*, o de escritura conceptual, como la podría leer Kenneth Goldsmith, de ponerse una tarea y llevarla hasta las últimas consecuencias. María Isabel hace este orden incluyendo también el número de veces que aparece una palabra o letra, por ejemplo, la letra a a a aaaaaaaaaaaaaaa. No dejando nada por fuera, porque todo debe ser clasificado. Esto implica que las palabras no están hiladas. Son solo formas, grafías de un nombre propio, un adjetivo, un verbo, una fecha, un porcentaje. Cuando se organizan en orden alfabético y se juntan las palabras unas al lado de otras, aparecen contradicciones.

—¿Por qué se ordena todo en orden alfabético? —le pregunto a María Isabel.

—Para tratar de encontrar una radiografía de las palabras que construyen la narrativa histórica de Colombia —me responde.

II. Organize in alphabetical order

After transcribing the book, the artist classifies each of the words in the book in alphabetical order. In other words, she makes another book written with the same words, but organized in a different way. It is a non-narrative account where words are stripped of a specific discourse and ideology, that is, they become words yet again. It is another way of undoing it, of returning those words to their state of narration, of explanation, of entanglement, and taking everything away from them. Untangling them removes the context. This is a first Oulipian exercise, or conceptual writing as Kenneth Goldsmith might read it, of setting a task and taking it to its ultimate consequences. Maria Isabel uses this order, also including the number of times a word or letter appears, for example, the letter a a a a aaaaaaaaaaaaaaa. Leaving nothing out because everything must be classified. This implies that the words are not strung together. They are just forms, spellings of a proper name, an adjective, a verb, a date, a percentage. When the words are organized in alphabetical order and placed next to each other, contradictions arise.

“Why is everything in alphabetical order?” I ask María Isabel. “To try to find an x-ray of the words that build Colombia’s historical narrative,” she answers me. “What for?” I ask her again. “With this order, word selection and grammar



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.
Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.

—¿Para qué? —le pregunto de nuevo.

—Con este orden, la selección de palabras y la gramática se derrumban a medida que las palabras se organizan alfanuméricamente. Incluso sin leer los significados subtextuales, ciertas palabras dominan la narración cuando las leemos en este nuevo orden —me responde.

—¿Con qué sentido? —le pregunto de nuevo.

—Estas repeticiones de palabras muestran cuáles pueden ser las palabras centrales de nuestra historia. La restricción u organización alfanumérica pone estas palabras en juxtaposiciones no deseadas o pensadas, lo que produce contrasignificados sorprendentes y abrumadores y genera nuevas lecturas potenciales —me responde.

—¿Cuántas veces se repite la palabra *Colombia*?

—Ochocientas treinta y nueve.

—¿Cuántas veces la palabra *conflicto*?

—Ochenta y cuatro.

—¿Cuántas veces la palabra *paz*?

—Ciento veintiséis.

—¿Cuántas veces la palabra *muerte*?

—Cuarenta y cinco.

—¿Cuántas veces la palabra *tiempo*?

—Ciento sesenta y cinco.

—¿Cuántas veces la palabra *capital*?

—Ciento treinta y nueve.

—¿Cuántas veces la palabra *autoridad*?

—Doscientos diecisiete.

—Cuando uno deshoja frases, además de quitarles el contexto, ¿qué

collapse as the words are organized alphanumerically. Even without reading the sub-textual meanings, certain words dominate the narrative when we read them in this new order," she answers. "With what meaning?" I ask again. "These repetitions of words show us what the central words in our story might be. The alphanumeric restriction or organization puts these words in juxtapositions that are unintended or unplanned, which produces surprising and overwhelming alternative meanings and creates new potential readings," she replies.

"How many times is the word 'Colombia' repeated?" "839." "How many times is the word 'conflict' repeated?" "84." "How many times is the word 'peace' repeated?" "126." "How many times is the word 'death' repeated?" "45." "How many times is the word 'time' repeated?" "165." "How many times is the word 'capital' repeated?" "139." "How many times is the word 'authority' repeated?" "217."

"When you strip away phrases, besides taking them out of context, what are you doing with those words?" I asked. "A profound retreat," she replies.

III. Call a linguist

Once the words are alphabetized, it is then necessary to call in a linguist to classify the words. This need arises in order to do the following: Teach artificial intelligence to write. To do this, we

está haciendo con esas palabras? —le preguntó.

—Un repliegue profundo —me responde.

III. Llamar a un lingüista

Al terminar de disponer las palabras en orden alfabético, aparece la necesidad de llamar a un lingüista para que clasifique las palabras. Esta necesidad aparece para hacer la siguiente operación: enseñarle a una inteligencia artificial a escribir. Para poder dar ese paso es necesario descomponer nuevamente el orden alfabético en un nuevo orden: nombres, verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios y números.

El lingüista dijo:

—Los verbos son: atendían, alimentada, adquirir, acusó, adquiridas, atacaran, actuaban, abordar, amenazado... Y los adverbios son: absolutamente, antes, allá, aunque, altamente, acá, acerbamente..., y así.

IV. Enseñarle a escribir a la inteligencia artificial

La artista le enseña a un software de inteligencia artificial, que no está hecho para trabajar con texto, sino con sonido, a escribir. Un software (Pure Data) primero generó secuencias aleatorias de las palabras, y luego generó nuevas e infinitas frases posibles, poemas potenciales mediante un sistema

need to break down the alphabetical order again into a new order: names, verbs, nouns, adjectives, adverbs, and numbers.

The linguist said, the verbs are: attended, fed, acquire, accused, acquired, attacked, acted, address, threatened... And the adverbs are: absolutely, before, there, although, highly, here, harshly... and so on.

IV. Teaching artificial intelligence to write

The artist teaches an artificial intelligence software that is not made to work with text—but to work with sound—to write. A software (Pure Data) first generated random sequences of the words and then generated infinite new possible sentences, potential poems through a combinatorial system. To do so, the artist showed it examples of how Marco Palacios and Frank Saf-ford wrote their book, as well as the writing from Nadaísta movement by León de Greif and Vera Grabe. The artist was interested in having the artificial intelligence find a tone, but the result of the experiment of teaching artificial intelligence to write was complex because it did not quite learn. Or, rather, it did not learn as expected. Artificial intelligence does not like commas, accents, ñ, or ll. It is clumsy. It does not understand the words. It was impos-sible to read what the artificial intelligence had written. Artificial intelligence

combinatorio. Para hacerlo, la artista le mostró ejemplos de cómo escribieron Marco Palacios y Frank Safford su libro, pero también le mostró la escritura de los nadáístas, de León de Greiff, de Vera Grabe. Le interesaba que la inteligencia artificial encontrara un tono, pero el resultado del experimento de enseñarle a escribir a la inteligencia artificial fue complejo, porque no aprendió del todo. O, mejor dicho, no aprendió como se quiso que aprendiera. A la inteligencia artificial no le gustan las comas, las tildes, las eñes, ni las elles. Es torpe. No entiende las palabras. Era imposible leer lo que había escrito la inteligencia artificial. La inteligencia artificial hacía lo que le daba la gana. No se podía controlar. Caprichosa, así en femenino.

Buscamos inteligencias artificiales: Siri, los *bots* de Twitter..., de pronto, para que nos enseñen a escribir más rápido o hagan combinaciones de palabras, es decir, hilen ese hilo de manera más ágil. Pero ante esta disyuntiva de enseñar para aprender, también vale la pena preguntarnos qué significa *enseñar a escribir*.

La inteligencia artificial hizo algo como esto:

entre por ni
ni por por

social paz de elecciones esas
de paz social paz social

did whatever it wanted. It could not be controlled. Capricious, the feminine form of the word in Spanish.

We look for artificial intelligences, Siri, Twitter bots...perhaps to teach us how to write faster or to make word combinations, that is, to spin that thread more easily. But in the face of this dilemma of teaching to learn, it is also worth asking ourselves, what does it mean to teach writing?

Artificial intelligence did something like this:

between for Neither
Neither by by

social peace of elections Those
of social peace social peace

V. Edit: Fishing in troubled rivers

The artist goes through an editing process, a process of giving meaning to a river of meaningless words, a process of beginning to construct another text with that text that is no longer any text and is made of text. Words that in the new sense no longer have meaning. She went back to the beginning, to a book she transcribed, that she unraveled in alphabetical order, where a narrative lost its meaning, and now it was time to make sense of the artificial intelligence's meaning, which had given

V. Editar: Pescar en río revuelto

La artista pasó a un proceso de edición, de dar sentido a un río de palabras sin sentido, de empezar a construir otro texto con ese texto que ya no es ningún texto y que está hecho de texto. Palabras que en el nuevo sentido ya no tienen sentido. Volvió al principio, a un libro que transcribió, que deshojó en orden alfabético, donde una narración perdió el sentido y ahora había que darle sentido al sentido de una inteligencia artificial que le había dado otro sentido al sentido inicial en un mar de sinsentido. En esta pesca se toman decisiones de edición: no hay nombres propios. No están los nombres de los señores, ni del país, ni de sus muertos ni de sus vivos, ni de los medios, ni las cifras, ni las fechas.

—¿Qué es calcular? —le pregunto.

—Considerar, reflexionar algo con atención y cuidado —responde.

—¿Qué es lo inestable? —le pregunto.

—Lo desapacible, lo débil, lo inclemente —responde.

—¿*Inestable e incalculable* son términos contradictorios? —le pregunto.

—Son sinónimos. Al juntarlos se vuelven una avalancha desapacible —responde.

Epílogo: Un guion en un espacio

Al entrar, lo primero que se encuentra es una pared de cortinas rojas de

another meaning to the initial meaning in a sea of nonsense. In this fishing expedition, editing decisions are made: There are no proper names. There are no names of the gentlemen, nor of the country, nor of the dead or the living, nor of the media, nor the figures, nor the dates.

"What is calculating?" I ask. "To consider, to reflect on something with attention and care," she answers. "What is unstable?" I ask her. "The unrelenting, the weak, the inclement," she answers. "Is the unstable and the incalculable a contradiction?" I ask her. "They are synonyms, when put together they become an unpleasant avalanche," she replies.

Epilogue: A hyphen in a space

Upon entering, the first thing you encounter is a wall of red curtains. Right in front of you. Blocking you. This does not look like the usual Parking Lot (at the MAMU). To cross it, you have to open the curtains, meaning you have to move your arm, push your arm to the side, you have to be ready, you have to make your way through the corridors, which are also paths. Not only to get through the first wall, but to get through the whole sound labyrinth of red curtains. You have to go to the end, to the wooden stairs that seem to be the chairs of a theater without a stage, and then you have to go back along the path, through the troubled

María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.

Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.





frente, bloqueando. Esto no parece El Parqueadero (del MAMU) de siempre. Para atravesarlo hay que abrir las cortinas, es decir, hay que mover el brazo, hay que dar una brazada, hay que estar dispuesto, hay que abrir camino por los corredores, que son también senderos. No solo para atravesar la primera pared, sino para atravesar todo el laberinto sonoro de cortinas rojas. Hay que ir hasta el final, a la escalera de madera que parecen ser las sillas de un teatro sin escenario, y luego hay que devolverse por el camino, por el río revuelto, porque del teatro no hay salida.

Un cúmulo de voces espectrales se esconde entre las cortinas. La voz atraviesa las cortinas, las palabras y a nosotros en un tejido que enmaraña el tiempo y la historia. La repetición incesante de estas palabras atraviesa el espacio. Un texto que se recorre a través de un laberinto, a través del movimiento, a través de la voz. Uno decide cuánto tiempo oye, cuánto tiempo se queda en cada espacio, qué pedazo de cada maraña quiere que lo atrape. Son palabras que son sonido y que también son movimiento. Son voces.

Luego de coser y descoser, de descomponer y recomponer este libro, los datos escritos fueron transportados a una forma audible: la voz humana. La voz es, para la artista, el punto de entrada a las complejas relaciones entre individuo y sociedad, entre lo social y lo político, entre lo que se dice y lo que se selecciona. La voz es una de las encarnaciones primordiales del objeto psicoanalítico.

river because there is no way out of the theater.

A cluster of spectral voices lurks behind the curtains. The voice crosses the curtains, the words and us in a weaving that entangles time and history. The incessant repetition of these words runs through the space, a text that runs through a labyrinth. Through movement. Through voice. You decide how long to listen, how long to stay in each space, which piece of each web to get caught in. They are words that are sound and that are also movement. They are voices.

After stitching and unraveling, pulling apart and putting this book back together, the written data was transported to an audible form: the human voice. The voice is, for the artist, the entry point to the complex relationships between the individual and society, between the social and the political, between what is said and what is selected. The voice is one of the primordial embodiments of the psychoanalytic object. It is also a vehicle of meaning and can be seen as a lever of thought. The voice is something that is mobilized for certain purposes and almost always with the idea that it is something authentic, intimate, irreducible.

Upon entering, they are only women's voices in a sound canon. In the second act, men's voices appear and authority can be heard. It grows, the audience grows. These are the words that come out of a book to exist only through voice. Its registration goes through the body. A man's voice says a word, another

También es un vehículo de sentido y puede ser visto como una palanca del pensamiento. La voz es algo que se moviliza para ciertos propósitos, y casi siempre con la idea de que es algo auténtico, íntimo, irreducible.

Al entrar, son solo voces de mujeres en un canon sonoro. En el segundo acto aparece la voz de los hombres, y se hace la autoridad audible. Crece, crece la audiencia. Son estas las palabras que salen de un libro para existir solo en la voz. Su registro atraviesa el cuerpo. Una voz de hombre dice una palabra, otra voz de hombre le responde con una palabra contraria, en una suerte de poder que se diluye en los opuestos, en el encuentro de dos palabras que, al descubrirse, se pierden, se riegan. En el tercer acto, el tono es menos fuerte. Ya no son palabras que se encuentran como antagonistas, sino que se les incrusta una ye... Son de otro orden y esa yyyy... larga propone un complemento, un juego de semejanzas extenso, como una continuación. En el cuarto acto, varias voces al unísono hacen preguntas, solo preguntas. En el quinto acto, donde hay un lugar para sentarse, porque uno ya está perdido de estar perdido, un poema final. *Mañana una paz...*, para buscar un significado colectivo en la repetición incesante de estas palabras mientras estamos sentados escuchando a una mujer que repite: *Mañana una paz...*, y ese acto de escucha nos convoca, como una especie de conciencia. Y desde esa metáfora orquestada del laberinto de

man's voice responds with an opposite word in a kind of power that is diluted in the opposites, in the encounter of two words that when they discover each other are lost, they are scattered. In the third act, the tone is less strong. They are no longer words that meet as antagonists, but are embedded with an &... They are of a different order and that long &&&&&&&&&&&& proposes a complement, an extensive game of similarities, like a continuation. In the fourth act, several voices ask questions, just questions in unison. In the fifth act, where there is a place to sit because one is already lost from being lost, a final poem. Tomorrow, peace... to look for a collective meaning in the incessant repetition of these words as we sit listening to a woman repeating: tomorrow, peace... and this act of listening summons us, as a kind of conscience. And from that orchestrated metaphor of the labyrinth of red curtains to get lost, as in the history of this country, we have to go back to get out, because this needs to be retraced.

"Tomorrow, peace," she repeats.

Carolina Cerón (curator)

**Everything so repeated
everything so violent
everything**

Acousmatic listening —a term coined by composer Pierre Schaeffer— takes place

cortinas rojas para perderse, como en la historia de este país, hay que devolverse para poder salir, porque es menester desandar esto.

—Mañana, una paz —repite.

Carolina Cerón (curadora)

Todo tan repetido todo tan violento todo

La escucha acusmática —término acuñado por el compositor Pierre Schaeffer— ocurre cuando nuestro acceso visual al cuerpo u objeto que produce el sonido que escuchamos se encuentra obstruido de alguna manera: una puerta, una cortina, un altavoz, un teléfono, una orquesta en el foso de un teatro de ópera.¹ La escucha acusmática produce prácticas afectivas que van desde la mistificación (en el caso de la secta pitagórica de los “acusmáticos”, cuyos seguidores escuchaban la voz del maestro separados por una cortina, según el mito de origen iniciado por Schaeffer), pasando por la fantasmagoría y la absorción total en el evento sonoro, como se lo imaginó Richard Wagner en su “teatro total”, hasta la ansiedad de no poder ubicar el origen de los sonidos. Es una situación a

when visual access to the sound-emitting body or object is obstructed in one way or another: with doors, curtains, loudspeakers, telephones, or an orchestra in the pit of an opera house.¹ Acousmatic listening produces affective responses ranging from mystification (in the case of the Pythagorean sect of the “acusmatics,” whose followers, according to the origin myth initiated by Schaeffer, listened to their master through a curtain that separated them), through phantasmagoria and total absorption in the sonorous event (as Richard Wagner imagined it with his notion of a “total theater”), to anxiety produced by the incapacity to locate the precise origin of sounds. It is both an archaic and contemporary situation, one that is further extended as virtual spaces become more and more present.

The listening situation that takes place in *Inestabilidad incalculable* is a classic, although particular, acousmatic experience. Sounds coming from all directions envelop the listener/spectator/participant —masculine and feminine voices, organic and synthetic timbres that escape before we are able to fix their meaning, before understanding what the voices “say”. The red curtains that turn the exhibition space into a labyrinth evoke the scene of

1 Pierre Schaeffer (2003), *Tratado de los objetos musicales* (trad.: Araceli Cabezón de Diego). Alianza Editorial.

1 Pierre Schaeffer (2017), *Treatise on musical objects: Essays across disciplines* (trans.: Christine North and John Dack). University of California Press.

la vez arcaica y contemporánea, que se extiende a medida que los espacios virtuales se hacen cada vez más presentes.

La escucha que ocurre en *Inestabilidad incalculable* es una experiencia acusmática clásica, aunque particular. Los sonidos envuelven al escucha-observador-participante desde todas las direcciones: voces masculinas y femeninas, timbres orgánicos y sintéticos que se escapan antes de poder fijar un sentido, de entender lo que las voces “dicen”. Las cortinas rojas que hacen del espacio de la instalación un laberinto evocan tanto la escena de la cortina pitagórica como el Bayreuth wagneriano, e incluso el onírico cuarto rojo de la serie *Twin peaks*, de David Lynch. Los sonidos atraviesan las cortinas que dividen el espacio en “claustros”, mezclándose y afectando sus sonoridades. Producen fantasmas que persiguen a quien escucha en su recorrido.

Es esta una escucha —como lo son todas— cargada de historia, atravesada por pulsiones arcaicas e informada por mediaciones técnicas y tecnológicas que la determinan con afectos como la ansiedad, el miedo, el desasosiego, la desorientación, la incertidumbre o el agotamiento. La saturación sensorial y la constante repetición producen cierta despersonalización, un distanciamiento del yo. Al interrumpir las asociaciones comunes entre objetos visibles y estables, por un lado, y los sonidos efímeros que estos producen, por el otro, la situación acusmática que ocurre en *Inestabilidad incalculable* nos expone a

the Pythagorean curtain as much as the Wagnerian Bayreuth and even the oneiric Red Room from David Lynch's *Twin peaks*. Sounds traverse the curtains that divide the space into “cloisters,” mixing themselves with one another other, they mutually affect their sonorities, their phantoms chasing the listeners across the space.

This listening situation is—as these all are— charged by history, traversed by archaic drives, and informed by technic and technological mediations that determine it with affects such as fear, anxiety, fear, despair, disorientation, uncertainty, exhaustion. Sensorial saturation and constant repetition produce a certain depersonalization, a distancing of the self. Interrupting common associations between stable and visible objects on the one hand, and the ephemeral sounds they produce on the other, the acousmatic situation that takes place in *Inestabilidad incalculable* exposes us to a spatial and sonorous drift where habitual reference points remain inaccessible hidden behind the curtains and the loudspeakers that emit the sounds. Even if “visible,” the loudspeakers do not show anything—they add nothing more to inform us about the origin of these voices.

Plural beings, plural voices

In cinema, the acousmatic voice of the off-screen narrator—a voice that tends to be normatively masculine— has the

María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022. Fotografía: Mauricio Carvajal/*Immeasurable Instability*. Sound installation, variable dimensions, 2022. Photography: Mauricio Carvajal.





una deriva espacial y sonora en la que los referentes habituales permanecen inaccesibles tras las cortinas y los altavoces desde donde brotan los sonidos, pantallas negras que, aunque “visibles”, no muestran nada, no añaden nada que nos informe más —o algo— sobre el origen de esas voces.

Seres —voces— plurales

En el cine, la voz acusmática del narrador “en off” —que tiende a ser una voz normativamente masculina— tiene la capacidad de resignificar las imágenes y las situaciones en pantalla, por ejemplo, las emociones o intenciones de los personajes femeninos que describe. Michel Chion denomina *acusmiser* (o ser-acusmático, *acousmêtre*) esta figura de la voz invisible que, en cuanto narrador o voz protagonista, adquiere los atributos divinos de ubicuidad, panoptismo, omnisciencia, y omnipotencia.² Esta voz todopoderosa que comunica al espectador lo que los personajes no pueden o no deben saber es un ser misterioso y ambivalente, a veces macabro o monstruoso, cuyo poder parece emanar precisamente de su incorporeidad y de su capacidad de señalar y determinar lo que se ve en pantalla como lo que “es”.

Pero la voz que se escucha en *Inestabilidad incalculable* no es un *acusmiser*

2 Michel Chion (2004), *La voz en el cine*. Cátedra, p. 36.

capacity to re-signify on-screen images and situations, such as the emotions or intentions of the feminine characters it describes. Michel Chion calls this figure of the invisible voice the “*acousmêtre*” (acousmatic being) a being which, as a narrator or protagonist, acquires the divine attributes of ubiquity, panopticism, omniscience, and omnipotence.² This all-powerful voice communicates to the spectator what the characters on screen cannot or should not know. It is a mysterious and ambivalent being, often malevolent or monstrous, whose power seems to emanate precisely from its incorporeality and from its capacity to indicate and determine what appears on screen as what “is”.

But the voice heard in *Inestabilidad incalculable* is not a voice of this kind. It is neither the voice which, from Plato through Descartes to Husserl, constitutes the ontological foundation of presence, nor its re-appropriation in the feminist philosophy of Adriana Cavarero.³ To begin with, it is not one voice: It is many. It is a plural voice, the voice of many people —as one might hear in a demonstration or protest— but also a voice multiplied and divided in time and

2 Michel Chion (1999), *The voice in cinema* (trans.: Claudia Gorbman). Columbia University Press, p. 24.

3 Adriana Cavarero (2005), *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press.

de este tipo. Tampoco es la voz que, desde Platón hasta Descartes y Husserl, constituye el fundamento ontológico de la presencia ni su reapropiación en el feminismo de Adriana Cavarero.³ Para empezar, no es una voz: son muchas. Es una voz plural, la voz de varias personas —como las que se escucharían en una marcha o manifestación—, pero además, una voz multiplicada y dividida en el tiempo y en el espacio, “partida” en fragmentos de palabras que se repiten por medio de *delays* y ecos —“una” “una” “una”... “paz” “mañana” “na” “na” “na”...— aglutinadas en nubes sonoras compuestas por la repetición de fonemas y sílabas como “a” “la”, “sa”, “m”, “to”, “u”.

Si el *acousmiser* es uno, la voz dominante, las voces fragmentadas que envuelven al escucha en la instalación de Arango son múltiples voces. Voces —en todos los géneros— que corresponden al “ser singular plural” del que habla Jean-Luc Nancy, el ser que en su singular pluralidad define al “nos” que somos con “otros” o a aquel que en la filosofía africana del *ubuntu* se define como “soy porque somos”.⁴ No es la voz de nadie, pero tampoco es la voz de todos. Son voces singularmente plurales que evocan la historia de un país del que son

space, “split” in fragments of words that repeat themselves by means of delays and echoes —“una” “una” “una”... “paz” “mañana” “na” “na” “na”...— agglutinated in sonorous clouds composed by the repetition of phonemes and syllables: “a” “la,” “sa,” “m,” “to,” “u”.

If the *acousmêtre* is one, the dominant voice, then the fragmented voices that envelop the listener in Arango’s installation are multiple. Voices —in all genders— that correspond to Jean-Luc Nancy’s “singular plural being,” the being that defines the “our” of our “selves” or that being which the African philosophy of Ubuntu defines as “I am because we are.”⁴ It is not someone’s voice nor everyone’s voice. They are the singularly plural voices that evoke the history of a country of which they are actors but not narrators, objects to be described and identified by the *acousmêtre* (or *acousmaître*) in charge —who qualifies the other as *guerrillero*, terrorist, or vandal— and who narrates (directing, dominating) history from backstage.

Listening-on stage

This governmental *acousmaître* is present in *Inestabilidad incalculable* in the semi-official narrative presented in

3 Adriana Cavarero (2005), *For more than one voice: Toward a philosophy of vocal expression*. Stanford University Press.

4 Jean-Luc Nancy (2006), *Ser singular plural*. Arena Libros.

4 Jean-Luc Nancy (2009), *Being singular plural* (trans.: Robert D. Richardson). Stanford University Press, 2009.

María Isabel Arango.

Inestabilidad incalculable.

Instalación sonora, dimensiones
variables, 2022. Fotografía:

Mauricio Carvajal/*Immeasurable
Instability*. Sound installation,
variable dimensions, 2022.

Photography: Mauricio Carvajal.



actores, mas nunca narradores, objetos descritos e identificados por el *acusmáser* de turno en el poder (*acousmâtre*) —aquel que califica al otro de guerrillero o de vándalo— y que narra (dirigiendo, dominando) la historia tras bambalinas.

La escucha-puesta en escena

En *Inestabilidad incalculable*, este *acusmáser* gubernamental está presente en la narrativa semioficial de Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida* (2002), obra que sirve de “data set” para que un algoritmo de inteligencia artificial proponga enigmáticas combinaciones aleatorias a partir del texto, y que la artista edita para producir el texto de la instalación.⁵ Mediante este proceso —en el que la “inteligencia artificial” es tanto colaboradora como obstáculo—, el lenguaje oficial y normativo de la Historia con mayúscula se multiplica para presentar mejor ese país fragmentado y dividido que la narrativa oficial intenta describir.

¿Mejor? La presentación (a diferencia de la representación) no admite comparativos: algo se presenta o no se presenta, es o no es. La Historia (con mayúscula), por el contrario, es una

Marco Palacios and Frank Safford’s *Colombia: Fragmented land, divided society* (2002), a work that serves as a “data set” for an artificial intelligence algorithm that proposes enigmatic aleatoric combinations from the source text, which the artist later edited to create the text of the installation.⁵ Through this process —where the “artificial intelligence” is as much a collaborator as an obstacle— the official and normative language of capital “H” History is multiplied so that this fragmented and divided country that the official narrative wishes to describe can be better presented.

Better? Presentation (unlike representation) does not admit comparatives: Something presents itself; it *is* or *is not*. History (capital H), on the contrary, is a representation, a *mise-en-scène* organized by the *acousmêtre* in charge which seeks to give meaning to the events lived by a people (a divided people, according to Palacios and Safford). As a representation, this narrative admits qualifications according to the degree to which it corresponds to the evidence and the horizon from which historians “give meaning” to events. Such a representation is thus faithful (or not) to the hegemonic consensus that characterizes its horizon of meaning. It is the history (lowercase h) that can be told —the story— that can be told

5 Marco Palacios y Frank Robinson Safford (2012), *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*. Universidad de los Andes.

5 Marco Palacios & Frank Safford (2002), *Colombia: Fragmented land, divided society*. Oxford University Press.

representación, una puesta en escena organizada por el *acusmaser* de turno que busca dar sentido a los eventos vividos por un pueblo (dividido, según Palacios y Safford). En cuanto representación, esta narrativa admite calificativos en tanto mejor o peor se ajuste a la evidencia y al horizonte desde el cual los historiadores buscan “dar sentido” a los eventos. Dicha representación es, entonces, fiel (o no) al consenso hegemónico que caracteriza tal horizonte de sentido, es la historia (ahora con minúscula) que se puede contar en determinado momento. “Libertad en coro”, una de las frases que se escuchan en la instalación, es una formulación que solo un algoritmo, no unos historiadores, puede producir.

Las voces —singulares *acusmases* plurales— en *Inestabilidad incalculable* (el título también fue acuñado por el algoritmo) no hablan por nadie (mucho menos por la artista). Las voces no narran una historia (ni con mayúscula y ni con minúscula), aunque hablan de la historia. Solo enuncian, repiten y articulan (usando las mismas palabras, el mismo contenido textual, la misma materia sonora) lo que la historia hegemónica nunca puede llegar a decir. Las cortinas de la instalación evocan el teatro, la puesta en escena, pero nada de lo que ocurre en los espacios inusuales que estas producen es una representación. Nada se narra, nada que se pueda resumir en un argumento con inicio, medio y final, según el criterio de la mimesis aristotélica, cuyo principio de racionalidad la subordina al mismo consenso hegemónico de la historia.

in a given moment. “Libertad en coro” (freedom in choir), one of the sentences that can be heard in the installation, is a formulation that only an algorithm, not a historian, can produce.

The voices —singularly plural acousmatic beings— from *Inestabilidad incalculable* (a title itself also coined by the algorithm) do not speak for anyone (much less for the artist). These voices do not narrate a History or a story, even though they talk about history. They utter, repeat, and articulate (using the same words, the same textual content, the same sounding matter) what hegemonic history can never say. The curtains of the installation evoke the theater, stage and *mise-en-scène*, but nothing of what takes place in the unusual spaces these curtains create is a representation. Nothing is narrated that can be summarized as a plot with a beginning, a middle, and an end as required by Aristotelian mimesis, whose principle of rationality subordinates it to the same hegemonic consensus as history.

Granted, if one travels the space from beginning to end (or examines the script written by the artist), one finds three different moments, divided in six acts, which move from chaos, through the hope for peace, to conclude in a final poem that calls out:

The very struggle is to confess the hope for reconstruction. To ask for a ceasefire is a dialogue with oneself. A necessary dialogue. Opening the bounds of violence? How? To listen and

Es cierto que si uno recorre el espacio de principio a fin (o examina el guion de la artista) encuentra tres momentos diferentes en seis actos que van del caos, pasando por la esperanza de paz, hasta un poema final que clama:

La lucha misma es confesar la esperanza de reconstrucción. Pedir el cese es el diálogo propio. Un diálogo necesario. ¿Abrir el cerco de violencia? ¿Cómo? Escuchar y dar. Recordar que los hilos del alma bailan, escriben cartas, a menudo silban.

Llegar a este punto es superar el laberinto de incertidumbre y ansiedad para llegar al "teatro", al espacio final donde se unifica la diseminación de sentido, una formulación que, citando de nuevo el poema, promete "tu exilio y mi voz, dignificados en el vocablo: Mañana una paz". La frase evoca la esperanza revolucionaria de Vera Grabe, una voz femenina que suplementa al texto masculino de los historiadores para alterar el algoritmo.⁶ Envuelta en reverberaciones, la frase marca el final del poema y el clímax de la obra con su oído tendido hacia el futuro revolucionario —"escuchar y dar"—.

Excepto que *hay que devolverse*. El teatro no tiene salida. Es menester desandar el camino y descubrir que el final es apenas el punto medio. Hay que volver a pasar por el "lamento y sus refugios", el "desasosiego y pantano",

to give. To remember that the threads of the soul dance, write letters, often whistle.

To arrive at this point is to overcome the labyrinth of uncertainty and anxiety to reach the room called "the theater," the final space of the installation, where the dissemination of meaning comes together in a formulation that, to quote the final poem again, promises "your exile and my voice, unified in the term: Tomorrow, a peace." The sentence evokes the revolutionary hope of Vera Grabe, a feminine voice that supplements the masculine text of the historians to alter the algorithm.⁶ Shrouded in reverberation, this sentence demarcates the end of the poem and the climax of the installation, its ear tending towards a revolutionary future: "To listen and to give."

Except one must turn around. The theater has no exit. It is necessary to retrace our steps to discover that the end is only a middle point. One must go back and again experience the "weeping and its refuges," the "restlessness and swamp," "putrefaction, exploitation, and surplus value," and similar fragmented sentences; the "anxieties," "sympathies," "solitudes," "suspicion," "fears," "cruelty," "indifference," "appeasement," "agony" "anger," "unhappiness," "sadness," "compassion" (these are some of the words heard

6 Vera Grabe Loewenherz (2017), *La paz como revolución*: M-19. Taller de Edición Rocca.

6 Vera Grabe Loewenherz (2017), *La paz como revolución*: M-19. Taller de Edición Rocca.

"putrefacto, explotación y plusvalía" y demás frases fragmentadas; las "ansiedades", "simpatías", "soledades", "sospecha", "temores", "crueldad", "indiferencia", "sosiego", "agonía", "rabia", "descontento", "tristeza", "compasión" (estas son algunas de las palabras que se escuchan a lo largo de la instalación, su léxico afectivo) que habíamos dejado atrás. El poema final, de hecho, lo anuncia a quien pueda escucharlo:

Es menester desandar esto. La libertad es un trabajo continuo. Es duro deshilvanar el camino, confesarnos mutuamente que la lengua es protagonista de dudas.

Lo que se pone en escena en *Inestabilidad incalculable* (no como representación) es justamente este proceso de desandar y deshilvanar el camino, el trabajo continuo de construir o producir la libertad nunca finalizada de un pueblo en presencia de una pluralidad singular de voces. Voces que exponen la historia del país sin narrarla y que nos orientan hacia las formas posibles de superar el camino sin indicarlo, a la escucha de aquella lengua fragmentada.

Lengua, protagonista de dudas

Inestabilidad incalculable es una instalación sonora, un emplazamiento de sonidos generados a partir de la voz humana —de su análisis, fragmentación, y recomposición— que ocupan el amplio espectro que va del silencio al ruido, al

throughout the installation, its affective lexicon) which we had left behind. The final poem, in fact, announces this for anyone with ears to listen:

It is necessary to retrace this. Freedom is a continuous labor. It is hard to unravel the path, to confess to each other that language is a protagonist of doubt.

What is on stage in *Inestabilidad incalculable* (not as a representation) is precisely this process of retracing and unraveling paths, the continuous labor of building or producing the never-finished freedom of a people in the presence of a singular plurality of voices. Voices that expose the history of a country without narrating it and which orient us towards possible routes without indicating a path, listening to that fragmented language.

Language, protagonist of doubt

Inestabilidad incalculable is a sound installation, an emplacement of sounds generated from the human voice —from its analysis, fragmentation, and recomposition. These sounds occupy a broad spectrum that ranges from silence to noise, language, and music. The sound component, realized in collaboration with composer Lucrecia Dalt, evokes the explorations between phonology and music realized in the 1950s by Luciano Berio and Humberto Eco, whose paradigmatic piece *Thema: Omaggio a*

lenguaje y la música. El componente sonoro realizado en colaboración con la compositora Lucrecia Dalt evoca las exploraciones entre fonología y música electroacústica realizados en los cincuenta por Luciano Berio y Humberto Eco, cuya obra paradigmática *Thema: Omaggio a Joyce* es una composición para cinta electromagnética producida a partir de una grabación de la lectura realizada por la cantante Cathy Berberian de un capítulo del *Ulysses* de James Joyce.

El contenido de *Thema* (al igual que el *Ulysses*) es el lenguaje mismo en el límite de la significación y en el umbral de la música o, mejor, las posibilidades sonoras y musicales que emergen al extraer la palabra del lenguaje y tratarla como sonido puro, como objeto sonoro concreto. Según el análisis fonológico, las vocales se distinguen entre sí por las diferencias en la distribución de parciales armónicos en grupos o "formantes" que las caracterizan; las consonantes, por el contrario, son "ruidos", sonidos compuestos por parciales inarmónicos. Al repetir y juxtaponer estos pequeños fragmentos sonoros (una tarea minuciosa en la época de Berio, realizada directamente sobre la cinta con cuchilla y cinta pegante) se obtienen sonidos —objetos sonoros— que se pueden organizar casi como notas en frases musicales. El lenguaje analizado al nivel del ruido se recompone como música.

Arango y Dalt empalan esta tradición con las técnicas más recientes de composición en medios digitales como la síntesis granular, en donde la

Joyce (1959) is a composition for electro-magnetic tape made from a recording of a reading by singer Cathy Berberian of a chapter from James Joyce's *Ulysses*.

The content of *Thema* (as well as *Ulysses*) is language itself at the edge of signification and the threshold of music or, to put it better, its contents are the sonorous and musical possibilities that emerge when separating the word from language and treating it as a pure sound, as a concrete sound object. According to phonological analysis, vowels are distinguished from each other due to the different distributions of their harmonic partials into the groups or "formants" that characterize them. Consonants, on the contrary, are "noises," sounds composed by non-harmonic partials. When these small sonorous fragments are repeated and juxtaposed (a meticulous task in Berio's time, carried out directly on the tape with a cutting blade and adhesive tape) one obtains sounds —sound objects— that can be organized and manipulated almost like notes in musical phrases. Language, analyzed into noise, is recomposed as music.

Arango and Dalt link this tradition with the most recent compositional techniques for digital media such as granular synthesis, where the Ableton Live DAW (digital audio workstation) replaces the cutting blade and the workbench, accelerating the meticulous process of cutting and copying sound fragments so they can be manipulated at larger scales, speeds, and with smaller

plataforma de audio digital (*digital audio workstation*, o DAW) Ableton Live reemplaza la cuchilla y la mesa de trabajo para acelerar el minucioso proceso de cortar y copiar los fragmentos para manipularlos a mayores escalas y velocidades y operar con fragmentos de sonido más cortos. La síntesis granular emplea fragmentos de sonido de una duración entre 10 y 300 ms que se emiten en grandes cantidades para generar tonos continuos de alturas definidas (notas) o nubes sonoras con texturas complejas: esos timbres que suenan a la vez orgánicos y sintéticos y que caracterizan el espacio sonoro de la instalación. Todos los sonidos en *Inestabilidad incalculable* son producidos por medio de esta técnica de síntesis granular a partir de grabaciones de las voces de varios colaboradores que se manipulan en varios niveles para producir texturas, ritmos y melodías, amplificando el potencial musical de la voz humana.

"Mañana una paz"

La síntesis granular opera en la escala del microsonido, como lo denomina el compositor Curtis Roads, una dimensión temporal ya teorizada en 1950, pero cuya manipulación había sido imposible sin las capacidades computacionales contemporáneas.⁷ El micro-

durations. Granular synthesis employs sound fragments of ten to three hundred milliseconds, which are emitted in large quantities to generate continuous tones with defined pitches (notes) or sounding clouds with complex textures —those timbres that sound at once organic and synthetic and which characterize the soundscape of the installation. All the sounds in *Inestabilidad incalculable* are produced by means of this technique of granular synthesis using recordings of the voices of several collaborators. These recordings are then manipulated at various levels to produce textures, rhythms, and melodies, amplifying the musical potential of the human voice.

"Tomorrow, a peace"

Granular synthesis operates at the scale defined by composer Curtis Roads as the "micro-sound," a temporal dimension already theorized since 1950, but whose manipulation was impossible without our current computational capacity.⁷ Micro-sound occupies a duration within a broad spectrum ranging from infinite to infinitesimal time: At one extreme are supra-durations such as processes of planetary transformation and evolutionary processes. Macro-durations occupy centuries, decades, years, months, days —the dimensions

7 Curtis Roads (2001), *Microsound*. MIT Press.

7 Curtis Roads (2001), *Microsound*. MIT Press.

sonido ocupa una duración en un amplio espectro entre el tiempo infinito y el tiempo infinitesimal: en un extremo están las supraduraciones como los procesos de transformación planetarios y los procesos evolutivos. Las macroduraciones ocupan siglos, décadas, años meses, días —las dimensiones de la historia—. Las mesoduraciones, menores que un día, incluyen el tiempo que ocupa una composición, un movimiento, una canción, una sección. Finalmente, las microduraciones comprenden las frases musicales, las notas, los efectos de repetición, como *delays*, ecos, y reverberaciones.

Con pocas excepciones, la música ocupa un espectro de macroduraciones entre el día y el minuto, y las manipulaciones sonoras operan en la microescala de la nota y la frase. El componente sonoro de *Inestabilidad incalculable* va desde las microduraciones que ocupan los granos de sonido, los objetos sonoros y sus repeticiones, las palabras y las frases, hasta la macroduración de horas (el tiempo que el espectador decide permanecer en el espacio), días (las cinco semanas que dura la instalación) e incluso la supraduración de la historia del país que evoca el texto.

Este tiempo no se extiende desde el pasado hasta el futuro, sino que se expande o dilata. No es una repetición (“todo tan repetido todo tan violento todo”) que reproduce el pasado en el futuro, que hace del futuro igual al pasado, y por lo tanto, igual y homogéneo, sino una repetición que transforma, así

of history. Meso-durations, lasting less than a day, include the typical duration of a composition, a movement, a song, or a section. Finally, micro-durations include musical phrases, notes, and effects involving repetition such as delays, echoes, and reverberations.

With few exceptions, music occupies a spectrum of macro-durations between the day and the minute, while the sonorous manipulations it employs operate on the micro-scale of the note and the phrase. The sound component of *Inestabilidad incalculable* ranges from the micro-duration occupied by the grains of sound, the sound objects and their repetitions, words and sentences, to the macro-duration of hours (the time the spectator decides to remain in the space), days (the five weeks of the installation), and even the supra-duration of the country’s history evoked in the text.

This time does not run from past to present. It is an expanded or distended time. It is not a repetition (“Everything so repeated everything so violent everything”) that reproduces the past in the future, a repetition that makes the future equal to the past and hence homogenous. Rather, it is a repetition that transforms, just as the repetition of grains produces musical tones. These are durations in which, as we have seen, nothing is narrated, nothing is represented: it is time occupied without telling, a distended time not measured by clocks, but according to the very durations of sounds and one’s displacements across space.

como la repetición de granos produce tonos musicales. Son duraciones en las que, como se ha visto, no se narra nada, no se representa nada: es tiempo que se ocupa sin contar, tiempo dilatado, que no se mide con relojes, sino de acuerdo con las duraciones mismas del sonido y de los recorridos en el espacio.

En esta temporalidad sin inicio ni final, temporalidad de repeticiones, de escalas superpuestas y palabras microfragmentadas, *Inestabilidad incalculable* hace posible pensar el tiempo de la revolución, el tiempo de “mañana una paz”: este “mañana” que no es una fecha de calendario, no es el resultado de acciones y procesos políticos determinados y determinables, sino de un compromiso revolucionario de construcción continua de libertad colectiva a través de las voces plurales de un pueblo que reflexiona sobre su historia. Una revolución que está siempre por venir. El tiempo sin medida de la esperanza. ■

Daniel Villegas Vélez (musicólogo)



In this temporality without beginning or end, a temporality of repetitions, of superposed scales and micro-fragmented words, *Inestabilidad Incalculable* makes it possible to think the time of revolution, the time of "tomorrow a peace": This "tomorrow" which is not a date in a calendar or the result of a series of determinate and determined actions and political processes but of a revolutionary commitment for the continuous construction of a collective freedom through the plural voices of a people that reflects upon its history. A revolution always to come. The time without measure of hope. ■

Daniel Villegas Vélez (musicologist)

María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Instalación sonora, dimensiones variables, 2022.

Fotografía: Mauricio Carvajal/
Immeasurable Instability. Sound installation, variable dimensions, 2022.
Photography: Mauricio Carvajal.



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Montaje de la exposición, 2022.

Fotografía: Andrés Toquica/*Immeasurable Instability*. Exhibition assembly, 2022.

Photography: Andrés Toquica.

MARÍA ISABEL ARANGO



Arango lives and works in Medellín, Colombia.

Her work of investigation interrogates the relationships between history, memory and evidence, focusing on how narratives are constructed and manipulated. Institutional and poetic languages are her media. Through text, performance and installation, and relying on the participation of performers and audiences, the artist engages with archival materials (books, photos, videos, public records), strips them of context and rearranges them into works which convey the semantic plasticity of cultural artifacts and data, putting pressure on the fragile bonds between language and meaning.

Recent solo exhibitions: "Viendo voces," Museo Experimental El Eco, Mexico City (2022); XI Premio Luis Caballero, MAMU, Bogotá (2022). Group shows: "Rever," Aarea and Galería Santa Fe, Brazil/Colombia (2021); "Sobre paisajes y premoniciones," MAMM (2019); "Esta lengua que no es mía," Cámara

Exposiciones individuales recientes: "Viendo voces", Museo Experimental El Eco, Ciudad de México (2022); XI Premio Luis Caballero, MAMU, Bogotá (2022). Exposiciones colectivas: "Rever", Aarea y Galería Santa Fe, Brasil/Colombia (2021); "Sobre paisajes y premoniciones", MAMM

Arango lives and works in Medellín, Colombia.

She is research-led work interrogates relationships between history, memory and evidence, focusing on how narratives are constructed and manipulated. Institutional and poetic languages are her media. Through text, performance and installation, and relying on the participation of performers and audiences, the artist engages with archival materials (books, photos, videos, public records), strips them of context and rearranges them into works which convey the semantic plasticity of cultural artifacts and data, putting pressure on the fragile bonds between language and meaning.

Recent solo exhibitions: "Viendo voces," Museo Experimental El Eco, Mexico City (2022); XI Premio Luis Caballero, MAMU, Bogotá (2022). Group shows: "Rever," Aarea and Galería Santa Fe, Brazil/Colombia (2021); "Sobre paisajes y premoniciones," MAMM (2019); "Esta lengua que no es mía," Cámara

(2019); "Esta lengua que no es mía", Cámaras de Comercio de Bogotá (2019); Galería Casas Riegner-La Oficina del Doctor, Bogotá (2018); Centre d'Art Contemporain Passerelle, Francia (2017). Becas recientes: Künstlerhaus Schloss Balmoral, Alemania (2020-21); Maltfabrikken, Dinamarca (2022-23).

Arango obtuvo su máster (2008) y se doctoró en Práctica Artística (2015), ambos por la University of the Arts London, Reino Unido.¹

de Comercio de Bogotá (2019); Casas Riegner Gallery - La Oficina del Doctor, Bogotá (2018); Centre d'Art Contemporain Passerelle, Francia (2017). Recent grants: Künstlerhaus Schloss Balmoral, Germany (2020-21); Maltfabrikken, Denmark (2022-23).

Arango gained her MA (2008) and was awarded a PhD in Art Practice (2015), both from the University of the Arts London, UK.¹

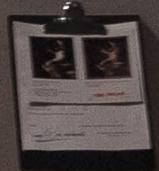
1 Biografía escrita por María Isabel Arango. tomada de [https://marialisabelarango.net/about/](https://mariaisabelarango.net/about/)

1 Biography written by María Isabel Arango. taken from <https://marialisabelarango.net/about/>



María Isabel Arango. *Inestabilidad incalculable*. Montaje de la exposición, 2022. Fotografía: Andrés Toquica/*Immeasurable Instability*. Exhibition assembly, 2022. Photography: Andrés Toquica.





Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren.*
Inauguración de la exposición, 2022/*For the Times*
We Live In. Exhibition opening, 2022.

Para los tiempos que corren

For the Times We Live In

Adrián Gaitán

**Del 7 de mayo al 12 de junio de 2022/
May 7-June 12, 2022**

Galería Santa Fe

Colaboradores/Collaborators

Francisco Lozada, José Forero, Fabio Acosta, Jhao Santacruz,
Camilo Guevara, Alexander Gómez, Germán López, Emilio Tarazona
y Jawer Cuevas

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa y Juan Pablo Velasco

Redes sociales/Social media

Instagram: @agriandaitan





Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Vista general de la exposición, 2022/
For the Times We Live In. General viewing of the exhibition, 2022.

Sobre el proyecto

Las petroleras y el mundo del arte se aman. Su tórrido affaire no es un secreto: a partir de los noventa, Shell, British Petroleum (bp), Chevron y –en América Latina— Petrobrás, se han erigido como los nuevos supermecenas del arte [...] Convertidos en grandes patrones y guardianes de la producción artística, estos conglomerados lavan su imagen y adornan con sus logos los afiches de exposiciones, colecciones y retrospectivas. Estos auspicios son una valiosa fuente de legitimación para las petroleras, que deben sortear el campo minado de publicidad negativa que se genera alrededor de sus prácticas de extracción y producción en todo el mundo.

[...]

Abu Dhabi, parte de los Emiratos Árabes Unidos, lleva a cabo un ambicioso plan para construir "la isla de la felicidad", llamada Saadiyat Island. El proyecto contempla, entre otras cosas, la construcción de sedes de los archirreconocidos museos del Louvre y Guggenheim (pagando quinientos y ochocientos millones de

About the project

The oil companies and the world of the art love each other, their torrid affair is no secret: from the nineties, Shell, British Petroleum (BP), Chevron and –in Latin America— Petrobrás, have become the new great patrons of art [...]

While becoming great patrons and guardians of the artistic production, these conglomerates clean up their image and garnish the posters of exhibitions, collections and retrospectives with their logos. Such sponsorship is a valuable source of legitimacy for the oil companies, who must sort the mined field of negative advertisement generated around their extraction and production practices worldwide.

[...]

Abu Dhabi, a part of the Arab Emirates, is undergoing an ambitious plan to build the "island of happiness," called Saadiyat Island. The Project considers, inter alia, the construction of branches of the world-known museums of Louvre and Guggenheim (by paying five hundred and eight hundred million dollars, respectively, to make it possible). The Guggenheim



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Montaje de la exposición, 2022/*For the Times We Live In*. Exhibition assembly, 2022.

dólares, respectivamente, para hacerlo posible). El edificio del Guggenheim, cuya sede principal está en Nueva York y tiene sucursales en otros cinco países, será diseñado por Frank Gehry y ocupará una superficie de tres hectáreas en medio del desierto. Las condiciones laborales en que trabajan los obreros que llevan a cabo la construcción ya han generado reacciones de ong como Human Rights Watch, por el bajo nivel de los salarios y las jornadas de trabajo con horarios extendidos, sin una remuneración económica apropiada.

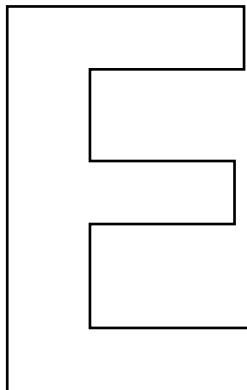
Saadiyat Island busca convertirse en un polo cultural que atraiga a turistas de élite y fanáticos del arte, y será financiada, netamente, con dinero proveniente del petróleo. En Abu Dhabi se concentra el 95 % del capital petrolero de Emiratos Árabes Unidos, la quinta potencia mundial en reservas de crudo.

Extracto del artículo de Nessa Terán "Arte y petróleo: Una historia de amor" [2014]. <https://gk.city/2014/09/29/arte-y-petroleo-historia-amor>

building, whose headquarters are located in New York and has branches in five other countries, will be designed by Frank Gehry and will have a surface of three hectares in the midst of the desert. The labor conditions of the workers at the site have caused reactions from several NGOs such as Human Rights Watch, due to the low level of the salaries and the extended work shifts, without the proper economic compensation.

Saadiyat Island expects to become a cultural hub that attracts elite tourists and art fanatics, and will be funded, purely, with oil money. Abu Dhabi concentrates 95 % of the oil capital of the United Arab Emirates, the fifth world power in crude oil reserves.

Extracted from the article of Nessa Terán "Arte y petróleo: Una historia de amor" [2014]. <https://gk.city/2014/09/29/arte-y-petroleo-historia-amor>



I proyecto plantea un juego de desplazamientos espaciales y semióticos, incerto e inestable, con el que se interroga por los recursos simbólicos y físicos de los que disponen las instituciones que concentran poder económico, político o religioso. Estas instituciones (petroleras, religiosas y artísticas) construyen un complejo entramado de gestos e imágenes, recursos simbólicos y reales para legitimar su poder. En este contexto, la imagen funciona como objeto litúrgico y devocional, utilizada especialmente por el poder religioso. Por otra parte, los movimientos y trasladados a escala mundial son un recurso legitimador de una red institucional que tiene el poder, y que, con la manipulación del sistema artístico, intenta expiar la culpa que le cabe en el desastre ambiental, económico, social y cultural.

Por medio de un juego de gestos y procederes metafóricos se plantea, entonces, una suerte de revisión de nuestro proceder artístico, desde Latinoamérica, ante el poder o los poderes establecidos desde otras latitudes.

El triángulo temático propuesto es *religión-petróleo-arte*, y sus múltiples relaciones, complicidades institucionales, contradicciones en las formas y

This Project formulates a spatial and semiotic displacement game, which is uncertain and unstable, in order to question the symbolic and physical resources of the institutions, which concentrate the economic, political or religious power. These institutions (oil, religious and artistic) have built a complex web of gestures and images, and symbolic and real resources to legitimate their power. Within this context, image works as a liturgical and devotional object, specially used by the religious power. On the other hand, the movements and displacements at a world scale are a legitimizing resource of an institutional network that has the power and that, through the manipulation of the artistic systems, intends to atone for the sins of causing an environmental, economic, social and cultural disaster.

Through a game of gestures and metaphorical exercises the purpose is to formulate, then, a sort of review of our artistic exercise from Latin America, regarding the power or powers established from other places of the world.

The proposed topic triangle is *religion-oil-art*, and its multiple relations, institutional complicities, contradictions



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Vista parcial de la exposición, 2022/*For the Times We Live In*. Partial viewing of the exhibition, 2022.

materiales empleados; el espacio sacralizado y el espacio de trabajo, la promesa del Edén y la entrada al infierno, el agua y el petróleo, las imágenes al servicio de estamentos de poder legitimados por el trabajo artístico, entre otros aspectos.

Texto curatorial

*Ahora ya no puedo mirar la
Vía Láctea sin preguntarme
desde cuál de esas
nebulosas estelares están
acudiendo los emisarios.*

*Si me perdonan una
comparación bastante
trivial, hemos disparado la
alarma contra incendios y
no podemos hacer nada
más que esperar. / No creo
que tengamos que esperar
demasiado.*

Arthur C. Clarke, *Sentinel of
eternity*, 1951

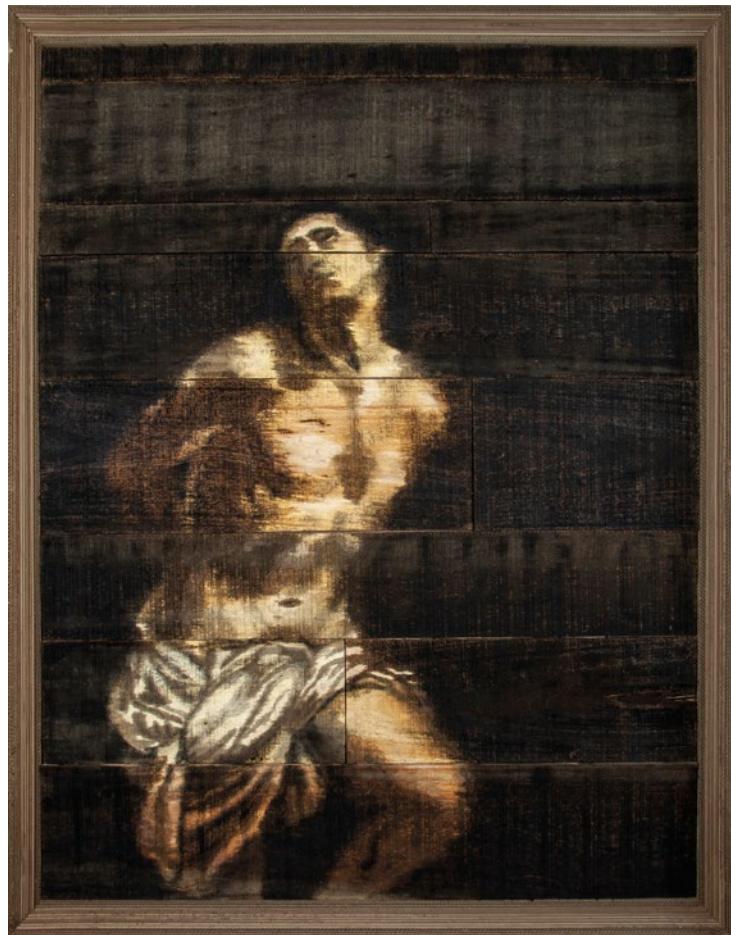
La iconografía de un santo de la primera época del cristianismo, miembro de la guardia pretoriana del emperador, en la antigua Roma (siglo III d. C.), tuvo un inesperado auge de propagación mil años después de su muerte. Esta profusión de imágenes de san Sebastián responde a una atribución, entonces apenas insinuada y casi inédita: el supuesto milagro de actuar como escudo capaz de vencer a la muerte o eludir el contagio en medio de la irrupción y

in the ways and the materials employed; the enshrined space and the work space, the promise of Eden and the entrance to hell, water and oil, the images at the service of the instances of power legitimated by the artistic work, inter alia.

Curatorial text

*I can never look now at
the Milky Way without
wondering from which of
those banked clouds of
stars the emissaries are
coming. If you will pardon so
commonplace a simile, we
have set off the fire alarm
and have nothing to do but
wait. / I do not think we will
have to wait for long.
Arthur C. Clarke, *Sentinel of
eternity*, 1951*

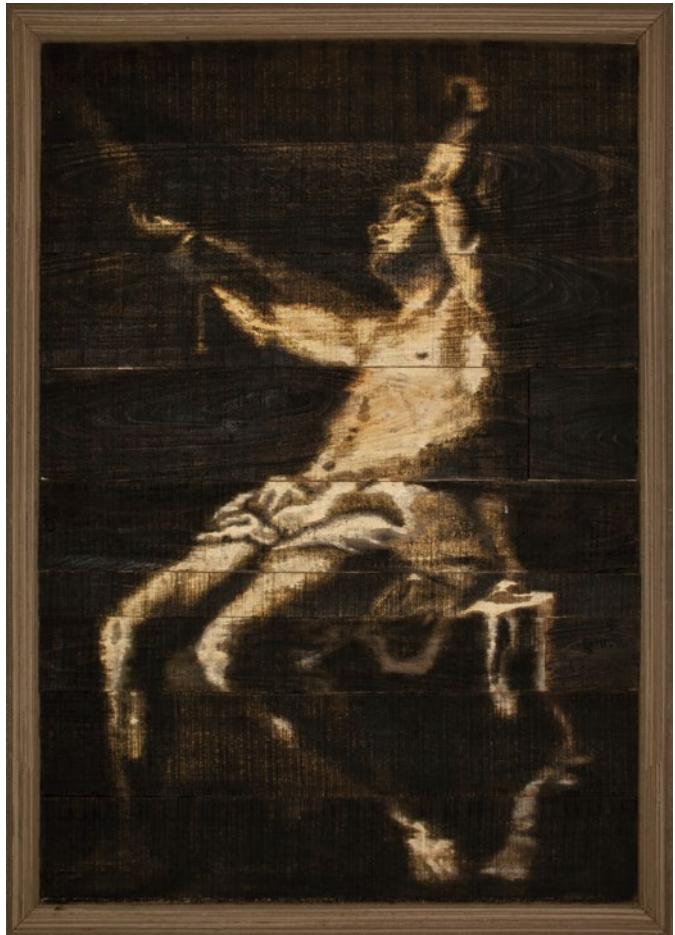
The iconography of an early Christian saint, a member of the Emperor's Praetorian Guard, in ancient Rome (3rd century AD), had an unexpected surge in popularity a thousand years after his death. This profusion of images of Saint Sebastian responded to an attribution hardly hinted at and almost unprecedented at that time: the supposed miracle of acting as a shield capable of defeating death or avoiding infection in the midst of the outbreak



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Aceite sobre madera y cartón, Aparición 3, 2021/*For the Times We Live In*. Oil on wood and cardboard, Appearance 3, 2021.



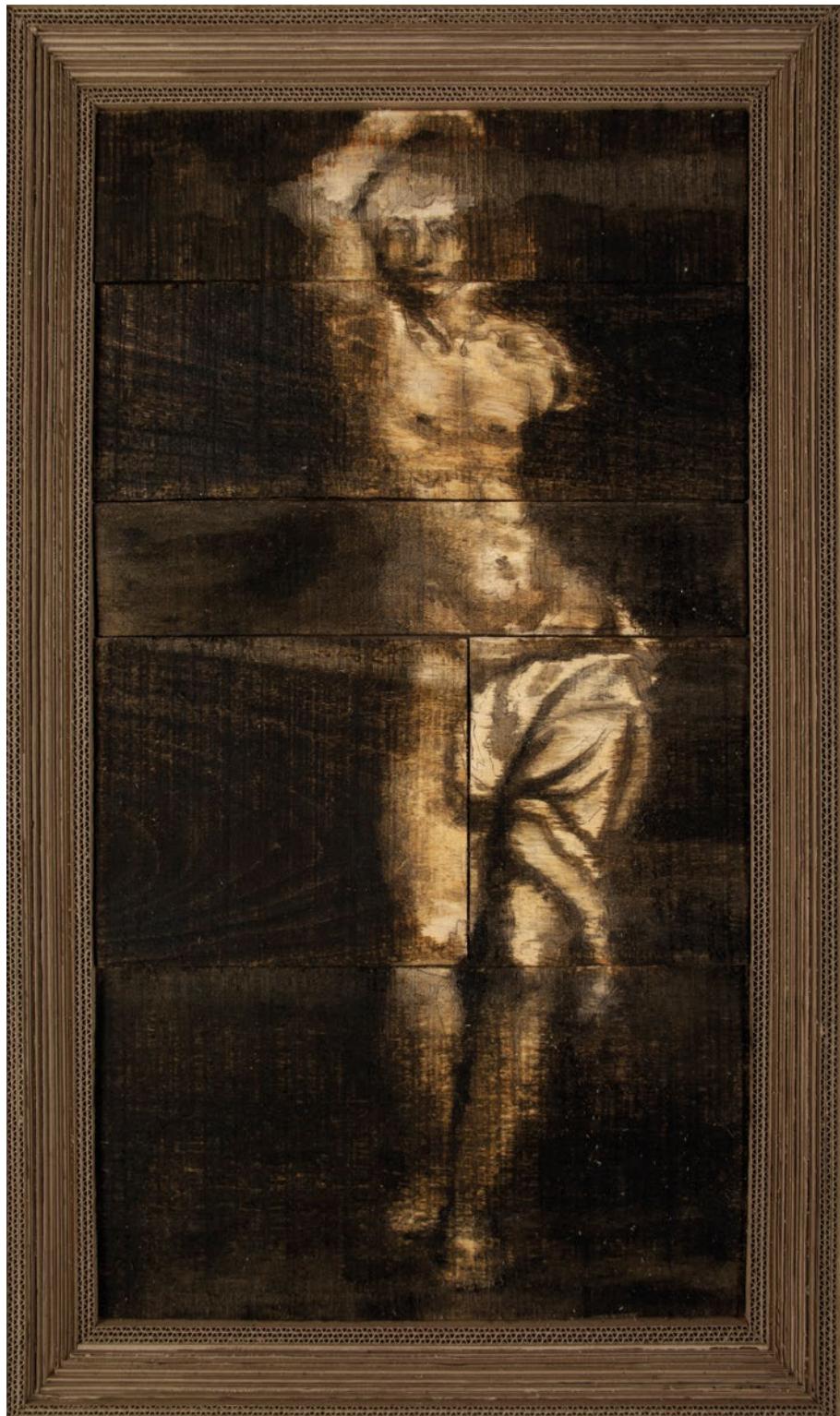
Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Aceite sobre madera y cartón, Aparición 1, 2021/*For the Times We Live In*. Oil on wood and cardboard, Appearance 1, 2021.



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren. Aparición 3, 2022*/For the Times We Live In. Oil on wood and cardboard, Appearance 3, 2022.



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren. Aparición 4, 2022*/For the Times We Live In. Oil on wood and cardboard, Appearance 4, 2022.



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Aceite sobre madera y cartón,
Aparición 8, 2022/
For the Times We Live In. Oil on wood
and cardboard,
Appearance 8, 2022.



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Aceite sobre madera y cartón,
Aparición 1, 2022/
For the Times We Live In. Oil on wood
and cardboard,
Appearance 1, 2022.



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Vista general de la exposición, 2022/
For the Times We Live In. General viewing of the exhibition, 2022.

gradual desaparición de una plaga que, entre los siglos xiv y xvi, diezmó la población en los viejos continentes.

Así, esa expandida alegoría de raíces clásicas inscribe analogías que surgen por el modo en que fue torturado, mismo en el que la mayoría de imágenes suele representarlo: el martirio de flechas que le dispararon al no abjurar de su fe (*la sagittazione*), pensadas como signos o mensajeros de una enfermedad que, a pesar de hundirse en su cuerpo, no logran acabar con su vida (su asesinato se produce luego de recuperarse de sus heridas, al ser azotado y apaleado). Se trata de un brote devocional al *Depulsor Pestilitatis* ("Protector contra la Peste") que crece con la exaltación de su joven anatomía, resistiendo las saetas entre la agonía y el éxtasis, y que lo hace emblema por excelencia de la entereza ante un flagelo cuyo agente biológico en ese momento todavía se desconoce.

Adrián Gaitán reproduce varias de estas representaciones en claroscuro (y sin flechas) sobre madera, usando como pigmento las manchas viscosas de gasolina o diésel que, por fuga, dejan los automóviles en el piso de los estacionamientos. Con reverberaciones a la pandemia, la instalación se concentra en otra fiebre, de la que no nos hemos aún recuperado: la del "oro negro", motor de la sociedad industrial y las guerras del último siglo. En medio de una transición en la que estos combustibles fósiles empiezan a ser sustituidos por energías renovables de cero emisiones, varias de las más grandes empresas de hidrocarburos

and gradual disappearance of a plague that decimated the population in the old continents between the 14th and 16th centuries.

This classically-rooted, widespread allegory inscribes analogies that arise from the way he was tortured —the same way that most images usually represent him: focused on the martyrdom of arrows shot at him for not abjuring his faith (*the sagittazione*), intended as signs or messengers of a disease that, despite sinking into his body, failed to end his life (his murder occurred after recovering from his injuries, being whipped and beaten). It is a devotional outbreak to the *Depulsor Pestilitatis* ("Protector against the Plague") that grows with the exaltation of his young anatomy, resisting the arrows between agony and ecstasy, which makes him an emblem *par excellence* of integrity in facing a scourge whose biological agent was still unknown at the time.

Adrián Gaitán reproduces several of these representations in chiaroscuro (and without arrows) on wood. For pigment, he uses the viscous gasoline and diesel stains leaked from cars and left on the parking lot floor. With reverberations of the pandemic, the installation focuses on another fever from which we have not yet recovered: "black gold," the driver of industrial society and the wars in the last century. In the midst of a transition in which these fossil fuels are beginning to be replaced by zero-emission renewable energies, several

Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren. Escultura La isla de la felicidad, 2022/For the Times We Live In. The Island of Happiness sculpture, 2022.*



han tenido en los últimos años una política de subvención y mecenazgo a distintos museos en todo el planeta: estos actuaron como fuente (o refugio) para una limpieza de imagen corporativa aludida por el artista en una suerte de umbral luminoso o escenario cinematográfico que, inmerso en muchas formas de colapso, puede pertenecer tanto al fin como al principio de los tiempos.

Su propuesta convierte la sala en un santuario y, simultáneamente, oficina postal para la coordinación de envíos de estas umbras copias, siendo desde aquí remitidas a distintas

of the largest hydrocarbon companies have recently implemented a subsidy and patronage policy for various museums around the world; these acted as a source (or a haven) for cleaning up a corporate image alluded to by the artist in a kind of luminous threshold or cinematographic stage that —immersed in many forms of collapse—? can belong to both the end and the beginning of time.

His proposal turns the room into a sanctuary and, simultaneously, a post office for coordinating shipments of these shady copies, being sent from Colombia to different cities around the



Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*.
Instalación, Sin título, 2022/*For the Times We
Live In*. Installation, Untitled, 2022.

ciudades del mundo donde los originales se encuentran. Exploran así la posibilidad de ser ungidas o no por el sistema del arte (¿“santos óleos” para consagrar a los admitidos o dar extremaunción a los enfermos?), reclamando su breve sustitución dentro de esos mismos recintos de valor o respaldo, en un momento en que todos los valores, al igual que nuestras nociones de recursos y poder, claman también ser sustituidos. Como si fuese la crónica de un derrumbe, la instalación sugiere que, con o sin retorno, hay energías (íconicas, históricas, culturales) cuyo contaminante y oscuro esplendor vemos aún fascinados. Una opulencia decadente que, con o sin fe, aceptamos como invitación a un moderado suplicio: aquel capaz de postergar el inexorable y merecido acto de morir, como si por descuido hubiese llegado a la cuenta una retribución de vida suplementaria. ■

Emilio Tarazona (curador)

world where the originals are found. They then explore the possibility of being anointed—or not—by the art world (“holy oils” to consecrate those admitted or give last rites to the sick?), demanding their brief substitution within those same spaces of value or support, in a moment in which all values—like our notions of resources and power—also cry out to be replaced. As if it were the chronicle of a landslide, the installation suggests that—reversible or not—there are energies (iconic, historical, cultural) whose polluting and dark splendor we are still fascinated by. There is a decadent opulence that we accept—with or without faith—as an invitation to a moderate torment: one capable of postponing the inexorable and deserved act of dying, as if a reward of additional life had arrived by accident. ■

Emilio Tarazona (curator)



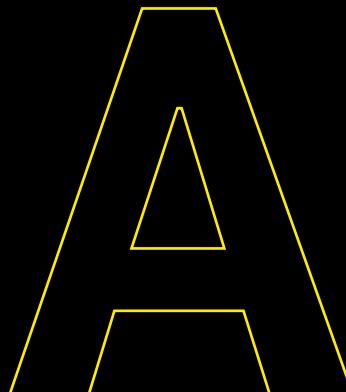
Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren*. Vista general de la exposición, 2022/
For the Times We Live In. General viewing of the exhibition, 2022.





Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren.*
Montaje de la exposición, 2022/For the Times We
Live In. Exhibition assembly, 2022.

ADRIÁN GAITÁN



rtista egresado del Conservatorio de Bellas Artes de la ciudad de Cali. Entre 2007 y 2008 fue director de la revista de bellas artes *VanityPlast* y del Espacio 3/4 Arte Contemporáneo. De 2005 a 2009 integró el colectivo El Camión, que realizó exposiciones en diferentes regiones de Colombia. De forma individual y colectiva ha expuesto en garajes, ríos, calles, lotes, museos y galerías de Colombia y el exterior. Algunas de sus exposiciones destacadas son "Arcocolombia" (Madrid, 2015), la X Bienal de Mercosur (Porto Alegre), "Video sur" (Palais de Tokio, 2018), al igual que los salones nacionales de artistas n.ºs 41, 42, 43 y 45, realizados en Cali, Cartagena, Medellín y Bogotá, respectivamente.

En 2014 fue premiado por el Ministerio de Cultura de Colombia como artista joven y recibió la Beca de Circulación Internacional en 2013; la Alianza Francesa le otorgó una beca de creación en 2012 y el Premio de Arte Joven en 2006; igualmente, fue ganador de la segunda

Born in Cali in 1976. He finished his studies in Plastic Arts in 1999 at the Departmental Institute of Fine Arts of Cali. In 2002, he moved to live and work in Bogotá, while he studied his master's program in Plastic Arts at Universidad Nacional de Colombia, which ended in 2004.

Since 1998, he has participated in different collective exhibitions in regional and national salons, and in the international field he participated in the "Poligraphic" Triennial of San Juan de Puerto Rico (2009), on Reclaiming the Useful: From Modernism to Self-Builds in Latin-America (Farsta, Stockholm, 2014) and Frente a la Euforia São Paulo (Facing the Euphoria São Paulo) (Brazil, 2015).

Currently, his work is focused in architecture and the urban space, and specially, the idea of habitat. Some projects also suggest an interest in the secluded ways of life of certain characters and his intellectual biography, which encourages him to address different narrative modalities in his

edición de la Bienal de Bucaramanga, y ganó en dos años consecutivos la Convocatoria del programa La Vitrina, de la Fundación Lugar a Dudas, en Cali.

Ha participado en varias residencias artísticas: en 2013, Hotel María Kapel (Holanda), Laagencia (Bogotá) y Casa Tres Patios (Medellín); en 2016 residió en la Cité Internationale des Arts (París) y el Museo del Barrio (Manizales); en 2017, en la Escuela Flora (Bogotá); en 2019, en Residencias en Bloque, 45 Salón Nacional de Artistas. Actualmente trabaja colectivamente con el proyecto *Sí, acepto*, que explora un campo híbrido entre la gestión cultural, la práctica artística y la curaduría.

presentations. In his most recent proposals, the ideas of finitude and loneliness are a core element of thought.



San Sebastián, óleo sobre lienzo

120 x 40 cm. 1637.

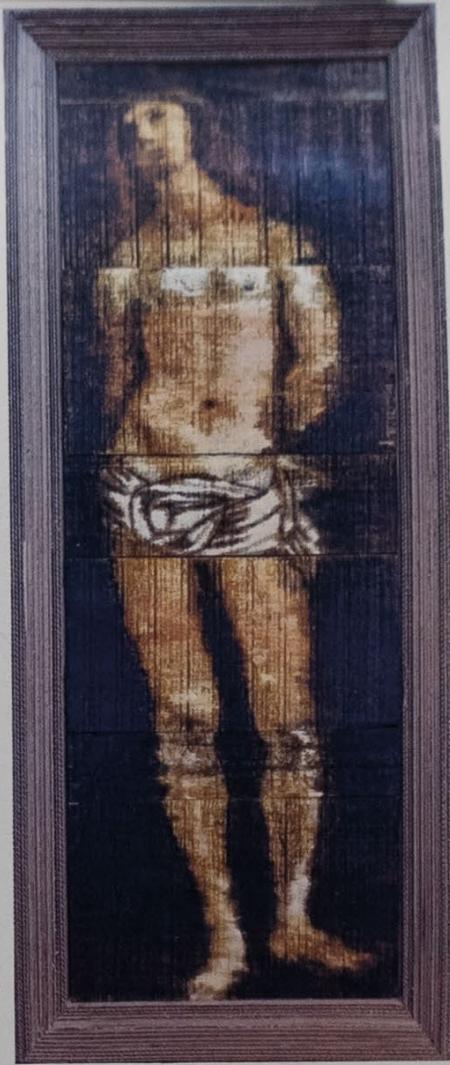
GIOVANNI BATTISTA BENVENUTI

Palazzo dei conservatori

Dirección: Piazza del campidoglio,
4,00186 Roma,
4,00186 Roma,

Director: Claudio Parisi Presicce

Teléfono: +39 060608



Aparición 9, aceite de motor

sobre madera y cartón,

134 x 64 cm. 2022.

ADRIAN GAITAN

POR ENVIAR

CONFIRMO RECIBIDO EN BUENAS CODICIONES

Adrián Gaitán. *Para los tiempos que corren.* Envío y
recepción de obras, 2022/*For the Times We Live In.*

Submission and receipt of works, 2022.

NOMBRE COMPLETO Y DOCUMENTO



Iván Navarro. *Mancha roja*. Vista general de la exposición, 2022/
Red Stain. General viewing of the exhibition, 2022.

@Gusvaria_Transmí
Mi amor no me tienes
que arrancar el brazo así
si quieras te doy la silla
y hasta te presto un
cortavías

@Tola y
APROPOSITO
género...
¿Es trans-mile
atrapado en
buseta?



Mancha roja

Red Stain

Iván Navarro

Del 7 de mayo al 2 de junio de 2022/
May 7-June 2, 2022

Galería Santa Fe

Créditos/Credits

Jenny Pérez Chibuque, Adrián Camilo Leal, Diego Sierra Enciso,
Emilio Tarazona y Diego Bastidas Cisneros

Imagen render del montaje/Rendering of the installation:

Lucas Gallego

Dibujos con lápices de color/Drawings with colored pencils:

Iván Navarro

Fotografía/Photography:

Mónica Torregrosa and Jenny Pérez Chibuque

Redes sociales/Social media

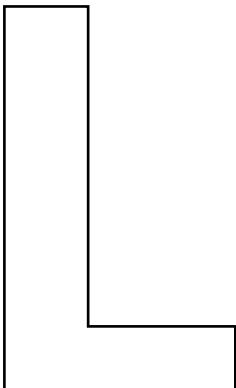
Instagram: @navarroinedito



Iván Navarro. *Mancha roja n.º 3.* Lápices de colores sobre papel 70 x 50 cm, 2021/
Red Stain. No. 3. Colored pencils on paper, 70 x 50 cm, 2021.



Sobre el proyecto



a expresión *mancha roja*, sugerida por algún medio de comunicación, tomó fuerza cuando comenzó a funcionar TransMilenio, hace veinte años. Y no era para menos: las imágenes reflejaban cientos de buses rojos moviéndose en fila india por las calles de Bogotá. En ese ir y venir eterno, los usuarios hemos sido víctimas de hacinamientos, robos, acosos, protestas, peleas, accidentes, bloqueos, vandalismo y mucho esmog. Pero no todo ha sido tóxico: también hemos presenciado manifestaciones artísticas, empleos informales y otros hechos insólitos que se han apropiado del interior de los articulados, tomados como lugar para la libre expresión y el emprendimiento económico.

Si miramos esta realidad de frente, adquirimos la responsabilidad de reflexionar sobre una cotidianidad que puede ser igual a la nuestra. Sin duda, una participación del arte más activa y cercana a las problemáticas de la sociedad puede hacer la diferencia, en términos de denuncia o catarsis.

About the project

The phrase "*mancha roja*" (red stain), proposed by certain media, became popular when TransMilenio started rolling, twenty years ago. And with good reason: the images showed hundreds of red buses moving in a row by the streets of Bogotá. In such eternal to and fro, the users have been victims of overpopulation, theft, harassment, protests, fights, accidents, blockages, vandalism and a lot of smog. But not everything is toxic: We have also seen artistic manifestations, informal jobs and other unusual facts that have taken the inside of buses, which become a place for free expression and economic entrepreneurship.

If we look at this reality upfront, then we have to think about an ordinariness which may be equal to ours. Undoubtedly, a more active participation of the art, which is closer to the problems of society, can make a difference, in terms of denunciation or catharsis.

With this premise in mind, the project postulated for Galería Santa Fe proposes a setup made by drawings which

Con esta premisa en mente, el proyecto postulado para la Galería Santa Fe plantea una instalación conformada por dibujos que destacarían los acontecimientos más negativos y positivos protagonizados por los usuarios de la "mancha roja". Partiendo de este ejercicio, se propuso suspender cada dibujo sobre una instalación caótica que recrearía un bus de TransMilenio a escala 1/1. Esa estructura estaría envuelta en una penumbra generada por los muros de la galería, sombreados con hojalín. Cada componente del conjunto operaría como una metáfora alusiva a la experiencia atropellada que se tiene con el mobiliario de TransMilenio.

Texto curatorial

Recapitulando: me parece claro que, de los cuatro conceptos: chisme, rumor, escándalo y calumnia, el chisme es el único que implica un cierto grado de placer.

Ulises Carrión, 1981

Acaso, solo por divertirse, la obra gráfica más cáustica de Iván Navarro no tiene en cuenta la noticia o la evidencia, sino el rumor (que es creación colectiva) e, incluso, si se quiere, el chisme (que viaja de individuo en individuo). Si bien algunas de las entregas sucesivas de sus caricaturas del mundo local del

highlight the most negative and positive aspects starred by the users of the "red stain". From this exercise, the proposal is to suspend each drawing over a chaotic setup which will recreate a TransMilenio bus on a 1/1 scale. This structure will be wrapped in a gloom generated by the walls of the gallery, shaded with smut. Each component of the set will operate as a metaphor alluding to the road-killed experience caused by the TransMilenio fittings.

Curatorial text

To recap: It seems clear to me that, of the four concepts gossip, rumor, scandal, and slander, gossip is the only one that implies a certain degree of pleasure.

Ulises Carrión, 1981

Perhaps, just for fun, Iván Navarro's most caustic graphic work does not take news or evidence into account, but rather focuses on rumors (a collective creation) and even gossip (which travels from individual to individual). Although some of the subsequent installments of his caricatures from the local art world could engender permanent rancor, or even cause some accusations of libel and slander (since those portrayed do care), in these others, which deal with incidents on the TransMilenio, we can all have fun, precisely because

Gusuaria — Transmi
Mi amor, no me tires
que abrañar el brazo así,
si quieres te doy la silla
y hasta te presto un
cortavías

Iván Navarro. *Mancha roja n.º 8*. Ollín sobre pared, 150 x 170 cm,
2021/Red Stain. No. 8. Soot on wall, 150 x 170 cm, 2021.



Iván Navarro. *Mancha roja* (detalle). Lápices de colores sobre papel, 2021/
Red Stain (detail). Colored pencils on paper, 2021.



Izquierda: Iván Navarro. *Mancha roja n.º 4*. Lápices de colores sobre papel 48 x 100 cm, 2021/
Red Stain. No. 4. Colored pencils on paper, 48 x 100 cm, 2021.

Abajo: Iván Navarro. *Mancha roja n.º 1*. Lápices de colores sobre papel 72 x 86 cm, 2021/
Red Stain. No. 1. Colored pencils on paper, 72 x 86 cm, 2021.







Iván Navarro. *Mancha roja*. Vista general de la exposición, 2022/
Red Stain. General viewing of the exhibition, 2022.

arte pueden generar tirria permanente, o hasta ocasionar alguna denuncia por injuria y calumnia (ya que los retratados sí importan), en estas otras, que tratan sobre incidentes en el TransMilenio, podemos divertirnos todos precisamente porque nadie se pregunta a quién hace referencia el cuento y porque, prácticamente, no importan el lugar ni la fecha de los hechos: el artista imagina a sus personajes a partir de las narraciones que recoge.

En todo caso, en la compilación de estas microhistorias, el ofendido es el calamitoso transporte público. Aunque, en el camino, algo de la sátira cae también sobre sus víctimas cotidianas: millones de personas en la capital del país que lo padecemos con un estoicismo casi incomprensible. Esta secuencia va contra todos a la vez (y ninguno en específico): este es el único sistema integrado de movilidad donde la ciudad entera parece muchas veces desintegrarse o quedar atrapada varias horas por día. Sus ásperos relatos dentro de los articulados parecen llevar por dentro algo de la podredumbre de aquellos funcionarios públicos que hace veinte años hundieron a toda Bogotá en esa vía sin retorno (y al día de hoy, aún sin salida).

Lo que Navarro presenta es una caricatura social: aun si ante algunos episodios podemos oponer (con autorgullo inútil) lo que de nuestra exhausta indignación todavía queda, esta caricatura hace que esas naves tugurizadas puedan producirnos, de manera incómoda, risas o sonrisas mórbidas. Escenas abusivas,

no one asks who the story refers to and because, in reality, the location and date of the events do not matter; the artist imagines his characters from the stories he collects.

In any case, in the compilation of these microstories, the offended party is the calamitous public transportation system. However, along the way, some of the satire also falls on its daily victims: millions of people in Colombia's capital city who suffer from it with an almost incomprehensible stoicism. This sequence goes after everyone at once (and no one in particular); this is the only integrated mobility system where the entire city often seems to disintegrate or get stuck for several hours a day. The harsh stories from inside the articulated buses seem to be embedded with some of the rottenness of the public officials who drove all of Bogotá down that path of no return twenty years ago (and to this day, there is still no way out).

What Navarro presents is a caricature of society; even if we can oppose (with useless self-pride) what remains of our exhausted indignation when confronting some episodes, this caricature means that these decrepit vehicles can make us laugh uncomfortably or smile morbidly. Abusive, obscene, sordid, violent, or criminal scenes we make space for—or those for which we have rather indolently created a space for coexistence—allow us to imagine them. If not completely true, they are at least quite plausible, and they make

obscenas, sórdidas, violentas o criminales a las que les damos lugar, o con las que, con cierta indolencia, hemos generado un espacio de convivencia, hacen que las imaginemos, si no completamente ciertas, al menos bastante verosímiles, y que puedan integrarse también a un folclor o pintoresquismo semilumpen o marginal que, en el peor de los casos (en medio del conformismo desbordado que a veces puede tenerse), es capaz hasta de producir una perniciosa y sincera simpatía.

Hay animadversión, pero también gesto de cronista. En lugar de ensañarnos con el mensajero, habrá que preguntarnos en qué momento hicimos de ese perverso anecdotario un aspecto de nuestra cotidianeidad. La propagación de estos dibujos sobre papel actúa como el aire: una nube o estela de polución que hace mofa a partir de episodios que se desplazan en una mancha roja, en vías troncales y a cuatro ejes, por una ciudad en la cual, tal vez, podamos transformar más adelante (pero en esta misma ruta) el goce incómodo que esta propuesta produce, en solo la primera estación con destino a la solución de uno de sus más grandes problemas. ■

Emilio Tarazona (curador)

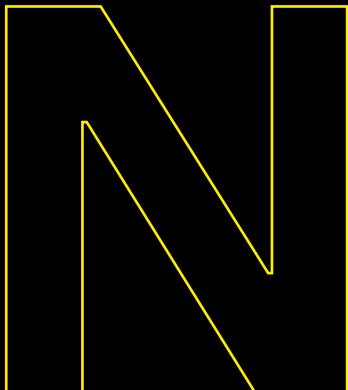
us integrate them into a semi-lumpen or marginal folklore or picturesqueness that, in the worst case (in the midst of the overflowing conformity that can sometimes occur), is capable of even producing a pernicious and sincere sympathy.

There is hostility, but also a chronicler's gesture. Instead of taking it out on the messenger, we will have to ask ourselves when we made this perverse anecdote an aspect of our daily life. The propagation of these drawings on paper acts like the air: A cloud or trail of pollution that makes a mockery of episodes that move around as a red stain, on main roads and in all four directions, through a city where —further up this same route— we can possibly transform the uncomfortable enjoyment produced by this proposal—in just the first station, working towards solving one of its biggest problems. ■

Emilio Tarazona (curator)

Iván Navarro. *Mancha roja*
n.º 2. Lápices de colores
sobre papel 100 x 74 cm,
2021/Red Stain. No. 2.
Colored pencils on paper,
100 x 74 cm, 2021.

IVÁN NAVARRO



nació en Bogotá en 1984, es maestro en Bellas Artes por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (2003-2009).

Ha expuesto su obra en las siguientes muestras individuales: "Identidades en fuga", Callejón de las Exposiciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán (Bogotá, 2008); "Mordiendo polvo" (sala de proyectos de la Universidad de los Andes, Bogotá, 2010); "Culebrones" (sala de proyectos del espacio plástico alternativo Casa Tres Patios, Medellín, 2011); "Lluvia de polen" (La Agencia, Bogotá, 2012); "Culebrones" (Alianza Francesa, sede centro, Bogotá, 2012); "Ojo por ojo" (Galería Valenzuela Klenner, Bogotá, 2013); "Delirio & feo" (Galería Sketch, Bogotá, 2015); "Rec" (sala de proyectos Rat Trap, Bogotá, 2016); "Mentiras y verdades" (Desborde Galería, Bogotá, 2017); "Aracataca, mi sangre, soy voyerista, qué filo, me gustan los sofás" (Galería Sketch, Bogotá, 2017); "Dura es la ley, pero es la ley" (Pieles, sección Proyectos Individuales, Feria Internacional de Arte de Bogotá, 2019).

Navarro was born in Bogotá in 1984. He is a master in Fine Arts from Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (2003-2009).

He has exhibited his work in the following individual exhibits: "Identidades en fuga", Callejón de las Exposiciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán (Fleeing Identities, Exhibitions Alley of the Jorge Eliécer Gaitán Theater) (Bogotá, 2008); "Mordiendo polvo" (Biting the Dust) (projections room of Universidad de los Andes, Bogotá, 2010); "Culebrones" (Melodramas) (projects room of the alternative plastic space of Casa Tres Patios, Medellín, 2011); "Lluvia de polen" (Pollen Rain) (La Agencia, Bogotá, 2012); "Culebrones" (Melodramas) (Alianza Francesa, downtown branch, Bogotá, 2012), "Ojo por ojo" (An eye for an Eye) (Galería Valenzuela Klenner, Bogotá, 2013); "Delirio & feo" (Delirium & Ugly) (Galería Sketch, Bogotá, 2015); "Rec" (sala de proyectos Rat Trap, Bogotá, 2016); "Mentiras y verdades" (Lies and Truths) (Desborde Galería, Bogotá,

Desde el año 2017 se desempeña como caricaturista en www.reemplaz0.org, portal dedicado a la crítica del medio del arte local. Recientemente fue seleccionado por el comité curatorial de la editorial Phaidon para participar en la publicación especializada de dibujo *Vitamin D3, Today's Best in Contemporary Drawing*.

<http://www.navarroivan.com/>
Facebook: Iván Navarro
Instagram: @navarroinedito

2017); "Aracataca, mi sangre, soy voyerista, qué filo, me gustan los sofás" (Aracataca, my Blood, I am a Voyeur, I am Hungry, I Like Sofas) (Galería Sketch, Bogotá, 2017); "Dura es la ley, pero es la ley" (The Law Is Hard, but it Is the Law) (Pieles, Individual Projects section, International Arts Fair of Bogotá, 2019).

Since 2017, he has been performing as cartoonist at www.reemplaz0.org, a portal dedicated to criticize the local artistic environment. Recently, he was chosen by the curatorial committee of Phaidon publishing house to participate in the specialized drawing publication titled *Vitamin D3, Today's Best in Contemporary Drawing*.

Facebook: Iván Navarro
Instagram: @navarroinedito
Página web:
<http://www.navarroivan.com/>

@ usvaria_Transmision
se oye reggaeton, rie van
rayando y siento Manos por
todo mi cuerpo. Ni rumba
ni orgía, transmilenio en
hora pico

Iván Navarro. *Mancha roja n.º 6.* Lápices de colores sobre papel. Tubos de madera. Ollín sobre pared, instalación, medidas variables, 2021/Red Stain. No. 6. Colored pencils on paper. Wooden tubes. Soot on wall, installation, variable dimensions, 2021.

#Cronicas de transmision
¡HIJUEPUTAS!
manden más buses

Iván Navarro. *Mancha roja n.º 10.* Video y ollín sobre pared, instalación, medidas variables, 2022/Red Stain. No. 10. Video and soot on wall, installation, variable dimensions, 2022.

| | | | | | | | | |
|-----------|-------------|---------|-----------------|---|-------------|------------|----------|------------------------|
| a | a | v | juan cortes | t | n | a | v | r |
| r | n | e | i | a | n | a | á | revelo bulla |
| a | t | m | s | g | t | n | n | ivon o |
| piedra | ijera-papel | u | e | s | torre beta | dario pena | o | mónica páez |
| s | a | j | q | w | | | i | andrea chindoy |
| a | c | a | e | | sergio mora | m | a | gloria janneth baquero |
| b | c | z | | | | m | p | r |
| e | c | s | | | | n | rat trap | tania ganitsky |
| | pedro | ramírez | | | | s | u | ó |
| u | u | n | | | | e | g | juan sebastián rosillo |
| r | z | d | | | | o | u | m |
| u | r | | | | | r | a | nicolás bonilla |
| e | | | | | | r | g | |
| d | a | p | r | s | k | | | |
| a | o | r | m | | | | | v |
| s | s | e | liliana andrade | m | | | | e |
| c | c | n | | | | | | |
| a | g | o | | | | | | |
| r | j | i | | | | | | |
| v | f | o | | | | | | |
| ví | l | o | | | | | | |
| r | maría | jimena | sánchez | | | | | |
| maria | jimena | duzán | | | | | | |
| ca | ca | a | | | | | | |
| david san | ago correa | | | | | | | |
| h | | | | | | | | |
| a | | | | | | | | |

CONSTRUIR
DE NUEVO
UN MUNDO

TAL VEZ ESTÉ HABLANDO DE ALGO QUE NO EXISTE
ESTEMOS

ASÍ QUE TENGO EL DERECHO DE DECIRLO TODO Y NO DECIR NADA
TENEMOS

PHILIP K. DICK
"REVELAR LA VERDADERA MATRIX"
Metz, Francia
1977

ESTEMOS

OGO
estemos.com



Visitantes:
El tiempo se ha vuelto...
Tierra a Marte, hemos...
respaldo en sistemat...com

fraccionando nues...
La colectividad pres...
esta pluralidad. ¶

Ingresarán a una de las...
los transmisiones ocran...
información. Los me...
posiblemente, los...
de datos ininteligible... y
creadas podrán ser parcialmente inintell...bler

Tengan claro que bre...
que acontece en la...
estaciones se sustent... y
los malestares, en el qu...
tanto como nos alter...
escuchar sobre las...ins

ROQUE



Giovanni Vargas. Rojo. Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad.
 Vista parcial de la exposición, Planetario de Bogotá, 2022/Red. Rebuilding a World: An Exploration in Complicity. Partial viewing of the exhibition, Bogotá Planetarium, 2022.

Rojo. Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad

**Red. Rebuilding a World:
An Exploration in Complicity**

Giovanni Vargas

**Del 18 de mayo al 23 de julio de 2022/
May 18-July 23, 2022**

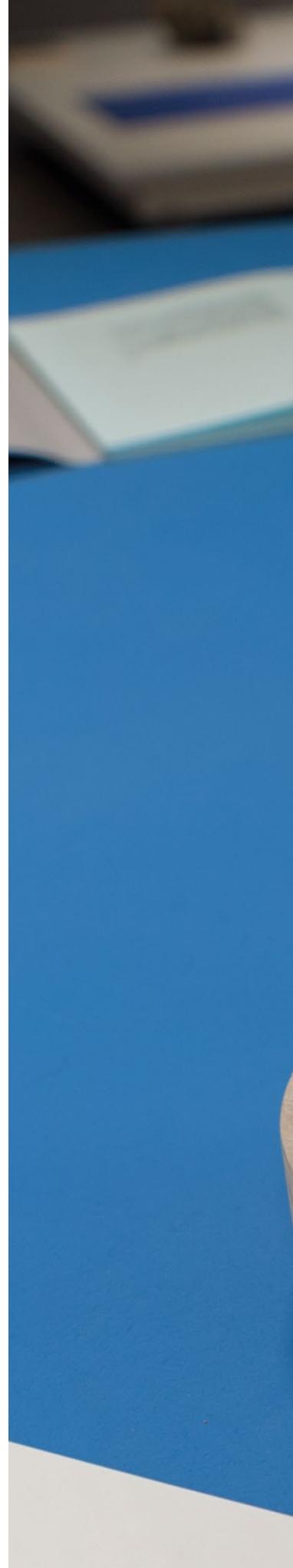
El Parqueadero, Museo de Arte Miguel Urrutia, Planetario de Bogotá y Más Allá/ El Parqueadero, Miguel Urrutia Art Museum, Bogotá Planetarium, and Más Allá

Agradecimientos/Acknowledgements

Más Allá (Jerónimo Velásquez, Tupac Cruz, Mónica Páez).

Artistas participantes/ Participating artists:

Lorena Espitia, Juan Mejía, Gloria Sebastián Fierro, Liliana Andrade, José Sanín, Susana Oliveros, Sandra Rengifo, Andrea Infante, Laura Escobar, Giovanni Vargas.



Giovanni Vargas. Rojo.
Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad. Madera, minerales, polvos y elementos varios, Los detritos, 2022/Red. *Rebuilding a World: An Exploration in Complicity.* Wood, minerals, powders, and miscellaneous elements, Debris, 2022.



Colaboradores/Collaborators

Juan Sebastián Rosillo, Santiago Wills, Juan Cortés, Manuel Kalmanovitz, Sergio Rodríguez, Rat Trap, Antonio Ungar, Eduardo Arias, Yandreiy Jimena Mosquera, José Sanín, Juan David Quintero, Giovanni Vargas, Tania Ganitsky, Laura Escobar, Angélica Ávila, Priscila Vangrieken Epiayu, Relámpago, Daniel Jiménez, Mónica Páez, Tupac Cruz, Susana Oliveros, Ebawi Zarabata, Lorena Espitia, Gloria Sebastián Fierro, Juan Mejía, Andrea Chindoy, Margarita García, María Jimena Sánchez, Elex Antony Ahue Morán, Pedro Ramírez, Jerónimo Velásquez, Elizabeth Trochez, Sergio Mora, Liliana Andrade, Piedra-Tijera-Papel, Luisa Roa, Gunyan Izquierdo, Víctor Alarcón, Sandra Rengifo, Ivonn Revelo Bulla, Jerónimo Velásquez, Nicolás Bonilla, Santiago Reyes, María Jimena Duzán, Mahidin Mayelli Valencia Candi, Erika Montoya, María Isabel Rueda, Carlos Bonil, Andrea Infante, Torre Beta, Gloria Janneth Baquero.

Fotografía/Photography

Mónica Torregrosa

Página web/Website

<http://giovannivargasluna.com/biografia-cv/>

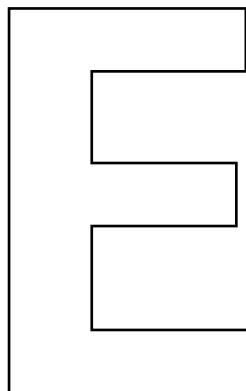
Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad*. Planetario de Bogotá, *Una exploración en complicidad*, 2022. Sólido de Juan David Quintero/Red. *Rebuilding a World: An Exploration in Complicity*. Bogotá Planetarium, *An Exploration in Complicity*, 2022. Solid by Juan David Quintero.



Sobre el proyecto

Lo que ocurrirá al final será terrestre de principio a fin.

Kim Stanley Robinson



El primer caso que elegimos para comenzar nuestro recorrido tiene su expresión canónica en la idea del Edén: un nuevo, rojo y polvoriento Edén. La propuesta se plantea como un archivo, y quizás todos los archivos surgen de mutaciones de conexión, con la intención de proponer relaciones y de conectar lo que posiblemente no se puede conectar.

Texto expuesto en el espacio El Parqueadero

El tiempo se ha vuelto múltiple de la Tierra a Marte, hemos fragmentado el espacio en sistemas complejos, fraccionando nuestras actividades. La colectividad presente revela esta pluralidad.¶

Ingresarán a una de las zonas donde las transmisiones operan de forma

About the project

Whatever happens in the end will be terrestrial, from beginning to end.

Kim Stanley Robinson

The first case we chose to start our journey has its canonical expression in the idea of Eden: A new, red and dusty Eden. The proposal is formulated as an archive, and maybe all archives are created from connection mutations, with the purpose of proposing relations and connecting what cannot possibly be connected.

Text exhibited in El Parqueadero space

Time has multiplied from Earth to Mars; we have fragmented space into complex systems, dividing our activities. The present collectivity reveals this plurality.¶

You will enter one of the zones where transmissions are intermittent. The models of reality possibly consist of unintelligible data sets and the created

intermitente. Los modelos de realidad posiblemente consisten en conjuntos de datos ininteligibles y las realidades creadas podrán ser igual y parcialmente ininteligibles.

Tengan claro que buena parte de lo que acontece en las distintas estaciones se sustenta en los anhelos y los malestares, en lo que tanto nos gusta como nos atemoriza al ver y escuchar sobre las versiones pasadas y presentes del futuro. Nos acercamos como podemos a aquella presencia fantasmal, a aquel sitio /-\\ que es imp°rt@(\t)

<h1 class="si-detail__title"> Semillas del futuro </h1>

¿Es esto un ejercicio de resistencia o de vanguardia? ¿Es una colección, un archivo o una acumulación?

=Prosig mos. Cada lenguaje afecta la visión del mundo, rastrear el psadao, enunciar desde

cenrots múltiples, dpeslazarse des13 un n0d0 4 0trº Δx

∴ desj3r/-\rquizå® n|_estro s4b333r
<mBEHj>

¶Algo está creciendo - no lo comprendemos: (™®©©)... los escombros han sido liberados_ las energías se han activado _¶... no hay tiempo para leerlo todo, trácense lecturas, entretéjanse recuerdos... promuévanse los flujos.¶

realities may be just as partially unintelligible.

Remember that a good part of what happens in the different stations is based on longings and discomforts, on what we both like and fear when seeing and hearing about past and present versions of the future. We get as close as we can to that ghostly presence, to that place that is imp°rt@(\t)

<h1 class="yes-detail__title"> seeds of the future </h1>

Is this an exercise in resistance or is it avant-garde? Is it a collection, an archive, or an accumulation?

=Let's continue. Each language affects the vision of the world, tracing the psat, enunciating from

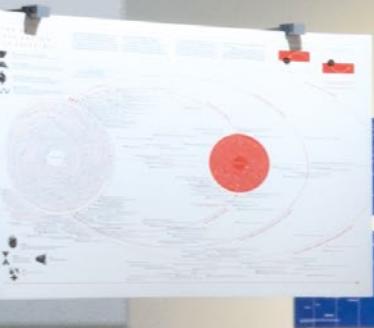
multiple cetners, moving fr0m 1 n0d3 2 an0th3r

∴ desj3r/-\rquizå® n|_estro s4b333r
<mBEHj>

¶Something is growing—we don't understand it: (™®©©)... the debris has been released_ the energies have been activated _¶... there is no time to read everything, make readings, interweave memories... promote the flows.¶

We arrive at the NEMO point, the most distant, the i n t e r _ m _ t t e n c e becomes more intense.

<h3 4qu1 el lenguaje d3 las anál0945 d3 Lp(¥ "AL 288-1"> decodificar



Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad*. Exposición en El Parqueadero, vista general, 2022/Red. *Rebuilding a World: An Exploration in Complicity*. Exhibition at El Parqueadero, general viewing, 2022.



Llegamos al punto NEMO, el más distante, la intér m_t en ci a se hace más intensa.

<h3 4qu1 el lenguaje d3 las anál0945 d3 Lp(¥ "AL 288-1"> decodificar

... Sigan nos, Sigan no... no sigan... sigan, ¿no?

RelámpagoJSRCBETMMratSWJCY-JPVtrapGVMKSRpiedraAUEAtijeraEA-JSpapelMIRJDQTGLEAADJtallerMP-SOJMEZACHGIcircularPRMGJVLAES-RAIGSFMJSMJD

Texto expuesto en el espacio Planetario

El tiempo se ha vuelto múltiple de la Tierra a Marte, hemos fragmentado el espacio en sistemas complejos, fraccionando nuestras actividades. La colectividad presente revela esta pluralidad.

Ingresarán a una de las zonas donde las transmisiones operan de forma intermitente. Los modelos de realidad posiblemente consisten en conjuntos de datos ininteligibles y las realidades creadas podrán ser igual y parcialmente ininteligibles.

Tengan claro que buena parte de lo que acontece en las distintas estaciones se sustenta en los anhelos, en lo que nos gusta ver y escuchar sobre las versiones pasadas y presentes del futuro. Nos acercamos como podemos a aquella presencia fantasmal, a aquel sitiø /-l que es imp°rt@(\)t3

/* TUPAC KATARI - volveré y seremos millones */

... Follow us, Follow, no... don't follow... follow, right?

LightningJSRCBETMMratSWJCY-JPVtrapGVMKSRrockAUEAscissor-saEAJSpaperIMIRJDQTGLEAADJwork-shopMPSOJMEZACHGIcircularPRMG-JVLAESRAIGSFMJSMJD

Text exhibited in the Planetarium's space

Time has multiplied from Earth to Mars; we have fragmented space into complex systems, dividing our activities. The present collectivity reveals this plurality.

You will enter one of the zones where transmissions operate intermittently. The models of reality possibly consist of unintelligible data sets and the created realities may be just as partially unintelligible.

Remember that a good part of what happens in the different stations is based on longings, on what we both like seeing and hearing about past and present versions of the future. We get as close as we can to that ghostly presence, to that place /-l that is imp°rt@(\)t3

/* TUPAC KATARI - I'll be back and we will be millions */

[Bolivian Space Agency](https://www.abe.bo)

Agencia Boliviana Espacial

¿Es esto un ejercicio de resistencia o de vanguardia? ¿Es una colección, un archivo o una acumulación?

=Prosig mos. Cada lenguaje afecta la visión del mundo, rastrear el psadao, enunciar desde

cenrots múltiples, dpeslazarse
des13 un n0d0 4 0trº Δx

∴ desj3r/-\rquizå® nl_|estro s4b333r
< Daú >

¶Algo está creciendo - no lo comprendemos: (™®©©)... los escombros han sido liberados_ las energías se han activado _¶... no hay tiempo para leerlo todo, tráicense lecturas, entretéjanse recuerdos... promuévanse los flujos¶

Hemos llegado a la zona de las radiaciones intermitentes AMFE, las más recientes. Las señales se hacen más intensas".<https://amessagefrom.earth/brainwaves>"

Sigan nos, Sigan no... no sigan... si-gan, ¿no?

RelámpagoJSRCBETMMratSWJCY-JPVtrapGVMKSRpiedraAUEAtijeraEA-JSpapelMIRJDQTGLEAADJtallerMP-SOJMEZACHGIcircularPRMGJVLAES-RAIGSFMJSMJD

Is this an exercise in resistance or is it avant-garde? Is it a collection, an archive, or an accumulation?

=Let's continue. Each language affects the vision of the world, tracing the psat, enunciating from

multiple cetners, moving fr0m 1
n0d3 2 an0th3r

∴ desj3r/-\rquizå® nl_|estro s4b333r
< Daú >

¶Something is growing—we don't understand it: (™®©©)... the debris has been released_ the energies have been activated _¶... there is no time to read everything, make readings, interweave memories... promote the flows¶

We have reached the area of FMEA intermittent radiation--the most recent. The signals are getting stronger."<https://amessagefrom.earth/brainwaves>"

... Follow us, Follow, no... don't follow... follow, right?

LightningJSRCBETMMratSWJCY-JPVtrapGVMKSRrockAUEAscisor-saEAJSpapelMIRJDQTGLEAADJworkshopMPSOJMEZACHGIcircularPRMG-JVLALESRAIGSFMJSMJD

Excerpt from a Day before (Un día antes)

(Text by Giovanni Vargas that accompanies the exhibition)

With a certain superstition and with the purpose of reconfiguring thoughts, sounding them, and sending them in various directions to burst the dark



Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad*.
Planetario de Bogotá, detalle de la exposición, 2022/Red. *Rebuilding a World: An Exploration
in Complicity*. Bogotá Planetarium, detail of the exhibition, 2022.



Fragmento de *Un día antes*

(Texto de Giovanni Vargas que acompaña a la exposición)

Con cierta superstición y con el propósito de reconfigurar los pensamientos, sonorizarlos y multidirigirlos para hacer estallar la burbuja oscura, ROJO superó el Carma y pasó al Más Allá.

María Teresa Ruiz, conocida como la Cosmógrafo del 87 por el pequeño círculo de científicos atacameños, y como la que bautizó aquella bola de gas brillantemente roja como *rojo*, la mujer que le ofreció a ese objeto su lengua mapudungún, casi extinta, para hacer que existiera, ahora, en los tiempos de la cooperación, se pregunta sobre el efecto y el peso de ese impulso que la llevó a darle una identidad a aquel elemento joven, solitario, distante, polvoriento que flota en la oscuridad del espacio y que con su poca masa es incapaz de generar su propio brillo. La astrónoma sospecha que con el tiempo posiblemente lo que nombró se irá desvaneciendo como la lengua de sus ancestros. ■

bubble, ROJO overcame carma and went to Más Allá.

María Teresa Ruiz is known as the Cosmographer of 1987 by the small circle of scientists studying the Atacama desert, and as the one who termed that brilliantly red ball of gas "red," the woman who offered the object her almost extinct Mapudungun language so that it would exist. Now, in these times of cooperation, she wonders about the effect and weight of that impulse that led her to assign an identity to that young, solitary, distant, dusty element that floats in the darkness of space and is incapable of producing its own glow due to its little mass. The astronomer suspects that what she named will possibly fade away over time, like the language of her ancestors. ■



Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad*. Serigrafía sobre cartulina negra, Cúmulo, asuntos extraterrestres, 2022/Red. *Rebuilding a World: An Exploration in Complicity*. Silkscreen on black cardboard, Cumulus, Extraterrestrial Affairs, 2022.

SISTEMA DE SINCRONIZACIÓN ÓPTICA ESPACIAL



texto / publicación / ensayo / literatur

Obra donde la escritura tiene un rol primordial y existe en el mundo en forma de libro o textos

evento / exposición

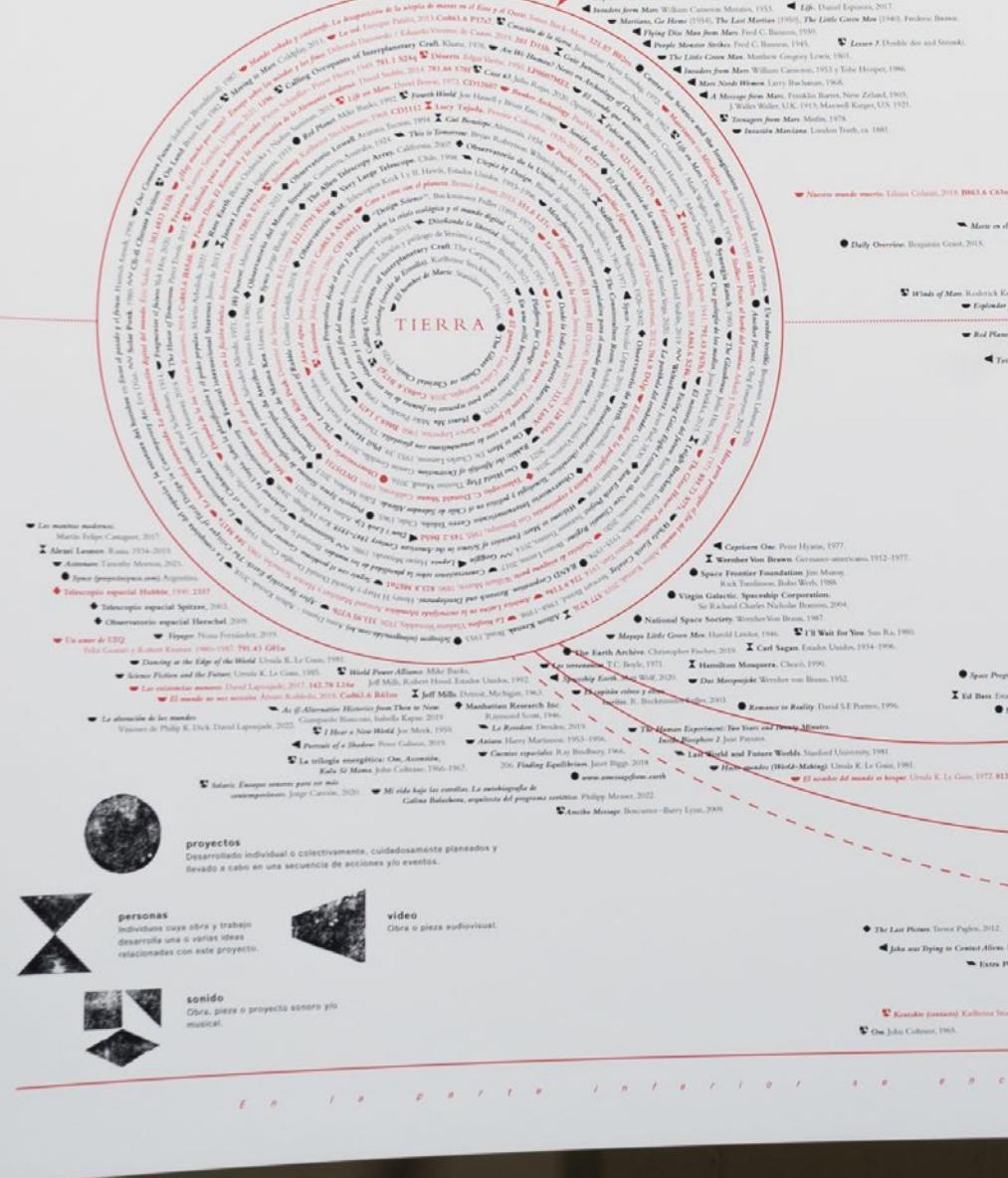
Suceso, hecho, acontecimiento. Cualquier tipo de concurrencia social que sucede en tiempos y espacios concretos, establecidos y precisos.

mundo material / objetos / construcciones

Objetos / construcciones
Objetos tangibles de diferentes escalas y funciones, fabricados o construidos con tecnología desarrollada por entidades inteligentes.

ideas / movimiento

Representaciones mentales, resultado del pensamiento y la experiencia. Se extienden en diferentes direcciones, se transforman en el tiempo, son adaptadas y reformuladas por varios autores.



Giovanni Vargas. Rojo. Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad. Impresión offset, Sistema de sincronización óptica espacial, 2022/Red. Rebuilding a World: An Exploration in Complicity. Offset printing, Spatial Optical Synchronization System, 2022.



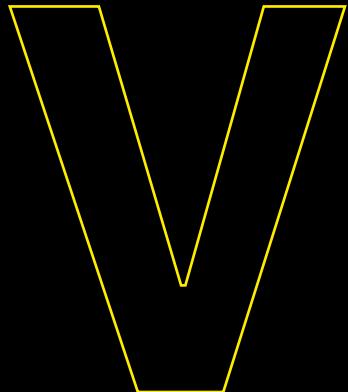


Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad. Video, Disolver y coagular, 2022/Red. Rebuilding a World: An Exploration in Complicity. Video, Dissolving and Coagulating, 2022.*



Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad. Proyección, Oficina de futuro, Planetario de Bogotá, 2022/Red. Rebuilding a World: An Exploration in Complicity. Projection, Office of the Future, Bogotá Planetarium, 2022.*

GIOVANNI VARGAS



Vargas nació en Cali en 1976. En 1999 terminó sus estudios de Artes Plásticas en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. En 2002 se trasladó a vivir y trabajar en Bogotá, donde adelantó su maestría en Artes Plásticas y Visuales —que finalizaría en 2004— en la Universidad Nacional de Colombia.

Desde 1998 ha participado en diferentes exposiciones colectivas en salones regionales y nacionales, e internacionalmente en la Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico (2009), en Reclaiming the Useful: From Modernism to Self-Builds in Latin-America (Farsta, Estocolmo, 2014) y Frente a la Euforia São Paulo (Brasil, 2015).

En este momento su trabajo gira en torno a la arquitectura y el espacio urbano, y de manera especial, a la idea de habitar. Algunos proyectos evidencian también un interés por las formas de vida reclusa de ciertos personajes y su biografía intelectual, lo que lo motiva a abordar distintas formas narrativas en

Vargas was born in Cali in 1976. He finished his studies in Plastic Arts in 1999 at the Departmental Institute of Fine Arts of Cali. In 2002, he moved to live and work in Bogotá, while he studied his master's program in Plastic Arts at Universidad Nacional de Colombia, which ended in 2004.

Since 1998, he has participated in different collective exhibitions in regional and national salons, and in the international field he participated in the "Poligraphic" Triennial of San Juan de Puerto Rico (2009), on Reclaiming the Useful: From Modernism to Self-Builds in Latin-America (Farsta, Stockholm, 2014) and Frente a la Euforia São Paulo (Facing the Euphoria São Paulo) (Brazil, 2015).

Currently, his work is focused in architecture and the urban space, and specially, the idea of habitat. Some projects also suggest an interest in the secluded ways of life of certain characters and his intellectual biography, which encourages him to address different

sus presentaciones. En sus últimas propuestas, las ideas de finitud y soledad son un elemento central de reflexión.

narrative modalities in his presentations. In his most recent proposals, the ideas of finitude and loneliness are a core element of thought.



Giovanni Vargas. Rojo. *Construir de nuevo un mundo: Una exploración en complicidad*. Encuentro De lo Extraño y Más Allá, 2022/Red. *Rebuilding a World: An Exploration in Complicity*. Encounter Of the Strange and Beyond, 2022.

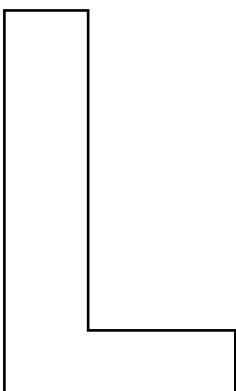


Lecturas de los jurados

Judges' readings

EL ENORME ESPACIO DEL PLANETA THE PLANET'S HUGE SPACE

MARÍA BUENAVENTURA



os proyectos de este Salón Luis Caballero compartían una expansión de lugar: unos repartían sus obras en diferentes espacios, mientras otro se extendía a las afueras y otro más enviaba, como náufragas, sus piezas por el mundo. Y, sin esto bastarles, buena parte de las obras estaban en el espacio viajero de las publicaciones o las redes.

¿Qué fue esta expansión de lugar? Cuando en 2012 el VII Premio Luis Caballero se dispersó por varias sedes de Bogotá, abandonando el segundo piso del Planetario —lugar para el cual y por el cual nació—, los artistas tuvieron la posibilidad de escoger un sitio gestionado por Idartes o buscar uno propio. Se ubicó, entonces, cada uno, en su espacio. En un espacio público del centro, casi todos lugares vastos, de carácter más bien monumental y abierto.

Tal vez la presencia, hoy, de muchos de los proyectos en varios lugares al tiempo, entre públicos e independientes, sea resultado de esa salida del

The projects in this edition of the Luis Caballero Award shared an expansion of place: some works were distributed throughout different spaces, others were displayed in the outskirts, and some pieces were sent, like castaways, around the world. As if this weren't enough, a good number of the works were caught in the traveling spaces of publications and social networks.

What was this expansion of place? When in 2012 the 7th Luis Caballero Award was spread across several venues in Bogotá, leaving the second floor of the Planetarium —the space born for the award and for which the award was born—the artists had the option of choosing a site managed by IDARTES or looking for one of their own. Each one then chose their space, in a public location downtown, which are almost all large, monumental, and open spaces.

Perhaps the presence today, of many of the projects in several places at the same time, between audiences and independents, is a result of that exit from the Planetarium, as an expansive wave.

Planetario, como una ola expansiva, o tal vez sea la explosión posterior a una pandemia que confinó nuestros cuerpos, mientras volvió ubicuas nuestras imágenes y voces, con videos, escrituras, podcasts y reuniones virtuales, que empezamos a realizar cotidianamente con imágenes y voces que aseguraban venir de todas partes del mundo. Tal vez fue una reacción del cuerpo, que se empeñó en hacerse presente.

No que antes no existieran los medios ni obras habitando distintos lugares; lo que llamó mi atención tal vez fue la exploración conjunta, casi un llamado urgente a buscar espacios de presencia.

Otra particularidad fue traer la colaboración a un primer plano, ya entre los mismos nominados que compartieron curaduría, ya resaltando la multitud de personas y oficios involucrados en las obras, difuminando incluso el lugar central que tiene la autoría en las artes plásticas. Una confianza en la colaboración, en la diversidad de soluciones —mucho más allá del colectivo—, que tal vez sea una necesidad y una esperanza común en la gente de la Tierra.

No quisiera uniformar los proyectos con esta entrada: el cerebro se empeña en hallar rasgos en familias conformadas tal vez solo por el azar. Pero puede que estos hilos sirvan para explorar, sin perderse, la particularidad de cada obra.

Un rasgo más, entonces: algunos proyectos dirigieron con agudeza sus antenas hacia los signos, a los lenguajes que imponen un rumbo a nuestra vida —a pesar nuestro—, y no solo desde afuera,

Or perhaps it is the explosion after a pandemic that confined our bodies, while making our images and voices ubiquitous, with videos, writings, podcasts, and virtual meetings, that we began to do on a daily basis with images and voices that claimed to come from all over the world. Perhaps it was a reaction of the body, which insisted on being present.

Not that before there were no media, nor works inhabiting different places, but perhaps what caught my attention was the joint exploration, almost an urgent call to look for spaces of presence.

Another peculiarity was that of bringing the collaboration to the foreground, that which existed among the same nominees who shared curatorship; and highlighting the multitude of people and trades involved in the works, blurring even the central place that authorship has in the visual arts. A trust in collaboration, in the diversity of solutions —far beyond the collective— is perhaps a common need and hope for all people on Earth.

I do not want to treat the projects as uniform with this entry: the brain insists on finding traits in families formed perhaps only by chance. But these ideas may serve to explore, without getting lost, the particularity of each work.

One more feature, then: some projects sharply directed their antennae towards the signs, to the languages that impose a course on our lives —in spite of us— and not only from the outside,

sino, porque se interiorizan, también desde adentro.

* * *

Al final del mundo: Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que pareciera muerto traía la comunidad al centro. En principio, era posible decir que la obra trataba sobre la luz, o sobre formas de conocer divergentes a las occidentales, pero era, en esencia, sobre el diálogo, la ayuda mutua, la reunión de fuerzas. En sus espacios hubo una extensa conversación y, en ella, la libertad para que cada partícula, de una multitud, aportara su visión.

Como señalaba la programación, esta obra “se desplegaba en el tiempo y en el espacio”. En quince días de una actividad febril, Rueda realizó, por una parte, seis presentaciones de su *spoken word* en el escenario central de Mapa Teatro; por otra, una serie de acciones y una instalación audiovisual y sonora en una casa cercana, el Artist Breakfast Institute, casa que aún conserva todas sus características republicanas y lustrosas en medio de las ruinas y trajines de la zona roja del barrio Santa Fe.

Los acontecimientos permitieron dar voz a todos: a artistas, a vecinos, a las mascotas —significativamente en la lista de colaboradores—, a vivos, a muertos, a seres futuros, a mediadores, a curadores, al tarot para los nominados. Incluso las casas, la de Mapa y la de ABI, tenían voz: no eran escenario, sino presencia.

but, because they are internalized, also from within.

* * *

At the World's End: Speculations on Possibilities of life amongst the Ruins of a World that Appears to be Dead (*Al final del mundo: Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que pareciera muerto*) brought the community to the forefront. In principle, it would be possible to say that the work was about light, or about ways of knowing other than those of the West, but it was, in essence, about dialogue, mutual support, and the joining of forces. In their spaces, there was an extensive conversation and in it, the freedom for each particle in a crowd to contribute its vision.

As the program pointed out, this work “unfolded in time and space.” Over 15 days of a feverish activity carried out by Rueda, which included six performances of his “Spoken Word” on the central stage of Mapa Teatro. Additionally, a series of actions and an audio-visual and sound installation took place in a nearby house, the Artist Breakfast Institute. This house still retains all its republican and lustrous characteristics, in the middle of the ruins, and the hustle and bustle of the Santa Fe neighborhood’s red-light district.

These events enabled everyone, including artists, neighbors, pets —meaningful participants on the list of collaborators— the living, the dead, future

Las obras humanas implican siempre la acción y los recursos de multitud de seres, pero estas colaboraciones son dejadas de lado en el momento de resaltar la autoría, o son reconocidas de forma ceremonial (más por convención que por convicción). Aquí, como dijo Caputo en la conversación con Rueda, pasaban a ser el corazón del proyecto.

En Mapa escuchamos a la artista hablar con la luz y la música, hablar sobre la luz, sobre leer el vuelo de los pájaros en un cielo correctamente dividido, especular e invocar un ojo invisible. Mientras avanzaba la narración, la imagen de Rueda iba apareciendo, dejaba de ser sombra para convertirse en cuerpo en escena. Aunque su voz era eje, la pieza tenía un carácter colectivo: cada elemento lo aportó un artista desde su visión, la escena, la música, la iluminación, los trajes, los tocados; además, la presencia protagónica de aquellos seres, encantados con su propia existencia, que caminaban entre el público, aparecían en las ventanas y portaban los elementos y el tiempo de la acción.

Le pregunté a Rueda si había una relación entre voz y luz. Y habló de un lugar anterior al lenguaje, en que la vibración del sonido y de la luz establecía el contacto entre los vivos. Toda la acción se dirigía entonces a encontrar ese lugar de contacto, a partir de un orden de colores, sonidos y palabras.

Rueda asumió, por considerarlo indispensable hoy, el riesgo de desarrollar su proyecto en acciones y, significativamente, buscó contacto con la fallecida

beings, mediators, curators, the tarot for the nominees, to be given a voice. Even the houses, Mapa and ABI, had a voice; they were not stages, but presences.

Human works always involve the action and resources of a multitude of beings, but these collaborations are set aside at the moment of highlighting the creators or are recognized ceremonially (more by convention than by conviction). Here, as Caputo said in conversation with Rueda, the collaborators became the heart of the project.

In Mapa we hear the artist talk with light and music, talk about light, about reading the flight of birds in a properly divided sky, speculating and invoking an invisible eye. As the narrative progressed, the image of Rueda appeared and ceased to be a shadow to become a body on stage. Although his voice was the axis, the piece had a collective character: each element was contributed by an artist from his/her vision, the scene, the music, the lighting, the costumes, the headdresses. Additionally, the central presence of those beings, enchanted with their own existence, who walked among the public, appeared in the windows and carried the elements and time of the action.

I asked Rueda if there was a relationship between voice and light. And he spoke of a place before language, in which vibration, sound, and light, established contact between the living. All the action was then directed to find that place of contact, from an order of colors, sounds, and words.

artista María Teresa Hincapié, precursora de la *performance* en Colombia, contacto que tradujo en palabras, en una instalación, más que sonora, narrativa. Y esa apuesta por la conversación, por la palabra, por su carácter arriesgado y colectivo, por su invitación a hacer comunidad, señala otra posibilidad de vida en este mundo.

* * *

La bodeguita de La Concordia creaba dos espacios: uno hecho de datos y replicado en redes (la imagen de una exposición en la sala oriental de la Galería Santa Fe, que tenía como ejes la estatua del expresidente de Estados Unidos, Barack Obama, sumergida en el mar, y la imagen de helicópteros de guerra sobre el desierto), y el otro, hecho de objetos en el espacio físico de esa misma sala (una colección de trescientos smartphones activados, cada uno con una cuenta de Instagram, sobre los que dos operarios trabajaban para viralizar las imágenes de la primera exposición y hacerla aparecer, ante los usuarios de redes, como un espacio físicamente existente).

En la Galería Santa Fe se creó entonces una "granja de *clicks*"; es decir, no se aludió a su existencia, no se pusieron sus fotos ni se mostró cómo funcionaba, sino que entró en operación uno de estos sistemas en los que, por contrato, se promueven tendencias en las redes sociales. Para ello, incluso la instalación eléctrica de la Galería debió fortalecerse, ya que tenía que soportar

Rueda assumed, considering it indispensable today, the risk of carrying out his project through actions and, significantly, sought contact with the late artist María Teresa Hincapié, a pioneer of performance in Colombia. Contact that translated into words, in an installation that was more than sound, narrative. And this commitment to conversation, to the word, to its risky and collective character, to its invitation to make community, points to another possible way of living in this world.

* * *

La Concordia Click Farm (La bodeguita de La Concordia) created two spaces. One was made of data and replicated on social networks: the image of an exhibition in the eastern room of the Galería Santa Fe, which had as its axes the statue of the former president of the United States, Barack Obama, submerged in the sea, and an image of war helicopters over the desert. The other was made of objects in the physical space of that same hall: a collection of 300 activated smartphones, each with an Instagram account, on which two operators worked to make the images of the first exhibition viral and make it seem like a physically existing space before social network users.

In the Galería Santa Fe, a "click farm" was created; that is, its existence was not alluded to, its photos were not posted, nor was how it worked revealed, but one of these systems came into

la carga de los celulares activos. Así, otra instalación fue protagonista del proyecto, instalación aun menos visible, insospechada y diciente, pues es la que sostiene este mundo cada vez más demandante de energía.

Las dos exposiciones de Obando eran impecables, cada una a su modo, y cada una tenía algo perturbador en su presencia. ¿Qué era esa sensación incómoda, de irrealdad, en las dos?

¿Era la ausencia de gente en las maquetas de redes? ¿La imagen amable de Obama hundida en el mar? ¿Su cálida sonrisa frente a la guerra imperial? ¿O el pensamiento inevitable en un futuro de ciudades sumergidas?

Por su parte, la reconstrucción de la granja de *clicks* era fascinante: los teléfonos en la oscuridad nos atraían como luces a polillas. Los “operarios” los revisaban continuamente, publicaban con sus fotos historias de *la expo*, daban *likes*, o troleaban, mantenían activa la ficción. Estos teléfonos rutilantes, con caras sonrientes, frescas, no tenían correspondencia alguna en cuerpos caminantes. Eran solo imagen, caras detrás de las cuales había solo una sala oscura, nadie. Marionetas de rostros muy reales.

Tal vez aquello perturbador que compartían las dos exposiciones era revelarnos un “Aquí no hay nadie”. Eran imagen, visual y auditiva, sin correlato en el mundo que huele y sabe y que, sobre todo, no está aún totalmente vigilado. Se señalaba, entonces, una opacidad de las tecnologías de “contacto” ante

operation where, by contract, trends are promoted on social networks. For this, the gallery's electrical capacity had to be boosted, since it had to withstand the load of the active cell phones. Thus, another installation was the star of the project, an installation even less visible, unsuspected, and telling, given that it sustains this increasingly energy-demanding world.

Obando's two exhibitions were impeccable, each in its own way, and each had something disturbing in its presence. What was that uncomfortable feeling of unreality in both of them?

Was it the absence of people in the social network models? Obama's kind image sunk into the sea? His warm smile in the face of the imperial war? Or the inevitable thought of a future of submerged cities?

The reconstruction of the click farm was fascinating, the phones in the dark attracted us like moths to a light. The “operatives” reviewed them continuously, published with their photos stories of the exhibition, gave likes, or trolled, keeping the fiction active. These glittering phones, with smiling, fresh faces, did not correspond to any walking bodies. They were just pictures, faces behind which there was only a dark room, no one. Puppets of very real faces.

Perhaps the disturbing thing that the two exhibitions shared was that they revealed “there is no one here.” They were image, visual, and auditory elements with no correlation in the



Evento de cierre XI Premio Luis Caballero, Charla con los jurados Andrés Matute, Gabriel Zea y María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022/XI Luis Caballero Award Closing Event, Talk with Judges Andrés Matute, Gabriel Zea, and María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022.

GSF Radio - Galería Santa Fe

https://galeriasantafe.gov.co/gstradio/

LA GALERÍA PROGRAMACIÓN ESTÍMULOS PROGRAMAS GALERÍA FESTIVAL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN NOTICIAS CONTACTENOS PRENSA

GSF Radio

GSF Radio es un proyecto sonoro, producido por la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, que investiga y narra las historias de las personas y colectivos del campo de las artes plásticas y visuales que conforman la Red Galería Santa Fe.

La primera temporada de GSF Radio se enfoca en los ganadores y nominados de todas las versiones del Premio Luis Caballero.

ROJO – Construir un nuevo mundo. Una exploración en complicidad

Episodio 5: Engranajes del futuro anterior – Invitado: Nicolás Bonilla

Episodio 4: Murmurios – Invitado: Andrea Infante

The screenshot shows the GSF Radio website's landing page. At the top, there's a navigation bar with links for 'LA GALERÍA', 'PROGRAMACIÓN', 'ESTÍMULOS', 'PROGRAMAS', 'GALERÍA', 'FESTIVAL', 'CENTRO DE DOCUMENTACIÓN', 'NOTICIAS', 'CONTACTENOS', and 'PRENSA'. Below the navigation is a large banner for 'GSF Radio' with a subtext about it being a project by the Gerencia de Artes Plásticas y Visuales of Idartes, investigating and narrating stories of artists in the Red Galería Santa Fe. A specific section for the 'ROJO' episode is highlighted, featuring two episodes: 'Episodio 5: Engranajes del futuro anterior – Invitado: Nicolás Bonilla' and 'Episodio 4: Murmullos – Invitado: Andrea Infante'. The bottom of the screenshot shows a Windows taskbar with various icons and system status information like weather (17°C Parc soleado), date (3/08/2022), and time (6:39 p.m.).



las cuales actuamos, aun a sabiendas, desprevidamente, así como la separación entre imagen y realidad física hoy, cuando tendemos a olvidar que *imagen* no corresponde a *realidad*, y que *virtual* está equivaliendo a *vigilancia*.

* * *

En *Barro*, Jaime Franco deshizo las paredes de una casa campesina en ruinas y levantó con su material una figura escultórica en el mismo predio, utilizando, además, algunas paredes que se mantenían en pie y seguían la cruz con la que planeó abrirse al paisaje, hacia las rocas y hacia el río Bogotá. Con maestros artesanos conocidos o referenciados en sus experiencias anteriores, trituró los adobes de la casa derruida, los mezcló con paja, boñiga, agua, y los volvió materia para tapia pisada.

Franco exploró un camino entre la forma y el paisaje, en un lugar que conoce por su práctica de montañismo. Así, también, tomó una decisión sobre la visibilidad de la obra: ubicada en un terreno rural privado, lejano a caminos principales, solo sería vista por los dueños de la finca, por invitados o por los escaladores, en una especie de vista aérea desde las rocas. Una decisión que implica otra: cómo llevar este acontecimiento de las afueras, de lugar abierto, al interior de una sala de exposición en la ciudad.

En la sala dispuso, en el centro, una placa de barro, de tapia pisada, sobre la que se proyectaba, en cenital, una vista

world that has smells and tastes and that, above all, is not yet fully monitored. Then, our attention was drawn to an opacity of the “contact” technologies before which we act, even knowingly, unpreparedly, as well as the separation between image and physical reality today, in which we tend to forget that images do not correspond to reality, and that virtual is starting to become synonymous with surveillance.

* * *

In *Clay (Barro)*, Jaime Franco took down the walls of a dilapidated country house and built a sculptural figure on the same property with his own material. Additionally, he used some walls that remained standing and followed the cross with which he planned to open up to the landscape, towards the rocks and towards the Bogotá River. With master craftsmen who he knew or knew of in his previous experiences, he crushed the adobes of the demolished house, mixed them with straw, manure, and water, and turned them into material for a rammed earth wall.

Franco explored a path between form and landscape, in a place he is familiar with thanks to his mountaineering practice. Thus, too, he made a decision regarding the visibility of the work: located on a private rural block, far from main roads, it would only be seen by the owners of the farm, guests, or climbers, seen from above from the rocks. This decision involves another:

aérea del proceso de construcción de la escultura. Al fondo, sobre una pared con pátina de barro, otro video de plano general y vista frontal, del acontecimiento. En las paredes, fotografías del proyecto, dibujos a modo de planos arquitectónicos, pero realizados con tinturas del barro, y una lista de palabras: verbos de este proceso tradicional de trabajo con tierra. Flotando en la sala, una composición musical daba ritmo y una fuerte dramaturgia a los videos.

Lo que se llevaba a la sala era, entonces, la documentación en vistas aéreas, en planos abiertos. Es decir, la decisión fue llevar al interior una vista más documental que corporal. La experiencia de caminar dentro de la cruz y ver el paisaje desde ella, o la de verla desde las rocas, o la vista de primerísimo plano que tiene el maestro mientras la construye, debía quedar en la ruralidad, pues lo central para el artista era este proceso de moler yrehacer, de tumbar y levantar de nuevo, el carácter efímero de toda obra humana, como lo señala con el fragmento de *El mito de Sísifo*, de Camus. La cruz, en una relación cuidadosa con el paraje y con la familia —descendiente de quienes construyeron la casa—, no pretendía ser eterna, imponerse; por el contrario, como tierra del lugar, desaparecerá dentro de él, y no durará más de lo que dura una vida humana.

How could this work be taken from the outskirts, from an open space to the interior of an exhibition space in the city?

In the center of the hall, he arranged a clay slab from the rammed earth wall, on which an aerial view of the sculpture's construction process was projected from an overhead perspective. In the background, on a wall with a patina of mud, another long shot video and frontal view of the event. On the walls, photographs of the project, drawings as architectural plans but made with clay tinctures and a list of words: verbs related to this traditional process of working with earth. Floating in the room, a musical composition lent the videos rhythm and a strong dramaturgy.

What was brought to the room was then documentation, with aerial views, and general shots. That is, the decision was to bring to the interior a more documentary than corporal view. The experience of walking inside the cross and seeing the landscape from it, or seeing it from the rocks, or the firsthand view the master craftsmen had while working, should remain in the countryside. For what was central to the artist was this process of grinding and remaking, of knocking down and building back up, the ephemeral character of all human work, as he points out with the fragment of Camus's *The Myth of Sisyphus*. The cross, in a careful relationship with the place and with the family —descendant of those who built the house— was never intended to be eternal, to impose itself. On the

Como dentro de un enorme intestino, rojo, vivo, que gruñe, nuestros cuerpos se adentraban en *Inestabilidad incalculable*, siguiendo las voces del laberinto sonoro en que se transformó El Parqueadero. Algo a tientas se llegaba a cuatro oasis de voces, que con tiempos e intervalos diferentes repetían palabras y frases de extraña coherencia.

Un último espacio, la rampa, permitía sentarse a escuchar un poema, este sí con principio y fin: *Mañana una paz*. Pero, una vez atisbada aquella esperanza, el espectador debía volver por donde vino. Volver para digerir, habiendo entrado para ser digerido.

De algún modo esta sala, ya tan conocida en sus límites por quienes la frecuentamos, se había convertido en ilimitada por cuenta del camino circular, camino hecho, justamente, de 360 metros de cortina de teatro (coincidencia poética que resalta Guillermo Vanegas al entrevistar a la artista).

Era un recorrido solitario, de escucha concentrada, y era difícil: había una dislocación, una pérdida de puntos de referencia, una abducción por sonidos y alguna sensación de estar atrapado. Posiblemente lo que guiaba esta sensación, más que las palabras, era el sonido del camino, entre la urgencia y el suspense.

En la charla de la artista con Carolina Cerón se revelaba la operación de las palabras, una suerte de experimento en el que María Isabel Arango llevó al extremo el cadáver exquisito.

Primero fue transcribir un libro —*Colombia: País fragmentado, sociedad*

contrary, the earth in that place will disappear within it, and will not last any longer than a human life does.

* * *

As if inside a huge intestine, red, alive, growling, our bodies entered *Im-measurable Instability*, following the voices of the sound labyrinth The Parking Lot was transformed into. Blindly, we arrived at an oasis of four voices, which with different times and intervals repeated words and phrases of strange coherence.

A final space, the ramp, provided a space to sit and listen to a poem, this one with a beginning and an end: *To-morrow a peace* (*Mañana una paz*). But, after that glimmer of hope, the viewer had to return to where he or she had come from. Return to digest, having entered to be digested.

Somehow this hall, already so well known in its limits by those who frequented it, had become unlimited on account of the circular path, a path made, precisely, of 360 meters of theater curtain (a poetic coincidence that Guillermo Vanegas highlights when interviewing the artist).

It was a solitary journey —a journey of concentrated listening. It was difficult, there was a dislocation, a loss of landmarks, an abduction by sounds, and some sense of being trapped. Possibly what guided this feeling, more than the words, was the sound of the journey, between urgency and suspense.

dividida—, cientos de páginas que alguna vez ya fueron transcritas. Luego, organizar sus palabras alfabéticamente. Entonces, darlas a un lingüista para que las clasificara y, así, pasarlas a un programa de inteligencia artificial —pero no de texto, sino de sonido—, para que escribiera con ellas. Y este último, dice Arango, “hizo frases más que absurdas, imposibles”: escribió un libro mil veces más largo, y la artista volvió sobre este compendio como editora.

De los girones, de lo que quedaba de esa narración de país y de lo que no se podía definir, recogió frases y palabras, y pidió a multitud de personas grabarlas. Así, un cúmulo de voces surgió entre las cortinas rojas, con palabras de apremio, casi ruego.

Darle la vuelta al libro, a su “repetición incesante de horrores”, desubicarlo, hacerlo volar en voces, aspirar a reconfigurar con él la imagen de otro país, y conformar entonces una suerte de sueño de alguien que ha vivido, sin pausa, en la guerra.

* * *

Los videos de *Colombianización* se abalanzaban sobre el cuerpo. Construcciones visuales hipnóticas y música urbana de coros pegajosos que invaden el cerebro, todo armado en el cuidadoso modo de la propaganda. De la propaganda que nos ha formado, profundamente, sin que nos demos cuenta.

En un enorme despliegue de energía, la artista ocupó en acciones —pregrabadas o en vivo— las dos salas de

In the artist’s talk with Carolina Cerón, the function of the words was revealed, a kind of experiment in which María Isabel Arango took the exquisite corpse to the extreme.

First, was the transcription of the book *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*, hundreds of pages that had once been transcribed. Then, its words were arranged alphabetically. They were later given to a linguist to be classified and, thus, put into an artificial intelligence program —but not in the form of text but sound—to write with them. The latter, says Arango, “made phrases more than absurd, impossible” and resulted in a book a thousand times longer, and the artist returned to this compendium as an editor.

Of the small fragments, of what was left of that country narrative and of what could not be defined, she collected phrases and words and asked a multitude of people to record them. Thus, an accumulation of voices emerged between the red curtains, with words of urgency, almost begging.

To turn the book around, its “incessant repetition of horrors,” to dislocate it, to make it fly through voices, to aspire to reconfigure with it the image of another country, and then to form a kind of dream of someone who has lived, ceaselessly, in the war.

* * *

The videos of *Colombianization* (*Colombianización*) pounced on the body.

la Galería Santa Fe. La entrada estaba a cargo de un pequeño monitor que mostraba una suerte de video institucional, *Colombianización*, que ironizaba sobre las campañas de marca país, contrastando el discurso exótista con los procesos de exterminio —asesinatos, masacres, desplazamiento y torturas— de las comunidades campesinas e indígenas, propietarias de la tierra, para reemplazarlas por cabecillas de la mafia paramilitar.

A este seguían, ya dentro de la sala, una instalación de enormes pantallas con los videos musicales *Brandland* y *Plata o plomo*. Detrás de ellos *La gente de bien*, *Capitalismo gore* y *Grande pene erecto*, construidos en colaboración con artistas, músicos y realizadores. Cada espacio tenía una imagen, unos colores y un ambiente musical claramente audible en medio del bullicio.

En la segunda sala cobraba más protagonismo el *drag king*, en solitario, encarnando personajes prototípicos que han construido su imagen masculina a partir de una capacidad de dominio y violencia —y con los que Granados realizó, en redes, una suerte de campaña de expectativa—. Esta sala se convertiría además en el escenario del cabaret, acción en la que la artista asumía, uno tras otro, los múltiples personajes de los videos.

El lenguaje descarnado y los señalamientos directos a políticos y personajes perversos —Álvaro Uribe, Andrés Escobar—, el compromiso con el paro y con los jóvenes perseguidos, respondía a una

Hypnotic visual constructions and urban music with catchy choruses that invaded the brain, all put together in the careful mode of propaganda. Of the propaganda that has formed us, deeply, without us realizing it.

In an enormous display of energy, the artist occupied with actions —pre-recorded or live—the two halls of the Galería Santa Fe. The entrance was manned by a small monitor, with a kind of institutional video, *Colombianization*, which showed ironic takes on the country brand campaigns, contrasting the exoticist discourse with the processes of extermination —murders, massacres, displacement, and torture— of the peasant and indigenous communities, land-owners, to replace them with leaders of the paramilitary mafia.

This was followed inside the room by an installation of huge screens with the music videos *Brandland* and *Silver or Lead (Plata o plomo)*. Behind them *Wealthy People (Gente de bien)*, *Gore Capitalism (Capitalismo gore)*, and *Big Erect, Penis (Grande pene erecto)* built in collaboration with artists, musicians, and filmmakers. Each space had an image, colors, and a clearly audible musical atmosphere in the midst of the bustle.

In the second hall, the Drag King took on more prominence, alone, embodying prototypical characters, who have built their masculine image from a capacity for domination and violence—and with which Granados carried out, on social networks, a kind of campaign of

necesidad apremiante del país que la artista decidió asumir.

Para hacerlo, profundizó en su análisis de la propaganda, la que nos corresponde como tercer mundo de la sociedad capitalista global. Y con ello, develó cómo fue lograda la colombianización: una empresa brutal y estridente, de gritos y motosierras, y que fue, sin embargo, exitosamente silenciosa. ¿Cómo se silenciaron decenas de miles de muertos, desaparecidos, torturados, exiliados, desplazados? ¿Cómo se devió la mirada de una masacre que nos salpicaba, y que a millones de nosotros arrebataba familiares, amigos, vecinos?

En las acciones, la artista descodificaba el lenguaje de la propaganda que logró ese silencio, como una suerte de hipnosis colectiva. Un lenguaje sobre todo corporal, de gestos. No son las formas, los adornos, los trajes —siempre un poco toscos, descolocados en las acciones de Nadia, para crear extrañamiento— los que hacen un cuerpo atractivo, erotizado, convincente, persuasivo, terrorífico: son los movimientos, las posturas, los guiños, los que ejercen la atracción.

Con ese lenguaje que da órdenes directas a nuestras emociones, la artista nos llevaba del deseo al terror, a la convicción, al hartazgo, sin que pudiéramos evitarlo. El espectador estaba a merced de la obra, aterrado, excitado, furioso, desesperado. En este largo viaje tenía que asumirse como cuerpo sintiente y pensante, y encarar, entonces, lo que le ha tocado vivir, dejar de silenciarlo.

expectation. This room would also become the stage for a cabaret, an action in which the artist appeared as, one after another, the multiple characters of the videos.

The stark language and the direct accusations against politicians and perverse characters —Álvaro Uribe, Andrés Escobar— the commitment to unemployment and to the persecuted young people responded to a pressing need of the country that the artist decided to take on.

To do so, she delved into her analysis of propaganda, which corresponds to us as the third world of global capitalist society. And, with it, she revealed how Colombianization was achieved: a brutal and strident enterprise of screams and chainsaws that was, however, successfully silent. How were tens of thousands of dead, disappeared, tortured, exiled, and displaced people silenced? How did we look away from a massacre that impacted us and that snatched family, friends, and neighbors from millions of us?

Through her actions, the artist decoded the language of propaganda that achieved that silence as a kind of collective hypnosis. A language above all corporeal, of gestures. It is not the shapes, the ornaments, the costumes —always a little rough, misplaced in Nadia's actions, to create estrangement— that make an attractive, eroticizing, convincing, persuasive, terrifying body: It is the movements, the postures, the winks, which exert the attraction.

* * *

En *Para los tiempos que corren*, la sensación de entrar en un espacio sagrado era inevitable: Adrián Gaitán levantó una suerte de catedral, y lo hizo a partir de códigos espaciales, de aquello que reconocemos como marca de lo sagrado: una amplia nave central, arcos laterales, semipenumbra, silencio y, en las paredes, las imágenes emblemáticas de un mártir católico, en un claroscuro barroco —precisamente según el estilo de la Iglesia que nos llegó con la invasión española, en el siglo xvi—.

Las imágenes de san Sebastián eran manchas de aceite quemado, a las que nuestro cerebro condicionado daba forma e historia. Estas sombras, sobre maderas recicladas y con un cuidadoso marco, con calados y volutas en láminas de cartón, estaban iluminadas con lámparas de envases plásticos, que no dejaban por ello de parecer barrocas y lujosas, con su pie de cables enrollados.

Todo esto hacía una catedral. A pesar de que en la entrada de la sala el artista puso una puerta enrollable, característica de las bodegas, y de que, en el centro, en vez de altar, había una especie de cuarto de madera reciclada, algo levantado del suelo, que recordaba los campamentos de vigilancia en las construcciones. A ese cuarto se accedía por escalones y a través de una cortina negra. Además, atrás, a los lados, se amontonaban más cuadros, dispuestos para su envío.

With that language that gives direct orders to our emotions, the artist took us from desire to terror, to conviction, to weariness, without us being able to avoid it. Spectators were at the mercy of the work, terrified, excited, furious, desperate. In this long journey, it was their turn to assume themselves as a body, sentient and thinking, and then face what they have had to live, stop silencing it.

* * *

The sensation of entering a sacred space was inevitable. In *For the Times We Live In (Para los tiempos que corren)*, Adrián Gaitán raised a kind of cathedral, and he did it from spatial codes, using what we recognize as a mark of the sacred: a wide central nave, side arches, semi-darkness, silence, and on the walls, the emblematic images of a Catholic martyr, in a baroque chiaroscuro —precisely the style of the church that came to us with the Spanish invasion in the sixteenth century.

The images of San Sebastian were stains of burnt oil, to which our conditioned brain gave shape and history. These shadows, on recycled woods and carefully framed, with openwork and scrolls in cardboard sheets, were illuminated with plastic container lamps, which did not cease to look baroque and luxurious, even with their foot of coiled cables.

All this made a cathedral. Despite the fact that at the entrance of the room the

Gaitán utiliza disposiciones de luz y de espacio que nos conmueven, sin que sepamos cómo. Y al desentrañar los signos espaciales, puede también dislocarlos, superponer una catedral y una bodega, lugares disonantes que tan pronto le dicen al cuerpo que se arrodille, como que se ponga a producir, y rápido. Tal vez sean dos caras de una misma cultura occidental: la que ha construido sus altares con el trabajo esclavo de los hombres y de la tierra.

Era una catedral de petróleo y desecho, según explicitaban los dos espacios semicerrados que actuaban a modo de tras escena.

El interior del "altar" se oponía a la semipenumbra de la sala: la iluminación blanca, rutilante y plana, aludía a las películas de ciencia ficción, especialmente a la fuerte imagen de ese cuarto entre futurista y rococó que aparece al final de *2001 odisea del espacio*, solo que el suelo de la película, aquí era techo. En el centro, una fuente de arabescos coloniales, logrados con llantas recortadas, de la que brotaba petróleo a borbotones. Y coronándola, las tres figuras de *La puerta del infierno*, de Rodin.

El olor del petróleo quemado se contraponía a la higiénica luz, y hacía que el cuerpo olfatorio, que respira, entrara en contradicción con los ojos, de modo que, en su fascinación, quisiera huir.

Entre tanto, a la izquierda de la "catedral", escondido en un rincón de acceso casi invisible, se encontraba un escritorio decimonónico, de madera. Sobrevivían en él algunas piezas originales, como la

artist installed a rolling door, characteristic of cellars, and that, in the center, instead of an altar, there was a kind of recycled wooden room, something raised from the ground, which recalled the surveillance camps in the constructions. A room that was accessed by steps and through a black curtain. In addition, towards the back and to the sides, more paintings were piled up, arranged for shipment.

Gaitán uses arrangements of light and space that move us, without us knowing how. And by unraveling the spatial signs, he can also dislocate them, superimpose a cathedral and a cellar, dissonant places that immediately tell the body to kneel, as if to start producing and fast. Perhaps two faces of the same Western culture, which has built its altars with the slave labor of men and the Earth.

It was a cathedral of oil and waste. According to their explanations, the two spaces were semi-enclosed and acted as a kind of backstage.

The interior of the "altar" stood in opposition to the semi-darkness of the room: The white, glittering, flat lighting alluded to science fiction films, especially to the strong image of that room between futuristic and rococo, which appears at the end of *2001: A Space Odyssey*. Only that the floor of the movie was the ceiling. In the center there was a fountain of colonial arabesques, built with trimmed tires, from which oil gushed out. And crowning it, the three figures of Rodin's *The Gates of Hell*.

pata de atrás, pero la delantera era aún árbol. El mueble estaba recubierto de placas de tierra agrietada, y sus compartimentos rebosaban petróleo. La lámpara conservaba su pie de metal, pero su pantalla había sido reemplazada por un tarro. Ese revuelto de materias corresponde bien al revuelto de la Tierra. Toda su tragedia está hecha de naturaleza, aquí no hay nada artificial: tierras, metales, arenas, madera y petróleo que produce plástico, todo es planeta; solo que lo que debe estar abajo está arriba, y lo que debe respirar está ahogado. Esa oficina del patriarca, de caos que dirige el caos, tenía también algo de ciencia ficción, de ruina luego de la hecatombe.

De la Galería, con una compañía de logística de arte, salían los cuadros hacia los museos donde están sus "originales", aquellas pinturas legitimadas por el establecimiento. Ese envío de obras, en un acto de peregrinaje a los centros de poder, coincide con las enormes migraciones de las últimas décadas, en las que desarrapados del sur global viajan buscando otra legitimación, la de su dignidad como seres humanos, una que les dé permiso, nada menos que de comer.

Con elementos claves, Gaitán hace una historia y una imagen del capital, una imagen que tiene como origen una intuición del artista, que comienza por hacer "san Sebastiánes" justo antes de que explote la más reciente pandemia, y los envía por el mundo en este momento de ríos humanos. Por supuesto, los cuadros, tal como las personas, serán rechazados y devueltos, postrados en su intento.

The smell of burnt oil contradicted the hygienic light and caused the olfactory body, which breathes, to contradict what was seen by the eyes, so that in its fascination, it wanted to flee.

To the left of the "cathedral," hidden in a corner of almost invisible access, was a nineteenth-century wooden desk. Some of its original pieces survived, such as the back leg, but the front was still a tree, it was covered with cracked earth plates and its compartments overflowed with oil. The lamp retained its metal foot, but its screen had been replaced with a jar. That scramble of matter corresponds well to the turmoil of the Earth. All its tragedy is made of nature, here there is nothing "artificial": earth, metals, sands, wood, and oil that is used to produce plastic, everything is planet; only that what should be down is up, and what should breathe is choked. That office of the patriarch, of chaos that directs chaos, also had an element of science fiction, of ruin after the catastrophe.

From Galería Santa Fe, with an art logistics company, the paintings left for the museums where their "originals" are, those paintings legitimized by the establishment. This sending of works, in an act of pilgrimage to the centers of power, coincides with the enormous migrations of recent decades, in which ragged individuals from the Global South travel looking for another legitimization, that of their dignity as human beings, one that gives them permission to eat, nothing less.

* * *

Unos veinticinco dibujos colgados de tubos amarillos, como los de los buses del sistema TransMilenio, conformaban *Mancha roja*. La intervención espacial era intencionalmente caótica: tubos tirados, a medio pararse en equilibrio para sostener las imágenes brutales de Navarro, en las paredes manchas de carbón, en las que se borroneaban letras —como cuando se escribe sobre polvo y hollín en un vidrio—. Una pantalla mal recostada en una esquina mostraba el video viral del conductor aquel que, desesperado, por redes sociales renunció a su trabajo. El video estaba puesto bajo un filtro de dibujo también intencionalmente ordinario.

Todo hacía referencia un poco a las ruinas de TransMilenio, un sistema que (como decía Smithson de la industrialización)¹ nació en ruinas, pero en ellas permanece. Los dibujos, centro del proyecto, replicaban escenas protagonizadas por las personas que toman este sistema de transporte, escenas copiadas de fotos o reconstruidas a partir de historias que Navarro recolectó entre noticias, fotografías o chismes.

¿Para qué traducir en dibujo escenas que ya están en video o fotografía? Tal

Using key elements, Gaitán paints a story and an image of capital, an image that has as its origin an intuition of the artist, who begins by making “San Sebastians” just before the most recent pandemic explodes and sends them around the world at this time of human rivers. Of course, paintings, such as people, will be rejected and returned, prostrated by their intent.

* * *

Some 25 drawings, hanging from yellow tubes, like those of the buses of the Transmilenio system, made up *Red Stain (Mancha Roja)*. The spatial intervention was intentionally chaotic, tubes thrown around, half-standing and balanced to hold Navarro’s brutal images. These were shown on walls stained with coal and blurred letters —as they are when using dust and soot to write on glass. A poorly supported screen in a corner showed the viral video of the driver who, in desperation, quit his job on social networks. A video position under an intentionally ordinary drawing filter.

Everything referred somewhat to the ruins of the Transmilenio, a system that (as Smithson said of industrialization) was born in ruins, and remains so. The drawings, the center of the project, replicated scenes starring the people who take this transport system, scenes copied from photos or reconstructed from stories, which Navarro collected for news, photographs, or gossip.

1 Véase Robert Smithson (1967), *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey* (<https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>)

vez porque el dibujo pide más tiempo que la foto.

El dibujo burlesco hace un guiño a la atención, hace que se mire despacio y, tal vez, que se pueda pensar en por qué se soporta la violencia. Los visitantes podían repasar sus propias historias al ir mirando los trazos, al darle a la reflexión el tiempo del dibujo. Los repasos de las rayas, los detalles que agranda o enfoca el artista, los colores pastel contrastados con tubos de amarillo intenso, sangre, atrocidades y gestos grotescos, invocaban una atención diferente, molesta y curiosa.

Especialmente el humor violento de los dibujos de Navarro, cercano a la violencia que se ejerce a diario sobre los ciudadanos en el transporte público, despierta una relación conflictiva con la obra. El espectador, guiado por una fascinación inconfesable (que solemos llamar *morbo*), vence una primera repulsión, y la narración atrae su interés, revelándole facetas despreciadas y negadas de sí mismo.

Así, termina por sospechar, tal vez, que ese protagonismo, el que adquieren las personas expuestas a la violencia, de algún modo las señala, por su participación o pasividad ante los abusos del sistema.

* * *

Giovanni Vargas comienza a preguntar a los artistas si de algún modo están pensando, como él lo hace, en la avidez actual por Marte, en carreras espaciales y, mucho más allá, en lo que eso significa

Why translate into drawing scenes that are already in video or photos? Maybe because drawings demand more time than photos do.

Burlesque drawing makes a nod to attention, forces you to look slowly and, perhaps, you can think about why violence is endured. Visitors could revisit their own stories by looking at each of the drawing's lines, giving them time to reflect on the drawing. Reviewing the marks, the details that the artist enlarges or focuses on, the pastel colors contrasted with tubes of intense yellow, blood, atrocities, and grotesque gestures, invoked a different, uncomfortable, and curious attention.

Especially the violent humor of Navarro's drawings, close to the violence that is exerted daily on citizens on public transport, awakens a conflictive relationship with the work. The viewer, guided by an unspeakable fascination (which we usually call morbid), first overcomes repulsion. The narrative then attracts the viewer's interest, revealing despised and denied facets of himself.

Thus, he ends up suspecting, perhaps, that this prominence, the one acquired by people exposed to violence, somehow points them out for their participation or passivity in the face of the abuses of the system.

* * *

Giovanni Vargas begins to ask artists if they are somehow thinking, as he does, about today's greed for Mars,

para la vida en la Tierra. Llega así a decenas de creadores y los convoca, en *Rojo*, a una especie de manifestación, a hacer parte de una multitud llamada por una urgencia común, pero ante la que cada uno tiene sus demandas.

Los artistas conversan con Giovanni sobre el espacio exterior e interior, cercano y lejano, como si se cumpliera la frase alquímica: como es adentro, es afuera, como es arriba es abajo. Algunos conversan en radio, otros en auditorios o talleres, otros en publicaciones, otros con objetos, pinturas, instalaciones, señales.

Tal como en la obra de Rueda, aquí la colaboración es centro, aunque Vargas no estructura una acción sobre la que se colabora, sino que invita a producir, a partir de inquietudes compartidas, unas que develan un amplio espectro de implicaciones políticas, ecopolíticas y semióticas de la carrera espacial.

Los tres lugares de exposición fueron cuidadosamente escogidos: El Parqueadero, como espacio tradicionalmente utilizado para talleres y procesos; el Planetario, sede de las estrellas, pero también sede original del Premio Luis Caballero y el Observatorio Astronómico de Bogotá, que debió ser cambiado —a causa de las dificultades de este lugar a merced de la Presidencia y sus temores— por la sala de Más Allá, espacio independiente, tal vez una alegoría del destino sobre el conflicto entre el poder y la vida.

La obra se dispersa así en fragmentos (como si hubiera chocado con un

space races, and, going even further, what this means for life on Earth. He thus reaches dozens of creators and summons them, in *Red (Rojo)*, to a kind of demonstration, to be part of a crowd called to act by a common urgency, but before which each one has his demands.

The artists converse with Giovanni about outer and inner space, near and far, as if the alchemical phrase were fulfilled: as it is inside, it is outside, as it is above it is below. Some talk on the radio, others in auditoriums or workshops, others in publications, others with objects, paintings, installations, signs.

As in Rueda's work, collaboration is central here, although Vargas does not structure an action on which collaboration is based, but invites us to produce, based on shared concerns, ones that reveal a wide spectrum of political, ecopolitical, and semiotic implications of the space race.

The three exhibition venues were carefully chosen: The Parking Lot, as a space traditionally used for workshops and processes; the Planetarium, seat of the stars, but also the original headquarters of the LCA and the Astronomical Observatory of Bogotá, which had to be changed —because of the difficulties experienced by the observatory at the mercy of the Presidency and its fears— and in the Más Allá room, an independent space, perhaps an allegory of destiny on the conflict between power and life.

The work is thus divided into fragments (as if an asteroid had collided).

asteroide). Son piezas casi imposibles de abarcar, están dispersas en todos los medios que tenemos al alcance: sonoros, visuales, audiovisuales, matéricos, textuales, discursivos. Y, sin embargo, hay un hilo que las va atando, sistemas de reuniones espaciales y en la web, como si se trabajara sobre esta posibilidad de conocimiento en lo fragmentario. Y todos esos fragmentos están atravesados por la fascinación ante la vida, de las ballenas a los tardígrados, por la pregunta sobre la continuidad de la opresión colonial, desde la invasión de América hasta la lucha por la Luna, por la sensibilidad ante las señales de auxilio... Todos remiten a la urgencia de la pregunta por la vida, hoy, aquí, en el único planeta real y posible y que nos estamos comiendo hasta no dejar ni las moronas. ■

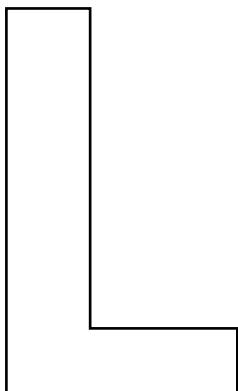
They are almost impossible pieces to cover, they are scattered in all the media we have at our disposal: sound, visual, audiovisual, material, textual, discursive. And yet, there is a thread that ties them together, systems of spatial meetings and on the web, as if working on this possibility of knowledge from a fragmental approach. And all these fragments are crossed by the fascination with life, from whales to tardigrades (also known as water bears), by the question of the continuity of colonial oppression, from the invasion of America to the struggle for the Moon, by sensitivity to the signs of help, all refer to the urgency of the question of life, today, here, on the only real and possible planet and that we are consuming entirely, not even leaving the crumbs. ■



Evento de cierre XI Premio

Luis Caballero, Charla
con los jurados Andrés
Matute, Gabriel Zea y María
Buenaventura, Galería Santa
Fe, 2022/XI Luis Caballero
Award Closing Event, Talk
with Judges Andrés Matute,
Gabriel Zea, and María
Buenaventura, Galería Santa
Fe, 2022.





EL CABALLERO EN MASCARILLA THE MASKED GENTLEMAN

GABRIEL ZEA

as obras que participaron en la undécima versión del Premio Luis Caballero se concibieron y produjeron en medio de una serie de condiciones bastante particulares, encerradas por una pandemia que ha cambiado las dinámicas de nuestra vida privada y de la sociedad, cuyos alcances no terminamos de comprender en su totalidad. Hace falta tiempo para descubrir las minúsculas afectaciones que causó el estar confinados en nuestros espacios de vivienda por tan largos períodos de tiempo, resguardándonos de un bicho invisible que causaba muertes a medida que se tomaba el mundo, cambiando nuestra manera de relacionarnos con el otro, estableciendo distancia física entre los humanos para garantizar la supervivencia de la especie. En cuestión de semanas, de habitar los espacios de la ciudad de la manera habitual, dimos paso a una urbe a media marcha, con pocas personas cubiertas con mascarillas en las calles, con caretas transparentes, enterizos impermeables, bañadas en alcoholes y gel desinfectante. Las medidas

The works that participated in the 11th edition of the Luis Caballero Award were conceived of and produced in the midst of a series of quite particular conditions, framed by a pandemic that has changed the dynamics of both our private lives and society —the scope of which we do not fully understand. It takes time to discover the minuscule ramifications caused by being confined to our living spaces for such long periods of time, sheltering us from an invisible bug that caused deaths as it took over the world, changing our way of relating to each other, establishing physical distance between humans to ensure the survival of the species. In a matter of weeks, we went from inhabiting the spaces of the city in the usual way to give way to a city at half speed, with few people in the streets covered with masks, transparent face shields, waterproof coveralls, bathed in alcohol and disinfectant gel. The measures that sought to stop the spread of the virus highlighted societal inequalities. Red and black handkerchiefs appeared

que buscaban detener la expansión del virus evidenciaron las inequidades de la sociedad: pañuelos rojos y negros aparecieron en las ventanas de las casas de familias que no contaban con lo básico para la supervivencia. Los sistemas de salud colapsaron por la cantidad de personas enfermas.

El medio cultural no fue ajeno a las angustias del momento, lo que hizo visible la alta precariedad del sistema que soporta la producción artística en el país. El ecosistema productivo de las artes entró en crisis, y los esfuerzos de las instituciones estatales por aliviarlos no fueron suficientes, lo que motivó la activación de redes de apoyo dentro del medio para dar una mano a las personas que lo necesitaban. Este contexto dejó huellas, en mayor o menor grado, en cada uno de los proyectos que presenciamos durante los diez meses de exhibición del Premio, al mismo tiempo que vivimos la finalización de las medidas restrictivas de la pandemia. En las primeras muestras aún debíamos mantener la distancia con el otro, las mascarillas omnipresentes enmarcaban el reencuentro con personas que dejamos de ver por muchos meses. El Premio hizo parte de la reactivación de los espacios culturales, lo que nos permitió acercarnos, abrazarnos y conversar, y también posibilitó que el arte cumpliera con una de sus tareas: generar espacios de vínculos afectivos entre las personas.

La obra que abrió el Premio fue *Al final del mundo*, de María Isabel Rueda,

in the windows of the homes of families who lacked the basics for survival. Health systems collapsed due to the number of sick people.

The cultural milieu was no stranger to the anguish of the moment, spotlighting the precariousness of the system that supports artistic production in the country. The productive ecosystem of the arts went into crisis, and State institutions' efforts to alleviate them were not enough, motivating the activation of support networks within the community to lend a hand to people in need. This context left traces, to a greater or lesser degree, in each of the projects that we witnessed during the ten months of the award exhibition, at the same time that we experienced the end of the restrictive measures of the pandemic. In the first shows, we still had to keep our distance from each other, the omnipresent masks framed the reunion with people we had not seen for many months. The award was part of the reactivation of cultural spaces, allowing us to get closer, embrace each other, converse, making it possible for art to fulfill one of its functions—that of creating spaces for people to bond.

The work that opened the Award was *At the End of the World* (*Al final del mundo*) by María Isabel Rueda, who conceived a proposal that, from its title, perfectly fit the moment of the pandemic in which it was presented. The work is based on a text written by Rueda, where she reflects deeply on the photographic image, light, and darkness

quién concibió una propuesta que, desde su título, encajaba perfectamente en el momento de la pandemia, en el cual se presentó. La obra parte de un texto escrito por Rueda en el que plantea una profunda reflexión sobre la imagen fotográfica, la luz y la oscuridad a partir de referentes que no se limitan únicamente a lecturas académicas; está cargado de experiencias personales, con apuntes extraídos de diferentes culturas de diversas partes del mundo, y en general, aprendizajes alcanzados en su investigación plástica. El manuscrito, leído en voz alta, se convierte en materia de creación colectiva en la que una diversa red de personas trabaja a distancia, motivada por el afecto, y así contamina la obra desde múltiples lugares del hacer. En Mapa Teatro, el texto se convirtió en una conferencia musicalizada en la que la voz de Rueda estuvo acompañada por música en vivo y las Moiras, espíritus que dan cuerpo a diferentes acciones de la obra. La charla terminó con una pequeña fiesta en la que el público tímidamente participó para celebrar la vida: el vivo al baile, y el muerto al hoyo. A pocas cuadras, en el Artist Breakfast Institute, el texto se transformaba en acciones registradas en video, donde si veía a las Moiras habitando espacios de Puerto Colombia. En la misma locación sucedían otros eventos y materializaciones del mismo texto: una conversación con una artista que estaba en otro plano de existencia, una publicación que al mismo tiempo era un instrumento para el contacto con

from references that are not limited only to academic readings, but are also full of personal experiences, with notes taken from different cultures around the world and, in general, lessons learned from her artistic research. The manuscript is read aloud, becoming a matter of collective creation, where a diverse network of people work at a distance, motivated by affection, contaminating the work from multiple places of creation. In Mapa Teatro, the text becomes a musicalized lecture, where Rueda's voice is accompanied by live music and the Moiras —spirits that give substance to different actions in the play. The talk ends with a small party in which the audience timidly participates, celebrating life —the living to the dance floor and the dead into the hole. A few blocks away, at the Artist Breakfast Institute, the text is transformed into actions recorded on video, where we see the Moiras inhabiting spaces in Puerto Colombia. In the same location, other events and materializations of the same text take place: A conversation with an artist who is on another plane of existence, a publication that, at the same time, is a tool for contacting the beyond, a black lunch on the grass, science fiction and Tarot readings, one final party.

The collection is a work impregnated with Caribbean culture and essence, where Rueda's ideas about the image are transformed by a rhizome of people who build a universe where beautiful images made with the body and the

el más allá, un negro almuerzo sobre la hierba, lecturas de ciencia ficción y tarot, una última fiesta.

El conjunto es una obra impregnada de la cultura y la esencia caribe, donde las ideas de Rueda sobre la imagen son transformadas por un rizoma de personas que construyen un universo donde bellas imágenes, elaboradas con el cuerpo y la voz, cuestionan la imagen y los límites de la vida misma.

Las obras de Juan Obando y Jaime Franco nos llevaron de regreso a la Galería Santa Fe, con dos propuestas radicalmente opuestas en sus conceptos y modos de hacer, pero cercanas por cuestionar las salas de exposición como contenedores absolutos de las obras que allí se presentan.

Barro es una propuesta con la que Franco reflexiona sobre la materia, su transformación y la conservación en el tiempo de los productos de la labor humana. Para ello realiza una intervención de una casa campesina en ruinas ubicada en el municipio de Suesca, construida originalmente con ladrillos de adobe. La materia de algunas de las paredes de la casa es transmutada para elaborar una nueva estructura de carácter geométrico, sin utilidad aparente, que irrumpen en el paisaje de los farallones del municipio. Si bien la materia usada es la misma que se encontraba en el lugar, la reconfiguración que propone Franco requiere una gran cantidad de trabajo humano altamente calificado en técnicas de construcción tradicionales. En esta operación, la labor humana

voice, question the image and the limits of life itself.

The works of Juan Obando and Jaime Franco took us back to the Galería Santa Fe, with two proposals radically opposed in their concepts and ways of doing things, yet close in questioning the exhibition halls as absolute containers of the works displayed there. *Clay (Barro)* is Franco's proposal, which reflects on matter, its transformation, and the conservation of the products of human labor over time. For this purpose, he undertook an intervention of a dilapidated country house located in the municipality of Suesca, originally built with adobe bricks. The material of some of the walls of the house is transmuted to create a new geometric structure, with no apparent use, which interrupts the municipality's landscape of cliffs. While the materials used are the same as those found on the site, Franco's proposed reconfiguration requires a great deal of highly skilled human labor in traditional construction techniques. In this operation, human labor creates a product that has no obvious useful value, manifesting one of the work's central questions: what is the role of productive labor in human existence? This question is particularly relevant for the capitalocene¹ in which

1 The Capitalocene allows us to understand that the effects on the world's ecosystems derived from human activities are always mediated by economic relations caused

genera un producto que no tiene un valor de uso evidente, lo que pone de presente una de las cuestiones centrales de la obra: ¿cuál es el papel que tiene el trabajo productivo en la existencia humana? Esta cuestión es particularmente acertada para el momento del Capitaloceno¹ en el que vivimos, en donde, tanto el planeta como los humanos, estamos inmersos en un ritmo desenfrenado de producción y consumo que desemboca en la precarización constante de la vida para alimentar el sistema económico en su estado actual. Franco propone como alternativa una forma de hacer que requiere tiempos largos, consciente del lugar donde se realiza, cuidando de las materias y los procesos utilizados para construir sobre lo previamente construido, generando así nuevas capas que se adapten a los cambios y necesidades del momento. En la sala de la Galería se ve un registro fotográfico de la construcción finalizada, junto a la memoria en video de los procesos de producción; sin embargo, la obra no se encuentra allí, en el centro de la ciudad: está a kilómetros de distancia, continuando el proceso de transformación iniciado por

we live, where both the planet and humans are immersed in an unbridled rhythm of production and consumption that leads to the constant precariousness of life in order to feed the economic system as it is currently. As an alternative, Franco proposes a way of doing things that requires long periods of time, an awareness of the place where the activity is undertaken, taking care of the materials and processes used to build on what had been built previously, creating new layers that adapt to the changes and needs of the moment. In the hall at Galería Santa Fe, a photographic record of the finished construction can be seen together with a video showing the production processes. However, the work is not there in the city center —it is miles away, continuing the transformation process initiated by Franco, now in the hands of the weather and the environment.

In the adjoining hall, Obando installs a piece that makes paradoxical use of the gallery space, since the work is there and, at the same time, not there. *La Concordia Click Farm (La bodeguita de La Concordia)* functions as an observation tool that operates at a distance, mediated by the complex infrastructure of the Internet and the devices

1 El Capitaloceno permite entender que las afectaciones a los ecosistemas del mundo derivadas de las actividades humanas están siempre mediadas por las relaciones económicas causadas por el turbocapitalismo, que determina las acciones de dominación y explotación de territorios, afectaciones que al final alterarán el entorno y sus condiciones ambientales.

by turbocapitalism, which determines the actions of domination and exploitation of territories, affectations that end will alter the environment and its conditions environmental.

Franco, ahora en manos de los fenómenos climáticos y el entorno.

En la sala contigua, Obando instala una pieza que hace un uso paradójico del espacio de la Galería, pues la obra está y al mismo tiempo no está en el lugar. *La bodeguita de La Concordia* funciona como un instrumento de observación que opera a distancia, mediada por la compleja infraestructura de internet y los aparatos que usamos para acceder a la red. La realidad que construye esta obra en Instagram no corresponde con el montaje en sala. Así se genera la pregunta sobre la veracidad de la información contenida en las imágenes publicadas. La legitimación de la información, en la actualidad parece ser realizada por medio de los gestos de interacción que permiten las redes sociales: cuantos más corazones, pulgares arriba o réplicas cuente una publicación, más veraz parece ser. Paralelamente al Premio sucedió un proceso electoral en el que la posverdad se manifestaba constantemente. Los fanáticos de cada bando se permitían modelar burbujas en las que la mayoría de las informaciones que circulaban eran afines a sus intereses de grupo, y alineaban sentimientos con ideología, ignorando los hechos fácticos y comprobables que construyen la realidad. Obando hace uso de una de las herramientas de posicionamiento de discursos utilizadas en la actualidad: las bodegas o granjas de *clicks*, que se encargan de difundir la realidad que le conviene a su dueño. En el caso de esta

we use to access this network. The reality this work builds on Instagram does not correspond to the assembly in the hall, thus questioning the veracity of the information contained in the images posted. The legitimization of information nowadays seems to be done through interaction gestures on social networks —the more hearts, thumbs up, or replies a post has, the more truthful it seems to be. In parallel to the Award, an electoral process took place where post-truth was constantly expressed. Fanatics from each side allowed themselves to model bubbles where most of the information being circulated was related to their group interests, aligning feelings with ideology, ignoring the factual and verifiable facts that build reality. Obando makes use of one of today's discourse positioning tools —click farms— which are in charge of disseminating the reality that suits their owner. In the case of this work, an exhibition is constructed that does not physically exist in the space but is carefully crafted to be consumed in the square format of Instagram images. The fact that it does not exist IRL does not imply that it does not exist. It is a show that needs a complex apparatus to exist —a room with hundreds of cell phones, operators who distribute images and comments, and finally, a bubble of people who interact with, consume, and validate each click farm post.

The notion of *country* constructed by the State propaganda apparatus is the starting point for Nadia Granados in

obra, se construye una exposición que no existe físicamente en el espacio, pero que está cuidadosamente realizada para ser consumida en el formato cuadrado de las imágenes de Instagram. El hecho de que no exista *IRL* no implica que no exista; es una muestra que necesita de un complejo aparataje para existir: una sala con cientos de teléfonos móviles, operarios que distribuyen imágenes y comentarios; y, finalmente, una burbuja de personas que interactúan, consumen y validan cada publicación de la bodega.

La noción de *país* construida desde el aparato de propaganda del Estado es el punto de partida de Nadia Granados en su proyecto *Colombianización*, una potente videoinstalación que comienza con un video digno de nuestra colombianidad, donde el tricolor es vestido por felices danzantes, cuerpos hipersexualizados que se esfuerzan por demostrar que somos el país más feliz del mundo, mientras convivimos inmersos en un complejo conflicto que afecta todas las capas de la sociedad. Detrás de las acciones que Granados elabora en los diferentes momentos de la obra se encuentra una profunda investigación sobre las diversas formas en que el conflicto interno ha generado violencia sobre los cuerpos que habitan el país. El problema se enfoca desde una perspectiva feminista, creando personajes que aluden a diferentes actores del conflicto: el empresario, el sicario, la gente de bien, quienes se materializan en acciones realizadas por la artista en forma de *drag king*, cuestionando

her project *Colombianization (Colombianización)*. A powerful video installation that begins with a video worthy of our Colombianness, where our flag is worn by happy dancers, hypersexualized bodies, showing that we are the happiest country in the world, all while living immersed in a complex conflict that affects all layers of society. Behind the actions that Granados frames in different moments of the work, there is a deep investigation on the different ways in which the internal conflict has caused violence on the bodies inhabiting the country. The problem is approached from a feminist perspective, creating characters that allude to different actors in the conflict: businessmen, the hitmen, wealthy people, which are materialized in actions by the artist in the form of a *Drag King*, thus questioning the construct of violent masculinity created by the desire to accumulate excessive capital without being aware of others. The work did not only inhabit the gallery space. In its Instagram component, fragments of the actions were inserted in video, subject to the format and duration restrictions imposed by the platform, becoming a distribution channel, in which the relevance of lip-syncing is evident. This technique is regularly used in reels, formatting bodies in accordance with current trends. The inserts of Granados's actions operate in the opposite way. They cause discomfort by not responding to the platform's forms of expression. The *Drag King*, the superimposed voice,

de esta manera la construcción de la violenta masculinidad generada por el deseo de acumular desmedidamente capital sin tener conciencia del otro. La obra no habitó únicamente el espacio de la Galería: en su componente en Instagram se insertaban fragmentos de las acciones en video, sujetos a las restricciones de formato y duración que impone la plataforma, a pesar de lo cual se convirtió en un canal de distribución, en el que se evidencia la pertinencia del *lipsync*. Esta técnica es usada regularmente en los *reels*, formateando los cuerpos en las tendencias del momento. Los insertos de las acciones de Granados operan de manera opuesta: generan incomodidad al no responder con las formas de enunciación de la plataforma; el *drag king*, la voz sobreimpuesta y el tipo de discurso interrumpen el flujo discursivo de la red. La obra de Granados no ofrece respuestas; por el contrario, genera un espacio donde flotan preguntas altamente pertinentes para el momento histórico del país, en el que las verdades del conflicto respaldadas por cifras y estudios profundos intentan desvirtuarse con discursos construidos a partir de intereses personales cargados de odio, presentados como una forma orgullosa de construcción de nación.

De manera simultánea en El Parqueadero del Museo de Arte Miguel Urrutia, del Banco de la República, se presentaba *Inestabilidad incalculable*, de María Isabel Arango. Esta obra parte del libro *Historia de Colombia: País fragmentado*,

and the type of discourse interrupt the network's discursive flow. Granados's work does not provide answers. It does the opposite, creating a space where highly relevant questions about the historical moments of the country float around, in which the truths of the conflict, supported by figures and in-depth studies, try to distort themselves with discourses based on personal interests, loaded with hatred, presented as a proud form of nation building.

At the same time, *Immeasurable Instability (Inestabilidad incalculable)* by María Isabel Arango was presented at Miguel Urrutia Art Museum's Parking Lot, Central Bank. This work is based on the book *Colombia: Fragmented Land, Divided Society* by Marco Palacios and Frank Safford, who formulate the thesis that the geographic, political, an ideological atomization of the country hinders the nation's internal unification. This text becomes the material that will be subjected to various transformation exercises. Arango initially transcribes and arranges it until the words that compose it are left as discrete units, devoid of context, and grouped into grammatical categories. This material is then fed into a system of digital algorithms that creates new textual configurations, from its machine logic, concerned with rigorously following the syntactic rules of language, without understanding the meaning of the groupings of texts it generates. Finally, after a curatorship carried out by Arango of the result

sociedad dividida, de Marco Palacios y Frank Safford, quienes formulan la tesis de que la atomización del país, tanto geográfica como política e ideológica, dificulta la unificación interna de la nación. Este texto se convierte en materia que es sometida a diversos ejercicios de transformación. Arango inicialmente lo transcribe y ordena, hasta dejar las palabras que lo componen como unidades discretas, desprovistas de contexto y agrupadas por categorías gramaticales. Luego será el alimento de un sistema de algoritmos digitales que genera nuevas configuraciones textuales, desde su lógica maquínica, preocupada por seguir rigurosamente las reglas sintácticas del lenguaje, sin comprender el sentido de las agrupaciones de textos que genera en su operar. Finalmente, luego de una curaduría realizada por Arango del resultado del procesamiento del software, este nuevo cuerpo textual es entregado a diversas personas, quienes lo leen en voz alta y configuran una nueva materia que será usada en la elaboración de la instalación, donde el sonido envolvente y repetitivo de la palabra se enmarca en una construcción laberíntica fabricada con telones rojos, que propone un recorrido para los visitantes, en donde el discurso evoluciona y se complejiza a medida que se avanza por el interior de este teatro curvilíneo. Al final del recorrido, unas voces presentan un mensaje de esperanza en un texto poético, que se pregunta por la eventual finalización del conflicto y la unificación del país, lo que permitiría construir un escenario

of the software processing, this new textual body is delivered to different people, who read it aloud and configure a new material that will be used in the installation, where the enveloping and repetitive sound of the word is framed in a labyrinth made of red curtains, which proposes a tour for visitors where the discourse evolves and becomes more complex as they advance inside this curvilinear theater. At the end of the tour, some voices present a message of hope in a poetic text, wondering about the eventual end of the conflict, the unification of the country, which will make way for a scenario where peace will prosper for the people of Colombia. A powerful message, which somehow echoes the message proposed by the reading of the memories of the Truth Commission, which reminds the country without memory that in order to build our future, we must review our past so as not to forget and repeat it.

The Transmilenio is an assembly of bus lanes, buses, and stations that transport the majority of Bogotá's inhabitants, designed with an operational perspective that seeks to minimize operating costs, creating an environment devoid of dignified conditions, where user dissatisfaction manifests itself in aggressive actions against the system and other users. In his work *Red Stain (Mancha roja)*, Ivan Navarro makes a collection of stories extracted from social networks and personal narratives that seem implausible. These stories could very well be gossip or

donde prospere la paz para los habitantes de Colombia. Un mensaje potente, que de alguna manera hace eco al mensaje que propone la lectura de las memorias de la Comisión de la Verdad, recuerdan al país sin memoria que, para construir el futuro, es necesario revisar, no olvidar y no repetir nuestro pasado.

TransMilenio es un ensamblaje de vías exclusivas, buses y estaciones que transportan a la mayor parte de habitantes de la ciudad, diseñado con una perspectiva operativa que busca minimizar los costos de funcionamiento, y que genera un escenario carente de condiciones dignas, donde la inconformidad de los usuarios se manifiesta en un accionar agresivo contra el sistema y los otros usuarios del mismo. Iván Navarro, en su obra *Mancha roja*, hace una colección de historias extraídas de redes sociales y narraciones personales que parecen inverosímiles, por lo que podrían parecer chismes o ficciones creadas por el autor para enfatizar su punto de vista sobre el sistema, pero lastimosamente solo hace falta usarlo regularmente para creer y validar su veracidad. Esos relatos son dibujados por Navarro en su ya característico estilo caricaturesco, para luego ser instalados en una maraña de tubos amarillos que invaden el espacio expositivo. La instalación se convierte, entonces, en una gran caricatura del sistema de transporte, en la cual vemos que más allá de mover humanos por la ciudad, es un lugar del rebusque por el sustento diario, donde suceden bodas, se

fictional stories created by the author to emphasize his point of view of the system, but unfortunately, it's simply a matter of repeating these accounts regularly for them to be believed and their veracity validated. These stories are drawn by Navarro in his unique caricature style, and then installed in a web of yellow tubes invading the exhibition space. The installation then becomes a great caricature of the transportation system, in which we see that, beyond moving humans through the city, it is a place of daily sustenance, where weddings take place, household goods are carried, people steal and attack others with different types of violence, ultimately, the articulated bus corridors give the impression that they are the perfect place for people to behave in a way that ignores the limits of care and respect for others. The walls of the room are covered with some black ink stains that allude to the pollution caused by the fleet of buses, most of which consume diesel, creating high levels of pollution and soot on its way through the city. Finally, a video installed in a corner of the room shows the story of a driver who, with a quavering voice, resigns publicly because he cannot stand the vile labor situation, making it evident that Transmilenio is an entity unconcerned about ensuring the minimum conditions for users and employees to move around the city.

Hydrocarbons are the point of connection between Navarro and Adrián Gaitán's works installed in the

acarrean enseres, se roba y agrede al otro con diferentes tipos de violencia... En últimas, los corredores de los buses articulados dan la impresión de ser el entorno perfecto para que algunas personas realicen acciones que desconocen los límites del cuidado y el respeto que merece el otro. Las paredes de la sala fueron cubiertas con algunas manchas de pigmento negro, que aludían a la contaminación que genera la flota de buses, que en su mayoría consumen diésel, que produce altos niveles de contaminación y hollín en las rutas que recorren la ciudad. Finalmente, un video instalado en una esquina de la sala presentaba el relato de un conductor que, con voz cortada, hacia pública su renuncia al cargo por no soportar la vil situación laboral, haciendo evidente que TransMilenio es una entidad a la que no le preocupa garantizar las mínimas condiciones para que los usuarios y empleados se movilicen en la ciudad.

Los hidrocarburos son el punto de conexión entre las obras de Navarro y Adrián Gaitán instaladas en las salas de la Galería Santa Fe. *Para los tiempos que corren* es la obra que Gaitán propuso al Premio, una instalación que explorar la relación entre el petróleo, la religión y el arte en este momento de la historia de la humanidad. Es evidente que el petróleo es el combustible del Capitaloceno, pues es usado para generar energía y producir algunos de los materiales más usados en la industria y la vida cotidiana. Sus huellas contaminantes son claramente visibles en diferentes ecosistemas de todo

exhibition halls at Galería Santa Fe. *For the Times We Live In (Para los tiempos que corren)* is the work that Gaitán proposes for the Award, an installation that navigates the relationship between oil, religion, and art at this moment in the history of mankind. It is evident that oil is the fuel of the capitalocene, as it is used to generate energy and produce some of the materials that are most frequently used in industry and daily life. The polluting footprints of these materials are clearly visible in different ecosystems around the planet. It is impossible to hide the evidence that supports these statements, which is why the oil industry constantly needs strategies to clean up its blemished image. It is here where the sponsorship of museum halls, artistic awards, and, in general, the investment in culture are some of the strategies used by these companies to try to change their brand perception and minimize the perception of the damage they constantly generate. On the other hand, religion is an institution that has used art as a tool long before the petrochemical industry did. This is presented in Gaitán's work from the redemptive image of Saint Sebastian, which creates a bridge between two distant moments in history —the black plague in the 15th century and the Covid-19 pandemic. These three elements are manifested in a sublime staging, where the exhibition hall becomes both a sacred place and a warehouse, generating the right environment to enhance the chiaroscuro

el planeta. Es imposible ocultar la evidencia que soporta estas afirmaciones, y es por ello que la industria petrolera necesita constantemente de estrategias para limpiar su poluta imagen. Por ello, el apadrinamiento de salas de museos, premios artísticos y, en general la inversión en cultura, son algunas de las estrategias usadas por estas empresas para intentar cambiar en el público la percepción de marca y minimizar la percepción del daño que generan constantemente. Por otra parte, la religión es una institución que viene instrumentalizando el arte desde mucho antes de que lo hiciera la industria petroquímica. Esa instrumentalización se presenta en la obra de Gaitán mediante la imagen redentora de san Sebastián, con la cual se crea un puente entre dos momentos lejanos de la historia: la peste negra, en el siglo XIV, y la pandemia causada por el covid-19. Estos tres elementos se manifiestan en una puesta en escena sublime, en la que la sala de exposiciones se convierte en lugar sacro y, al mismo tiempo, en bodega, lo que genera el ambiente propicio para potenciar el claroscuro de las pinturas instaladas en su interior, que en lugar de utilizar delicados y costosos óleos se construyen con aceite usado por la industria, enmarcadas en el mismo cartón que será su contenedor para un fallido viaje interoceánico, en busca de la impregnación del aura que otorgan las salas de exhibición de museos del viejo mundo. El cúmulo de materias desechadas por la industria luego de ser usadas, que cobran una nueva vida

of the paintings in the exhibition, which instead of delicate and expensive oil paintings are made with oil used by the industry, framed in the same cardboard that will be their container for a failed inter-oceanic voyage, in search of the aura that permeates the exhibition halls of old-world museums. The accumulation of materials discarded by industry after being used, which take on a new life after transformation through artistic processes, become the support for multiple metaphors that consolidate a complex reflection on the role of art in the current environmental crisis plaguing the entire planet.

While some people try to take what seem like futile actions to stop the consequences of our actions on the planet, a good deal of energy is invested in searching for new worlds to colonize to save humans from imminent extinction. Currently, Mars is the destination of choice. We are experiencing a new space race similar to the one we witnessed in the Cold War, with a distant goal, where states and private capital are aggressively participating in it. There is a constant generation of information on the progress made that goes beyond the field of science, so much so that the vehicles sent to the red planet have their own accounts on social networks. *Red (Rojo)* by Giovanni Vargas makes use of the narrative around space travel, which weaves together rigorous data taken from the most precise instruments built by mankind and the dream of the new world, where the romantic

tras la transformación por medio de los procesos artísticos, se convierte en el soporte de las múltiples metáforas que consolidan una compleja reflexión sobre el papel del arte en el estado actual de crisis ambiental que afronta el planeta entero.

Mientras que algunas personas intentan realizar lo que parecen fútiles acciones para detener el avance de los efectos de nuestro accionar sobre el planeta, otra buena cantidad de energía se invierte en buscar nuevos mundos para colonizar y así salvar a los humanos de su inminente extinción. Marte es el destino apetecido en este momento. Vivimos una nueva carrera espacial similar a la que presenciamos durante la Guerra Fría, con una meta lejana, donde algunos Estados y el capital privado participan agresivamente en ella. Hay una generación constante de información sobre los avances realizados que exceden la especificidad del campo científico, tanto así que los vehículos enviados al planeta rojo tienen cuentas personales en redes sociales. *Rojo* de Giovanni Vargas hace uso de la narrativa tejida alrededor de los viajes espaciales, que hilvana rigurosos datos tomados por los más precisos instrumentos construidos por la humanidad, con el sueño del nuevo mundo, en donde el paisaje romántico de Marte es el lugar perfecto para fundar un *spin-off* de la humanidad lejos de la Tierra, libre de las fallas que tienen las sociedades en la actualidad. *Rojo* es una obra construida por múltiples manos, un experimento de creación colectiva en la

landscape of Mars is the perfect place to found a spinoff of humanity far from Earth, free from the failures of today's societies. *Red* is a work made by multiple hands, an experiment of collective creation where the author dissolves into the voices that were invited to meditate on Mars and space travel, creating an extensive multimedia exhibition, consisting of three exhibition rooms and a podcast, where Vargas and his guests have conversations that orbit space, science, and artistic practices. The project is difficult to pigeonhole into a specific genre or practice, because at first glance, it seems to be a curatorship of works about space. However, a closer look allows us to see that the debris that make it up act as parts of a diverse non-linear discourse, which uses the idea of Mars as a distant mirror in time and space, where our current society is reflected.

The works that opened and closed this edition of the Award have several things in common, but it is striking that both were installed in places other than the Galería Santa Fe. It is evident that the notion of in-situ work that governs the projects presented to the Caballero Award has changed. The works are no longer limited to the confines of the walls of the exhibition hall —they are inserted into various channels of communication, inhabiting them and questioning the very notion of a specific site. For now, we can only hope that the Award will continue to adapt to local contemporary artists' ways of doing

que el autor se disuelve en las voces que fueron invitadas a meditar sobre Marte y los viajes espaciales, para crear una extensa exposición multimedia conformada por tres salas de exhibición y un *podcast* en el que Vargas y sus invitados tienen conversaciones que orbitan el espacio, la ciencia y las prácticas artísticas. El proyecto es difícil de encasillar en un género o práctica específicos, pues en una primera instancia parece una curaduría de obras sobre el espacio, pero una mirada más detenida permite ver que los escombros que la conforman actúan como partes de un diverso discurso no lineal, que usa la idea de Marte como un espejo lejano en tiempo y espacio, en donde se refleja nuestra sociedad actual.

Las obras que abrieron y cerraron esta edición del Premio tienen varias cosas en común, pero es llamativo que las dos fueran instaladas en lugares distintos a la Galería Santa Fe. Es evidente que la noción de obra *in situ* que rige a los proyectos que se presentan al Premio Luis Caballero ha cambiado: las obras ya no se limitan al confinamiento entre las paredes de la sala de exposiciones; ahora se insertan en diversos canales de comunicación, habitándolos y cuestionando la noción misma de sitio específico. Por ahora no queda más que esperar que el Premio siga adaptándose a las formas de hacer de los artistas contemporáneos locales. Ya veremos qué sorpresas nos trae la siguiente edición, ojalá sin confinamientos, distanciamientos, mascarillas ni geles desinfectantes. ■

things. We will see what surprises the next edition will bring, hopefully without quarantines, social distancing, masks, and disinfectant gel. ■

Sobre el XI Premio Luis Caballero

Artistas

Memoria del XI Premio Luis Caballero

Sitios de intervención

Jurados

Laboratorios

Programación

Publicaciones



Al final del mundo - María Isabel Rueda. Spoken word. Mapa Teat

Al final del mundo: Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que se acaba.
Involucrará la palabra, la imagen, el movimiento, la voz, la música, los procesos sonoros, el sonido, la ficción, los procesos de creación y los actos en vivo, así como las operaciones de montaje de la memoria.



15°C



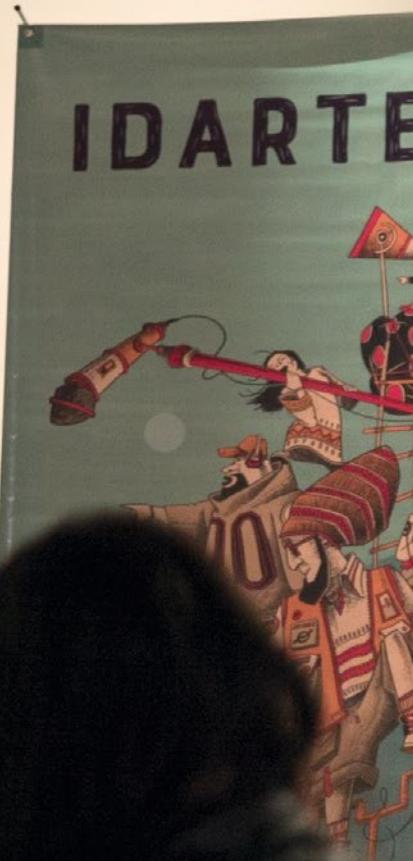
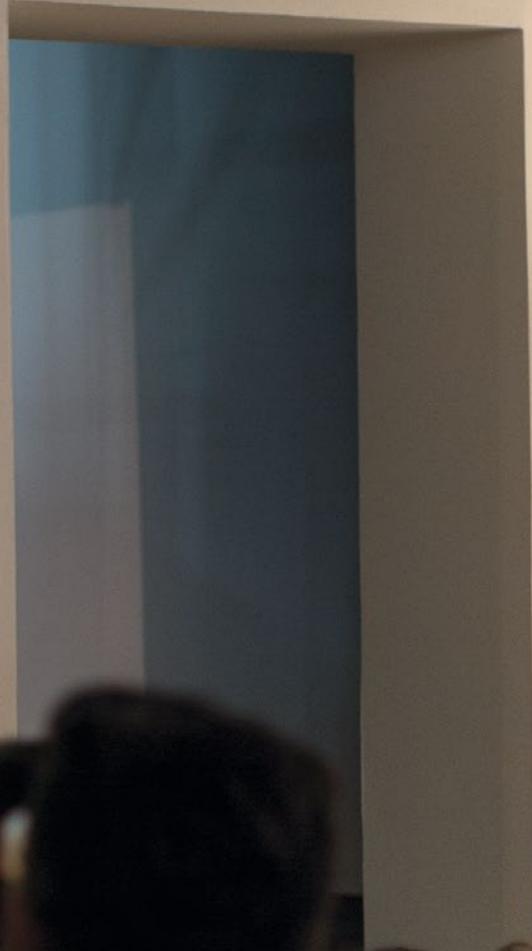
Evento de cierre XI Premio Luis Caballero, Charla con los jurados Andrés Matute, Gabriel Zea y María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022/XI Luis Caballero Award Closing Event, Talk with Judges Andrés Matute, Gabriel Zea, and María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022.



ro, octubre de 2021.

pareciera muerto será un spoken word que
simulacro y la realidad, el documento y la
e documentos, archivos y ficciones.

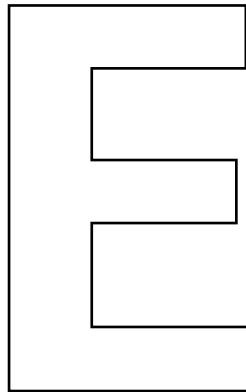
Parc. nublado ^ ☁ ☒ ☐ ☰ ☱ ESP 7:26 p.m. 3/08/2022



OCHO NOCIONES DE ARTE EN LOS ALBORES DE
LA NUEVA NORMALIDAD
EIGHT NOTIONS OF ART AT THE DAWN OF THE NEW NORMAL

ANDRÉS MATUTE

I. Contextos espacio-temporales de esta versión del Premio



I telón macro de fondo de la undécima versión del Premio Luis Caballero (PLC) es el de distópicas realidades de finales del primer cuarto del siglo XXI. En octubre de 2021, a casi dos años del inicio en China de la pandemia de covid-19 —cuando tuvo lugar el primer proyecto participante en el PLC, *Al final del mundo*, de María Isabel Rueda—, era de rigor usar tapabocas a toda hora, en cualquier espacio público cerrado y en la calle. No llevábamos encima las caricaturescas máscaras antigás o anti arma biológica con las que en el siglo XX se vaticinó sarcásticamente un

I. Spatiotemporal contexts of this edition of the Award

The macro backdrop of the 11th edition of the Luis Caballero Award (LCA) is that of the dystopian realities at the end of the first quarter of the 21st century. In October 2021, almost two years after the start of the Covid-19 pandemic in China —when the first project participating in the LCA, María Isabel Rueda's *At the End of the World* (*Al final del mundo*) took place— it was mandatory to wear a face mask at all times, in any enclosed public space and in the street. We were not wearing the caricatured anti-gas or anti-biological weapon masks to combat the

futuro apocalíptico, pero nos habíamos acostumbrado a asumir con naturalidad la obligatoria mascarilla desechable, ese siniestro símbolo de la condición que en estos lados del planeta se tornó escalofriante a partir de marzo de 2020. A pocos días de la llegada del virus a Colombia, quedamos súbitamente confinados en la pesadilla de un mundo cataleptico con calles vacías, para constatar a lo largo de meses las imparables estadísticas de diseminación exponencial de la peste. Vimos de cerca, ante un virus relativamente benévolos —de laboratorio, sin duda— cómo podría ser el fin catastrófico de este mundo como lo conocemos.

En julio de 2022 no hemos acabado de asimilar ese trauma que para algunos es un hiato en la memoria afectiva. Mientras nos reintegramos a una anhelada normalidad y en Colombia navegamos en el quinto pico, la economía local y de buena parte del mundo se ve afectada por lo que parece una silenciosa recesión entrante en los Estados Unidos, como efecto del descenso productivo durante la pandemia. Asimismo, la guerra en Ucrania ha puesto en jaque la economía alemana, eje de la europea, *ad portas* de una recesión debido a su estructural dependencia de hidrocarburos rusos.

El telón local de fondo es el de una Colombia entrante en el primer mandato de izquierda en toda su historia republicana. Parte de la consolidación de tan histórico giro —que promete cambios orgánicos a todo nivel y cuya

apocalyptic future that was sarcastically predicted in the 20th century, but we had become so used to the mandatory disposable mask as if it were something normal and natural: that sinister symbol of the horrifying conditions these parts of the planet would face as of March 2020. A few days after the virus landed in Colombia, we were suddenly confined in the nightmare of a cataleptic world with empty streets, only to see for months the unstoppable statistics of the exponential spread of the plague. We saw up close, in the face of a relatively benevolent virus —a laboratory virus, no doubt— what the catastrophic end of this world as we know it might look like.

In July 2022, we have not yet finished making sense of this trauma, which for some is a hiatus in their affective memory. As we reintegrate to a normality we have been dreaming about and navigate the fifth peak in Colombia, the local economy —and that of much of the world— is affected by what appears to be a silent recession beginning in the United States as an effect of the productive decline during the pandemic. Likewise, the war in Ukraine has put a strain on the German economy —the backbone of the European economy— which is on the verge of a recession due to its structural dependence on Russian hydrocarbons.

The local backdrop is that of a Colombia entering the first leftist mandate in the entire history of the Republic. Part of the consolidation of such a historic

efectiva materialización es primordial causa de expectativa— tiene un significativo arraigo en el estallido social de 2021. La severa crisis venía gestándose desde fines de 2018, reverberó a finales de 2019 y acumuló un mayúsculo potencial en 2020, cuando toda manifestación quedó paralizada por la llegada de la epidemia global.

La silenciosa complacencia gubernamental del período 2018-2022, que sorteó pasmosamente el asesinato de cerca de mil líderes sociales durante los últimos cuatro años, la antagónica actitud hacia los procesos y acuerdos de paz, una atravesada reforma tributaria lanzada en 2021, en un momento de desesperación general por un año de hostiles circunstancias de encierro y escasez para vastos sectores de la población, negligencias y copiosas corrupciones disfrazadas con retóricas positivistas, incapacidad de percepción de sutilezas específicas de amplios y diversos contextos nacionales —especialmente, el estudiantado de las universidades públicas, que nunca fue escuchado—, subordinación a intereses hegemónicos en vez de necesario y planificado empoderamiento de sectores deprimidos, una obtusa agenda cultural planteada desde el superfluo concepto de economía *naranja*, entre otros factores, propiciaron un enconamiento generalizado que reventó en el caudaloso grito masivo de finales de abril de 2021. Durante el estallido social, muchas y muy significativas fueron las participaciones de jóvenes relacionados con programas

shift—which promises organic changes at all levels and whose effective materialization is a primary cause of expectation—is deeply rooted in the social unrest of 2021. The severe crisis had been brewing since late 2018, reverberating in late 2019, and accumulating a greater potential for 2020, when all manifestation was paralyzed by the arrival of the global pandemic.

The silent governmental complacency of the 2018-2022 period, which astonishingly circumvented the murder of close to a thousand social leaders during the last four years, the antagonistic attitude towards peace processes and agreements, a cruel tax reform launched in 2021 at a time of general desperation after a year of hostile circumstances of confinement and scarcity for vast sectors of the population, negligence and copious amounts of corruption disguised with positivist rhetoric, inability to perceive the specific subtleties of broad and diverse national contexts—especially the student body of public universities, which was never heard—subordination to hegemonic interests instead of the necessary and planned empowerment of depressed sectors, an obtuse cultural agenda proposed from the superfluous concept of an orange economy, among other factors, led to a generalized feeling of acrimony that exploded in the massive outcry at the end of April 2021. During the social outburst, the participation of many young people in art programs played a significant role.

de arte. Inagotables manifestaciones estéticas fueron vehículo de acción política real que incidieron directamente en la consolidación de colectividades y opiniones que han dado paso al quiebre de los estamentos tradicionales del poder en el país.

II. Al final del mundo

El sutil germe disidente —ápice de *Vampiros en la sabana*, trabajo de grado en Artes Plásticas de María Isabel Rueda, presentado en 2003 a la Universidad Nacional de Colombia— continúa fluyendo en espiral en *Al final del mundo*. La pregunta de fondo sigue siendo *¿Cómo hacerle el quite a estructuras ideológicas dominantes en una sociedad chata y tradicionalista, fundamentalmente intolerante, patriarcal, racista, clasista y violenta?*

En la fresca levedad de juegos adolescentes de identificación con los que un sujeto puede fugarse de aburridas y poco atractivas idiosincrasias masivas locales —un tanto con la subcultura goth inglesa, con el gótico de *El joven manos de tijera*, de Burton, con la cultura oscura en general, por medio de un sincrético coqueteo con la láguida imaginería vampiresca europea y un etéreo halo punketo—, Rueda encontró hace casi veinte años un punto de fuga de sofocantes y tutelares normatividades locales. Las fotografías mortecinas en blanco y negro de mujeres jóvenes rígorosamente ataviadas de negro en

Inexhaustible aesthetic manifestations were a vehicle for real political action, directly influencing the organization of collective ideas and opinions that have broken down the country's traditional power structures.

II. At the End of the World

The subtle dissident germ —the apex of *Vampires in the Savannah* (*Vampiros en la Sabana*), María Isabel Rueda's 2003 graduate work in Visual Arts at the Universidad Nacional de Colombia— continues to spiral in *At the End of the World* (*Al final del mundo*). The underlying question remains: How can we overcome dominant ideological structures in a flat, traditionalist, fundamentally intolerant, patriarchal, racist, classist, and violent society?

In the carefree levity of adolescent games of identification with which a subject can escape from boring and unattractive local mass idiosyncrasies —somewhat with the English goth subculture, with the gothic of Burton's *Young Scissorhands*, with dark culture in general, through a syncretic flirtation with languid European vampire imagery and an ethereal punk halo— almost 20 years ago, Rueda found an escape from suffocating ad tutelary local regulations. The black and white photographs of young women meticulously dressed in black against a backdrop of solitary, lush landscapes went against the widespread sexualization

parajes solitarios y frondosos iba en contravía de la generalizada sexualización cosificante de cuerpos femeninos en todos los canales de visualidad en la Colombia de inicios del xxi.

Al final del mundo tiene otros giros, siempre en conexión. De sus numerosas “vibraciones” pueden proponerse como principales la conferencia musicalizada y el conjunto de intervenciones video-instalativas y sonoras en la casa del Artist Breakfast Institute.

Aunque Rueda no lo proponga así en ningún momento, y esta sea una lectura subjetiva, es útil anclar el análisis de la conferencia musicalizada planteándola como una liturgia dirigida por una sacerdotisa. La estructura del acto en Mapa Teatro era análoga a la de un ritual católico de misa, con un oficiante en la zona de escenificación principal y con una disposición en el patio de la casa análoga —con mesas de café bar en vez de hileras de asientos— a la de la nave de una iglesia. En tan particular liturgia, la cuota de acólitos se cumplía con cuatro personas en vestuarios que podrían considerarse de austera fantasía. La sacerdotisa, rigurosamente vestida de negro y dorado, durante una hora y cuarto armó un rito con un discurso propio, especulativo y subjetivo sobre la visión, la luz, la fotografía, la magia, el tiempo, la información, el lenguaje y el universo. Su letanía estuvo magistralmente musicalizada en vivo, y en algunos segmentos, tal como sucede con una misa, pudo darse una desconfiguración de las nociones mundanas y corrientes con las que los asistentes

and objectification of female bodies in all visual channels in Colombia at the beginning of the 21st century.

At the End of the World (*Al final del mundo*) has other, always connected, twists. Of its numerous “vibes,” the main ones are the conference with music and the set of video-installation and sound interventions at the Artist Breakfast Institute.

Although Rueda does not propose this at any point, and although this is perhaps a subjective reading, it is useful to anchor the analysis of the conference with music by positing it as a liturgy led by a priestess. The structure of the event at Mapa Teatro was similar to that of a Catholic mass, with an officiant in the main staging area and with an arrangement in the courtyard of the house —with café bar tables instead of rows of seats— similar to that of a church nave. In such a particular liturgy, there were four acolytes dressed in garments that could be considered austere fantasy. For an hour and fifteen minutes, the priestess, elegantly dressed in black and gold, put together a rite with her own speculative and subjective discourse on vision, light, photography, magic, time, information, language, and the universe. Her litany was masterfully set to live music, and in some segments —similar to what happens in a mass— there was a deconfiguration of the mundane and ordinary notions with which the attendees arrive at the sacred space, in favor of an intense communal concentration on

llegan al espacio sagrado, a favor de una intensa concentración comunitaria en asuntos trascendentales. Todo esto, que pudo haber sido una receta perfecta para un parsimonioso ridículo en las garras de un público no poco cínico, preponderantemente compuesto por gente del campo especializado del arte capitalino, tuvo ágiles antídotos contra la solemnidad, como la música, el libre flujo del gemido animalesco de la ejecutora en algunos momentos del acto y los fluidos movimientos de las "Moiras", haciendo juegos lumínicos con espejos, deambulando por toda la nave como si fuera esta una especie de pasarela y apareciendo intermitentemente en varios rincones de la arquitectura. La homilia, en vez de terminar en un constrictivo *mea culpa*, llegó a fin derivando hacia una especie de rítmica fiesta *techno*, con una gran esfera de espejos de discoteca incluida, reflejando en elipsis cíclicas un sinfín de rayos multicolor.

La casa en la que funciona el Artist Breakfast Institute, donde se emplazaron los videos de las "Moiras" y la mesa parlante, perteneció a la familia de Eduardo Zuleta Ángel, ministro de Gobierno en el período de Mariano Ospina. No deja de ser una irónica coincidencia que en un ámbito habitacional conservador —Zuleta además fue, luego, embajador en Washington de Laureano Gómez— se desplegaran videos en los que aparecen cuatro mujeres haciendo sendos conjuros hipnotizantes —brujería plana y llana, dirían algunas almas— en medio de vívidos

transcendental matters. All this, which could have been a perfect recipe for parsimonious ridicule in the clutches of a not uncynical audience, the majority of who are people from the specialized field of art in the capital city, had clever antidotes to solemnity, such as music, the free flow of the performer's animalistic moaning during some parts of the act, and the fluid movements of the "moiras," playing with light and mirrors, wandering throughout the nave as if it were a kind of catwalk, and appearing intermittently in various corners of the architectural space. The homily, instead of ending with a constrictive "mea culpa," ended with a sort of rhythmic techno party, with a large sphere of disco mirrors reflecting a myriad of multicolored rays in cyclical ellipses.

The house where the Artist Breakfast Institute operates, where the videos of the "moiras" and the speaker table were placed, belonged to the family of Eduardo Zuleta Ángel, a government minister during Mariano Ospina's administration. It is an ironic coincidence that in a conservative residential area —Zuleta was also later Laureano Gómez's Ambassador to Washington— videos were shown in which four women appeared performing hypnotizing incantations —plain and simple witchcraft, as some souls would say— amidst vivid sceneries of the Colombian Caribbean. To give an example, in the video on a television set located above a neatly made bed in a stark and plain master bedroom, Andru appears in a long, white dress made

escenarios del Caribe colombiano. Por poner un ejemplo, en el video, en un televisor localizado encima de una cama pulcramente tendida, en una parca y rola habitación principal de la casa, aparece Andru en un vestido blanco largo de tela ligera, con un escote que deja ver claramente su pecho, un velo, un cetro y un objeto oval más grande que una mano —estos dos últimos, de papel aluminio— caminando pausadamente en un vergel con buganvillas, palmas, plátano y otras especies, dentro de una villa común y corriente de un municipio semiurbano costeño. Esa imagen, que algunos podríamos leer como una cita a la virginal figura de María, en la que un sujeto que en la mayoría de ambientes de Colombia sería blanco de todo tipo de brutales asedios —por no ceñirse a cánones típicos de género, por andar jugando, así sea respetuosa y sutilmente, a entrar en el rol de la Virgen María, por andar mirando y gesticulando al sol con dos elementos de poder para captar energías psíquicas—, va contra todo constructo fundacional de la cultura hegemónica local, religiosa, diversofóbica y patriarcal.

Luego están las otras “vibraciones”, como el desayuno sobre la hierba —rito para el cual se pidió presentarse en ropa negra, y en el que se comieron fantásticas galletas oscuras con forma perfecta de pequeña piedra de río, pan en forma de culebra, y se bebió un exquisito brebaje rojo—, cuyo carácter oscilaba entre juego juvenil y siniestra reunión de

of lightweight fabric, with a neckline that clearly shows her chest, a veil, a scepter, and an oval object larger than a hand —these last two items made of aluminum foil— walking slowly inside an orchard with bougainvillea, palm trees, plantain trees, and other species, in an ordinary village in a semi-urban coastal municipality. That image, which some of us could interpret as a nod to the virginal figure of Mary, a subject that in most environments in Colombia would be the target of all kinds of brutal assaults —for not adhering to typical gender norms, for playing (even if respectfully and subtly) the role of the Virgin Mary, for looking and gesturing at the sun with two elements of power to capture psychic energies— goes against all foundational constructs of the local hegemonic, religious, diversophobic, and patriarchal culture.

Then there are the other “vibes,” such as breakfast on the grass —a rite requiring black clothes, and in which fantastic dark cookies perfectly shaped like small river stones were eaten, as well as bread in the shape of a snake, followed by a drink, which was an exquisite red concoction— whose nature oscillated between youthful play and sinister cult meeting; a dark reference to Manet’s painting and the communion of the last supper.

And, finally, to close the set of “vibes,” the tarot readings, given in a light and amusing tone, must be mentioned as must the fascinating science fiction readings written by women, read by

secta, cita oscura a la pintura de Manet y a la comunión de la última cena.

Y, finalmente, para cerrar el conjunto de "vibraciones", se deben mencionar las lecturas de tarot, planteadas en un tono ligero y divertido, y las fascinantes lecturas de ciencia ficción escrita por mujeres, hechas por refinadas *drag queens* desde un abullonado sofá rojo en el salón central de la casa de la calle 22, donde, seguramente, en más de una ocasión, las mentes de sendos políticos, quizás arrulladas por remotos rezos de rosarios en las habitaciones, albergaron la ilusión de un recto y jucios futuro para el país.

III. La bodeguita de La Concordia

En algún momento, en una época de internet unos años antes de la aparición de las redes sociales, sobre alguna bienal local alguien dijo algo como "La bienal no es real, nadie fue ni vio nada, estaba cerrada cuando fuimos y solo pueden verse unos registros en internet... Podría simplemente no suceder en la realidad y solo en fotos; el énfasis está en la propaganda, en el andamiaje y el ruido que arman en torno a ella para volverla un aparato promocional reputacional del director...".

Suponiendo que la existencia de tal diatriba, imprecisa como puede ser, tenga algún grado de veracidad, podría decirse que el asunto central del proyecto presentado por Juan Obando en

refined drag queens on a puffy red sofa in the main living room of the house on Calle 22, where surely on more than one occasion, the minds of the politicians, perhaps lulled by the prayers of rosaries in the rooms, harbored the illusion of a righteous and judicious future for the country.

III. La Concordia Click Farm

At some point, in an internet era a few years before the emergence of social networks, regarding some local biennial, someone said something like: "The biennial is not real, nobody went or saw anything. It was closed when we went and only a few records can be seen on the internet... It could simply not have happened in reality and only in photos. The emphasis is on propaganda, on the staging and the noise that they put together around it to turn it into a promotional and reputational apparatus for the director..."

Assuming that the existence of such a diatribe, imprecise as it may be, has some degree of truth to it, it could be said that the central issue of the project presented by Juan Obando at the Galería Santa Fe was already a philosophical problem in our context two decades ago. The discussion is about the replacement of the real and direct experience of a work by a tactical establishment of meanings around it through an insistent and biased socialization, anchoring registers and discourses about

la Galería Santa Fe ya era un problema filosófico en nuestro contexto hace dos décadas. La discusión se centra en el reemplazo de la experiencia real y directa de una obra por una instauración táctica de sentidos, en torno a esta vía, una insistente y sesgada socialización, un anclaje de registros y discursos sobre ella en un circuito ideológico. En peso neto: hacia las estrategias de instauración y prevalencia de la imagen de una obra —y por lo tanto, de su autor— en el campo especializado.

En contraste con la mencionada discusión de hace veinte años, hay dos asuntos que localizan la obra de Obando en un contexto temporal actual: primero, la vertiginosa democratización y diseminación de plataformas digitales que han dado paso a la posibilidad de construcción hiperdiseñada de imágenes (entendiendo *imagen* en un sentido más amplio que el literal de fotografía, dibujo, pintura, etc.: como constructo) de personas, objetos y lugares y, en consecuencia, segundo, el uso de esas herramientas para el diseño estratégico y posicionamiento de tales imágenes. Su obra se plantea en el contexto contemporáneo del exceso de imágenes en redes, y subraya cómo las nociones de *realidad* se estructuran a partir de insistencias estratégicas desarrolladas en esos canales.

Como ejemplo de lo descrito podrían ponerse como materia de reflexión las artimañas y los días comunes de los espléndidos equipos de expertos en contenido mediático detrás de las cuentas

it in an ideological circuit. In net weight: towards the strategies of establishment and prevalence of the image of a work—and therefore of its author—in the specialized field.

In contrast to the aforementioned discussion 20 years ago, there are two issues that place Obando's work in a current temporal context: first, the vertiginous democratization and dissemination of digital platforms that have given way to the possibility of hyper-designed construction of images (understanding image in a broader sense than the literal meaning of photography, drawings, paintings, etc., but as a construct) of people, objects, and places; and consequently, second, the use of these tools to strategically design and position these images. His work is posed in the contemporary context of the excess of images in networks, underlining how notions of reality are structured by strategic emphases developed in these channels.

As an example of what has been described could be put as food for thought the ruses and common days of the splendid teams of media content experts behind the Instagram accounts of Cristiano Ronaldo, Kylie Jenner, and Leonel Messi, with 451, 345, and 335 million followers, respectively. At the beginning of 2022, it was stipulated that each of Cristiano's posts on Instagram generate US\$2 million in earnings.

On the other hand, and not to appeal to cases with such elusive dimensions, it would be enough to remember

de Instagram de Cristiano Ronaldo, Kylie Jenner y Leonel Messi, cada uno con 451, 345 y 335 millones de seguidores, respectivamente. A comienzos de 2022 se sabía que cada publicación de Cristiano en Instagram generaba 2 millones de dólares en ganancias.

Por otro lado, y para no apelar a casos con dimensiones tan inasibles, bastaría con recordar la última vez que constatamos en vivo cómo ese hotel con perfil de mansión en Booking o aquel apartestudio que brillaba como un alcázar en Airbnb, resultaron ser escuetos chalés...

Poco nos sorprenden ya las retóricas "instagrameras" o "feisbuqueras" que presentan lo "real" a través de un filtro de esteroides visuales orientado a garantizar copiosos *me gusta*, en este mundo que vive plenamente la preconizada sociedad del espectáculo, de Guy Debord, en cruce con el simulacro planteado por Baudrillard, donde el mapa —la imagen— ha suplantado al territorio.

La escenificación en el espacio de la Galería Santa Fe, con muy poca luz, en donde había una extensa tarima con 288 celulares activos en Instagram, dispuestos en hiladas de estanterías, con dos operadoras maquinando frente a pantallas de computador en la penumbra de una esquina, seguramente producía desazón en el público, pues muy probablemente este tenía la expectativa de ver unas obras en un modo típico y no esperaba encontrarse con un críptico grupo de aparatos funcionando silenciosamente, sin poder acercarse a ninguno de ellos para ver bien el contenido

the last time we saw firsthand how a hotel that looks like a mansion on Booking or a studio apartment that looks like a castle on Airbnb turned out to be meager cottages...

We are no longer surprised by the rhetoric of "instagrammers" or "facebookers" that show "real" things through a filter of visual steroids that aim to capture abundant likes, in this world where Guy Debord's advocated society of the spectacle is in full force, in conjunction with the simulacrum proposed by Baudrillard, where the map —the image— has replaced the territory.

The staging in Galería Santa Fe's space, with very little light, where there was a large platform with 288 active cell phones on Instagram, arranged in rows of shelves, with two operators plotting away in front of computer screens in the twilight of a corner, surely produced discomfort in the public because most likely they had the expectation of seeing some works presented in a typical way and did not expect to find a cryptic group of devices running silently, unable to approach any of them to see the content on the screens. Up to that point, the work functioned with the logic of disillusionment, in the deconstructive tradition of Gabriel Orozco's *Shoebox*, and ultimately like Duchamp's *Fountain*, leading to a reflection on what the work of art is and where it takes place.

But when it became clear that the other part of the project were the photoshop montages in which an exhibition appeared in typical modes, with

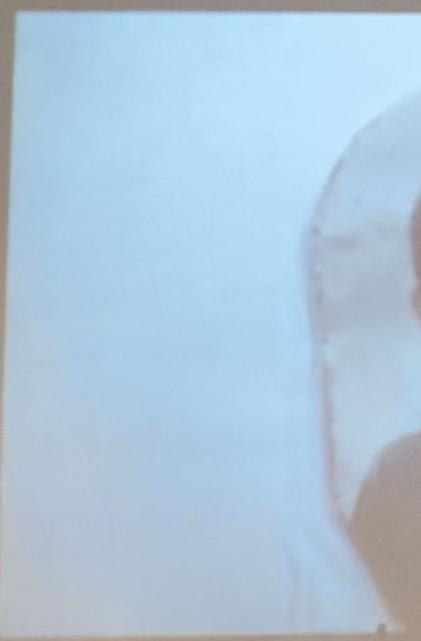
EL fruto
ES UN punto
EN LA trama

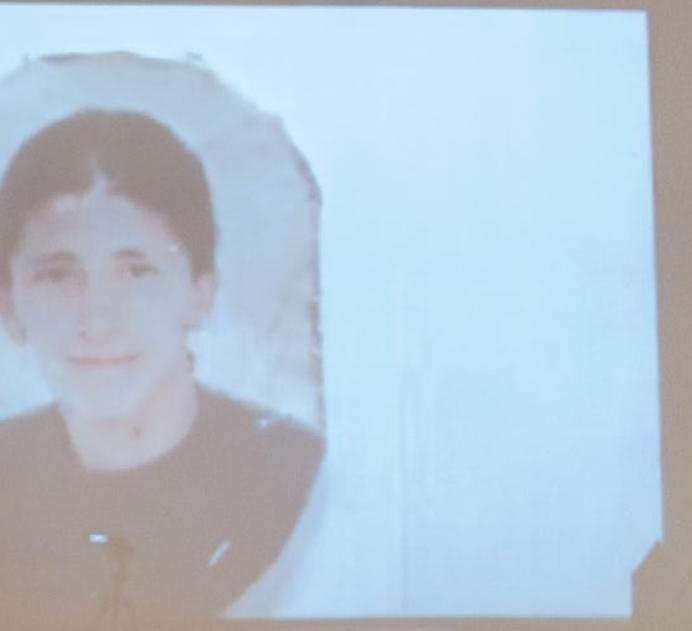
Con la cuchara no se juega

Cuando pensamos el fruto como un punto en la trama, los imaginamos procesos; espacios de encuentro, de cruce, de afectaciones y vínculos. Percibimos esa fruta como una potencia viva en la que se concentran y sintetizan todas las relaciones que lo hicieron posible (hacia atrás) y todas las relaciones que hará posibles (hacia adelante). Lo sostuvimos en las manos para recordar la fuente de dónde viene y a dónde va a parar, en su ciclo de transiciones y transformaciones, que es a la vez celebración por la labor cumplida, los esfuerzos y pensamientos invertidos. Lo honramos, como aquello que nos habla de la resistencia de quienes lo conservan, resguardan, sostienen y de quienes comparten. Los saberes y conocimientos que lo hacen posible. Lo honramos porque nos nutre, alimenta y alienta y porque nos ofrece la experiencia más intensa, de incorporar el territorio que nos rodea y nos contiene. Lo acogemos en el fogón para el disfrute de su forma, textura, sabor y olor. Lo invocamos aquí en este espacio, para que a través de las palabras, pensamientos, prácticas, materiales y procesos de personas, colectivos y organizaciones que convocamos⁶.

En el fruto: la tierra, la raíz, la montaña, la semilla, el valle, el agua, las plantas, el sol, el sol naciente, el amanecer, la composición, la ancestralidad, el hambre, el derecho a alimentarse, la memoria, la memoria colectiva, la memoria ancestral, el territorio, las redes de apoyo, la nutrición y resistencia ... en el fruto.

Colectivo Arpilleras Memoria, Colección de la Fundación Proyecto de la Memoria, Colectivo Bordanzas de la Memoria, Colectivo de la Buena Semilla, Casa B, Adriana Martínez, Ana María, Juan Carlos Morales, Angélica Gómez, Juan Pablo, María González, Indira





Evento de cierre XI Premio Luis Caballero, Charla con los jurados Andrés Matute, Gabriel Zea y María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022/XI Luis Caballero Award Closing Event, Talk with Judges Andrés Matute, Gabriel Zea, and María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022.

de las pantallas. Hasta ese punto la obra funcionaba en una lógica de desilusión, en la tradición deconstructiva de la *Caja de zapatos* de Gabriel Orozco y, en última instancia, como la *Fuente de Duchamp*, propiciando la entrada a una reflexión sobre qué es y dónde se da la obra de arte.

Pero cuando quedaba claro que la otra parte del proyecto eran los montajes hechos en Photoshop en los que aparecía una exposición en códigos típicos, con obras "reales" (del portafolio de proyectos de Obando, no ejecutados debido a trabas por la pandemia y otros factores), y que la imagen de tal exposición circulaba en redes, empujada por *bots* (falsos perfiles con los que obra una bodeguita), el hardware dispuesto en la sala de la Galería Santa Fe empezaba a resultar redundante y didáctico, cuando no grandilocuente. La imagen de los celulares encendidos en hilera de *La bodeguita* recuerda afablemente el momento en el que Neo sale de su capullo en *The matrix* (1999) y puede ver la secuencia infinita de estructuras semiluminosas en las que se albergan los cuerpos físicos de toda la población mundial suspendida, quedando libre del mundo virtual y entrando a constatar que había estado viviendo en una imagen construida.

En coordenadas más terrenales, el espíritu inicial del proyecto de Obando estaba muy asentado en las posibles necesidades de artistas o ciudadanas y ciudadanos del común que quisieran un servicio gratuito para

"real" works (from Obando's portfolio of projects not completed due to obstacles caused by the pandemic and other factors) and that the image of this exhibition was being shared on social networks, pushed by bots (fake profiles with which a small warehouse works), the hardware arranged in Galería Santa Fe's hall began to become redundant and didactic, if not grandiloquent. The image of the cell phones lit up in rows in *La Concordia Click Farm (La bodeguita de La Concordia)* affably recalls the moment when Neo comes out of his cocoon in *The Matrix* (1999) and can see the infinite sequence of semi-luminous structures in which the physical bodies of the entire world's population are housed, suspended, free from the virtual world, and realize that he had been living in a constructed image.

In more earthly coordinates, the initial spirit of Obando's project was very much based on the possible needs of artists or ordinary citizens who wanted a free service for positioning their products or their image on social networks. It mutated halfway to this variant, in which he sets aside the possibilities of carrying out those free warehouse service experiments to focus on promoting a personal exhibition that exists only in virtual images.

It was striking that a curator in Bogotá, after going to Galería Santa Fe, fell into confusion at home because what she had seen in person at the exhibition did not match what she was seeing on social networks. Likewise, it is worth

posicionamiento en redes sociales de sus productos o de su imagen. Mutó a mitad de camino hacia esta variante, en la que él deja a un lado las posibilidades de llevar a cabo esos experimentos de servicio gratuito de bodeguita, para centrarse en la promoción de una exposición personal que solo existe en imágenes virtuales.

Fue llamativo el hecho de que una curadora en Bogotá, luego de asistir a la Galería Santa Fe cayera en confusión en su casa, porque lo que vio presencialmente en la exposición no cuadraba con la versión que le estaba llegando a sus redes sociales. Asimismo, es de resaltar —en caso de ser cierto— que el Museo de Arte de Pereira contactó al artista casi de inmediato, apenas rodraron imágenes en redes, para pedirle para sus salas la exposición del Premio Luis Caballero cuando finalizara su participación en la Galería Santa Fe. Pero más allá de estas dos pintorescas anécdotas, la pregunta podría ser: ¿Habría sido posible lograr un espejismo durante todo el tiempo de la exposición con una conspiración real, con complicidad institucional, sin filtración de chismes, por medio de firmas de acuerdos de confidencialidad, de modo que bajo el amparo de múltiples excusas (sobre problemas por convenios, permisos de autor o algo suficientemente creíble), siempre la sala hubiera estado cerrada al público, incluso para los jurados, de tal manera que nadie hubiera podido ver la exposición, y efectivamente solo estuviera circulando el sucedáneo

noting —if true— that the Pereira Art Museum contacted the artist almost immediately, as soon as images were posted on networks, to ask for the exhibition of the Luis Caballero Award to use its exhibition spaces when the exhibition ended at Galería Santa Fe. But beyond these two colorful anecdotes, the question might be: Would it have been possible to achieve a mirage for the entire time of the exhibition with a real conspiracy, with institutional complicity, without leakage of gossip, by signing confidentiality agreements? So that under the cover of multiple excuses (about problems due to agreements, author's permissions, or something credible enough) the hall would have always been closed to the public, even to the jurors, so that no one would have been able to see the exhibition and effectively only the surrogate assiduously promoted by fake profiles on Instagram was circulating and those works were being discussed?

To think about it is delusional. What existed is what was seen, just as planned.

IV. Clay

Clay is a project that is consistent with its foundations, with the author's notions of art. In the eyes of this jury, the process could have been more interesting when the methodology broke down and one of the maestros working on building the work resigned from the project because of his

impulsado asiduamente por perfiles falsos en Instagram y estuvieran debatiéndose esas obras?

Pensar en ello resulta iluso. Lo que existió es lo que se vio, tal y como funcionó.

IV. Barro

Barro es un proyecto consecuente con los fundamentos desde los cuales se plantea, desde las nociones de arte del autor. A ojos de este jurado, el proceso pudo haber sido más interesante cuando se resquebrajó la metodología y uno de los maestros que trabajaban en la construcción de la obra renunció al proyecto, dada su inconformidad con el hecho de que lo que estaban construyendo no iba a ser una vivienda y no poder —o querer— sintonizarse con los objetivos del artista (relatado por el participante en la visita al sitio específico). En ese punto surgió un portal para poner en crisis la noción de *arte* que llevaban consigo la obra y el autor. Franco habría podido detenerse para adentrarse en la negociación con ese ejecutor —un experto en elaboración de tapias—, quien fuera público y participante directo a la vez, y quien salió de órbita debido a un diferendo en el discurso.

Para Franco, la obra debía darse en Suesca, y quedaría consolidada una vez finalizado el proceso de construcción con barro. Posteriormente, alguna información se llevaría a la Galería Santa Fe (el proyecto original incluía el emplazamiento en sala de una maqueta de la

dissatisfaction with the fact that what they were building was not going to be a house and that he was not able —or willing— to tune in to the artist's objectives (shared by the participant during the site visit). At that point, a portal emerged to put in crisis the notion of art, which included the work and the author. Franco could have stopped and negotiated with that particular maestro —an expert in tapia— who was both a public and direct participant at the same time and who left the project's orbit due to a difference in discourse.

For Franco, the work was to take place in Suesca and would be consolidated once the clay and mud construction process was completed. Later, some information would be taken to the Galería Santa Fe (the original project included a mock-up in the hall of the intervention done in the open field). But it could be hypothesized that the work was taking place not only physically with the construction of the walls, but ideologically, in the negotiation between narratives, precisely in the crisis between the author's notion of art and the notion of the use of the construction that the specialized worker had in mind —in the crisis between the project objective and the vision of a subject outside the field of art, a bearer of locally anchored knowledge.

By dodging the point of view of the clay and mud wall specialist and letting him leave the project, the artist ends up achieving his goal, achieving his intervention in the open field, but leaving

intervención hecha en campo abierto). Pero podría proponerse la hipótesis de que la obra estaba dándose no solo físicamente en la ejecución de las tapias, sino ideológicamente, en la negociación entre relatos, precisamente en la crisis entre la noción de arte del autor y la noción de uso de la construcción que tenía en mente el trabajador especializado; en la crisis entre el objetivo del proyecto y la visión de un sujeto ajeno al campo del arte, portador de saberes con anclaje local.

Al esquivar el punto de vista del especialista en tapias de barro y dejar que se fuera del proyecto, el artista terminó consiguiendo su meta, pues logró su intervención en campo abierto, pero dejó a un lado la posibilidad de incorporar en la obra dinámicas relaciones que desestabilicen sus propias premisas ideológicas. Así, puede decirse que el resultado de la construcción llevada a cabo por Franco terminó siendo la encarnación efectiva de un régimen, la instauración imperturbable de un sentido diseñado para un circuito ideológico especializado, pero ejecutado en lógicas y procedimientos que tienen anclajes socioculturales específicos, lejanos a la esfera del arte. La construcción es contundente y deja ver con lucidez la formación de Franco como arquitecto, pero quedan dudas sobre la firme fe en que la carencia de sentido típico de la mole y su parentesco con obras canónicas de *land art* —una intervención en barro que se nutre de la estructura original de una casa y negocia con ella,

aside the possibility of incorporating relational dynamics into the work that destabilize his own ideological premises. Thus, it can be said that the result of the construction carried out by Franco ends up being the effective incarnation of a regime, the imperturbable establishment of a sense designed for a specialized ideological circuit, but executed in logics and procedures that have specific socio-cultural anchorages, far from the sphere of art. The construction is impactful and clearly shows Franco's training as an architect. However, doubts remain about the firm belief that the lack of typical sense of the mass and its kinship with canonical works of land art —a clay intervention that draws on the original structure of a house and negotiates with it but is ultimately uninhabitable— is sufficient to legitimize itself in the eyes of the specific social fabric of the place it is located. Ultimately, such an object, when coming into contact with people walking in the area (access is limited since it was done in a private, fenced property), can deconstruct their daily categories of knowledge and promote some generation of meaning, but this will not be from incorporating vernacular cultural seeds into the project, but only from the image carried by the author.

The other stage of the project, which involved mounting some registers in Galería Santa Fe's white cube and meekly adhering to classic exhibition parameters, was less interesting than the on-site construction.

pero en definitiva, es inhabitable— sea suficiente para legitimarse ante el tejido social específico del lugar que la alberga. En última instancia, tal objeto, al entrar en contacto con personas que estén caminando en la zona (el acceso es limitado, dado que se ejecutó en un predio privado y cercado), puede desconfigurar en ellas sus categorías de conocimiento cotidianas y propiciar alguna generación de sentido, pero esto no será a partir de la vinculación de gérmenes culturales vernáculos en el proyecto, sino solamente a partir de la imagen llevada por el autor.

La otra etapa del proyecto, que implicó montar algunos registros en el cubo blanco de la Galería Santa Fe y ceñirse dócilmente a parámetros expositivos clásicos, resultó menos interesante que la construcción *in situ*.

V. Inestabilidad incalculable

La operación central de esta obra es “descomponer y recomponer” (sic en el proyecto presentado para participación en el PLC) el libro *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*, de Marco Palacios (doctor en filosofía) y Frank Safford (doctor en historia de América Latina). Arango extrae todas las palabras del texto para ordenarlas en una secuencia alfabetica y, por medio de un artilugio técnico —al que en una entrevista se refiere con el término de *inteligencia artificial*— propicia uniones de palabras en busca de composiciones

V. Immeasurable Instability

The central operation of this work is to “decompose and recompose”(sic in the project presented for the LCA) the book *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*, by Marco Palacios (PhD in Philosophy) and Frank Safford (PhD in Latin American History). Arango extracts all the words from the text, arranges them in an alphabetical sequence, and, by means of a technical device —which in an interview she refers to as *artificial intelligence*— promotes word unions in search of fortuitous compositions —such as “Amazon and regrets...” (which can be achieved with a relatively simple programming from a random selection engine)—that become more complex units of meaning and approach what the author calls “potential poems.” It is understood then that the author aims to deconstruct a discourse that embodies an example of dominant narratives about Colombia, which are, according to her, predominantly anchored to violence as an “inevitable foundational archetype” (sic). The resulting compositions are read by improvised or professional speakers and recorded. They will then be placed diaphanously to reverberate in five sectors of an extensive labyrinth created with copious red curtains arranged in The Parking Lot.

Although the formal execution is impeccable, the ironic praise, as a starting point, to the discourse of two white men with the privilege of access to the

fortuitas —como, por ejemplo “Amazonas y lamentos...” (las cuales pueden lograrse con una programación relativamente sencilla a partir de un motor de selección randómica)—, que se vuelven unidades de sentido más complejas y se aproximan a lo que la autora cataloga como “poemas potenciales”. Se entiende, entonces, que la autora apunta a desconfigurar un discurso que encarna un ejemplo de narrativas dominantes sobre Colombia, las cuales están, según su señalamiento, ancladas predominantemente a la violencia como “arquetipo fundacional inevitable” (sic). Las composiciones resultantes son leídas por locutores improvisados o profesionales y grabadas, para luego ser emplazadas diáfanaamente para reverberar en cinco sectores de un extenso laberinto generado con copiosas cortinas rojas dispuestas en el espacio de El Parqueadero.

Si bien la ejecución formal es impecable, sorprende la irónica encomienda, como punto de partida, al discurso de dos hombres blancos con el privilegio de acceso a educación de máximo nivel en el sistema occidental hegemónico, como emisores legítimos de relato sobre un país multicultural y multilingüístico, en el que precisamente la invisibilización de discursos diversos a favor de discursos dominantes ha sido origen de violencias.

La labor de desconfigurar un texto plagado de referencias a la violencia para producir otros arreglos de sentido, usando las mismas palabras del libro, puede apreciarse como un acto de sanación. Quizás el fin último de la obra

highest level of education in the hegemonic Western system is surprising, as legitimate transmitters of stories about a multicultural and multilingual country, in which precisely the invisibilization of diverse discourses in favor of dominant discourses has been the origin of violence.

The work of deconstructing a text riddled with references to violence to produce other arrangements of meaning, using the very words in the book, can be seen as an act of healing. Perhaps the ultimate aim of the work is to attempt to unravel systems of thought arising in language, in which references to violence as a foundational archetype predominate to give way to “poetic” verbal arrangements. But what could the real contribution of such a work be to effective healing in real, national scenarios? Can you be asked to do this? Isn’t it onanistic to want to cite theoretical sources to refer to realities that abysmally exceed the conjectures made in test tubes within the specialized field of philosophy or history? Moreover, it raises the question of the relevance of the text when, even to break it down, giving priority to such a text is an inadvertent phallogocentric act. Perhaps the choice of the book as a meaningful narrative arises from an unquestioned belief in the dominant academic system as a legitimate device for explaining phenomena. Why give priority to dominant discourses if this implies epistemic violence towards the narratives of countless subjects who are part of what has come to be described as *Colombia*?

El fruto
es un punto
en la
trama

Con la cuchara no se juega

Cuando pensamos el fruto como un punto en la trama, nos imaginamos procesos; espacios de encuentro, de cruces, de afectaciones y vínculos.

Percebemos ese fruto como una potencia viva en la que se concentran y sintetizan todas las relaciones que lo hicieron posible (hacia atrás).

y todas las relaciones que hará posibles (hacia adelante). Lo sostuvimos en las manos para recordar la fuente de dónde viene y a dónde va a parar, en su ciclo de transiciones y transformaciones.

Lo considerábamos como el símbolo de la cosecha, que es a la vez celebración por la labor cumplida, los esfuerzos y pensamientos invertidos.

Le honramos, como aquello que nos habla de la resistencia de quienes lo conservan, resguardan, sostienen y de quienes comparten

los saberes y conocimientos que lo hacen posible. Lo honramos porque nos nutre, alimenta y alienta y porque nos ofrece la experiencia más intensa, de incorporar el territorio que nos rodea y nos contiene.

Lo acogemos en el fogón para el disfrute de su forma, textura, sabor y olor.

Lo invocamos aquí en este espacio, para que a través de las palabras, pensamientos, prácticas,

materias y procesos de personas, colectivos y organizaciones que convocamos.

En el fruto: la tierra, la raíz, la montaña, la semilla, el valle, el agua, las plantas, el sol, el ser humano, el deseo, la memoria, la salud, el hambre, el derecho a alimentarse, las redes de apoyo, sostimiento, la memoria... en el fruto: toda la trama.



Evento de cierre XI Premio Luis Caballero, Charla con los jurados Andrés Matute, Gabriel Zea y María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022/XI Luis Caballero Award Closing Event, Talk with Judges Andrés Matute, Gabriel Zea, and María Buenaventura, Galería Santa Fe, 2022.

XI Premio Luis Caballero.

Maria Isabel Rueda invocará la palabra, la imagen, el movimiento, la voz, la música, los procesos sonoros, el simulacro y la realidad, el documento y la ficción, los procesos de creación y los actos en vivo, así como las operaciones de montaje de documentos, archivos y ficciones. AL FINAL DEL MUNDO entabla diálogos con el más allá a través de una mesa parlante guiada por una médium. La acción manifestada en diferentes formas invocará espíritus de seres del pasado y del futuro. La pieza propondrá un viaje a través de espejos que producirán imágenes en movimiento sin ningún esfuerzo, reflejos fragmentarios por naturaleza que le añadirán más fragmentos a un mundo ya roto, produciendo un montaje ilimitado.

La programación AL FINAL DEL MUNDO puede ser consultada aquí.

Red paralela de imágenes AL FINAL DEL MUNDO puede ser consultada aquí.

Sumario [ocultar]

- 1 AL FINAL DEL MUNDO
- 2 Vibraciones
- 3 Mesa parlante
- 4 Invocación
- 5 Comunidades afectivas de trabajo
- 6 Portal
- 7 Eterno retorno
- 8 Espectros sonoros
- 9 Ecos



El viajero zarpo con su espejo de oro. Afuera le sorprendió descubrir que el universo entero era un perfecto holograma. Mientras en la tierra sobrevolaba una gran legión de inmortales mujeres vampiro, inmunes al sol y amantes de la oscuridad, luminosas e invisibles, viajeras de los espejos, que aprendieron a atravesar el espacio-tiempo proyectando las sombras de nuevos mundos nunca antes vistos, orientándose con su propio eco, resonando.



sea intentar desenmarañar sistemas de pensamiento, obviamente surgidos en el lenguaje, en los que predominan las referencias a la violencia como arquetipo fundacional para dar paso a arreglos verbales “poéticos”. Pero ¿cuál podrá ser el aporte real de una obra de este tipo a la sanación efectiva en panoramas reales del contexto nacional? ¿Se le puede pedir que esa sea su función? ¿No resulta onanista el acto de querer citar fuentes teóricas para referirse a realidades que desbordan abismalmente las conjeturas hechas en probeta en el campo especializado de la filosofía o la historia? Más aún, aumenta la interrogante sobre la pertinencia del texto cuando así sea para descomponerlo, darle prioridad a un escrito de ese tipo es un inadvertido acto falogocéntrico. Tal vez la elección del libro como relato significativo surge de una fe incuestionada en el sistema académico dominante como dispositivo legítimo de explicación de fenómenos. ¿Por qué darles prioridad a discursos dominantes si eso implica una violencia epistémica hacia los relatos de innumerables sujetos que son parte de lo que se ha venido a describir como *Colombia*?

VI. Colombianización

Colombianización es un estridente golpe de fuerza directa que fluye fogaosa e inexorablemente en estrepitosos comentarios críticos lanzados a estamentos, poderes, figuras arquetípicas y amazonas discursivos que han tenido

VI. Colombianization

Colombianization is a strident blow of direct force that flows fiercely and relentlessly in resounding critical remarks launched at estates, powers, archetypal figures, and discursive frameworks that have had hegemonic management in Colombia for decades. The dizzying and compulsive compendium of video, sound, sculpture, and performance that constitutes an immersive, variegated environment, hyperbolically analogous to what could be a propaganda fair that unsettlingly kidnaps the public's attention, promotes a corrosive deconstruction of traditional structures fundamentally anchored to patriarchal domination and to the wild, pragmatic, unethical, and merciless local contemporary neoliberalism from the piercing and hilarious appropriation of mass media languages, which in our coordinates has decanted into local versions of gore capitalism.

VII. Red Stain

Bogota's central transportation system —Transmilenio— is an excuse for Navarro, who needs a stage to place a series of representations of absurd, ridiculous, obscene, and transgressive acts, in the best style of anonymous and impudent drawing that mostly takes place in public bathrooms in buildings with low maintenance budgets. In no way does Navarro propose a satire that

gerencia hegemónica en Colombia durante las últimas décadas. El vertiginoso y compulsivo compendio de video, sonido, escultura y *performance* que constituye un abigarrado entorno inmersivo, hiperbólicamente análogo a lo que podría ser una feria propagandística que atosigantemente secuestra la atención del público, propicia, desde la punzante e hilarante apropiación de lenguajes mediáticos masivos, una corrosiva deconstrucción de estructuras tradicionales fundamentalmente ancladas al dominio patriarcal y al salvaje, pragmático, antiético y despiadado neoliberalismo contemporáneo local, que en nuestras coordenadas ha decantado en versiones locales de *capitalismo gore*.¹

VII. Mancha roja

El sistema central de transporte de Bogotá —TransMilenio— es una excusa para Navarro, quien necesita un escenario donde localizar una serie de representaciones de actos absurdos, ridículos, obscenos y transgresores, al mejor estilo del dibujo anónimo e impudico que preponderantemente sucede en

1 *Capitalismo gore* es un concepto (desarrollado en el libro con el mismo título [2010]) de la ensayista mexicana Sayak Valencia, doctora en Filosofía, Teoría y Crítica por la Universidad Complutense de Madrid, pensado desde Tijuana, con respecto al contexto mexicano, claramente traducible al contexto colombiano.

really wants to point something out, from a naive political correctness of a good citizen about the shortcomings of the system or organizational and institutional issues of the “red stain.” Navarro does not seek to improve the world, but rather mock it, with a dry and contagious laughter at the less sublime cheesiness and vileness of our human nature. Pure and simple scatology thrown to the public eye to fulfill the function of a “red seal,” the bleach to unclog constipated moral pipes, blocked by sacrosanct parameters of high urbanity, boring and suffocatingly regulatory, which in this paradise has gone hand in hand with incense and litanies.

In the bathrooms mentioned above, the walls have been plagued with the most exuberant messages and drawings, most of them representing anuses, vulvas, and phalluses of all types and sizes. This murky universe has been an escape valve of a pressure cooker, placed over the severe fire of the parameters of good taste and civilized and devout behavior, intolerant of any bias of diversity, difference, or otherness.

Vomit, saliva, urine, excrement, semen, and blood act as the lubricant of a project that prudishly shields itself in the passport of the contribution of a grain of sand to the criticism of the local metropolitan transportation.

Paradoxically, it can be said that there is a degree of mastery in this project that precisely mocks correction. Keeping a distance (in terms of

baños públicos de predios con bajo presupuesto para mantenimiento. De ninguna manera Navarro propone una sátira que quiera realmente señalar algo, desde una ingenua corrección política de buen ciudadano, sobre las falencias del sistema o asuntos organizacionales e institucionales de la "mancha roja". Navarro no busca mejorar el mundo, sino burlarse, con una seca y contagiosa carcajada, de las cursilerías y vilezas menos sublimes de nuestra naturaleza humana. Pura y llana escatología lanzada a la mirada del público para cumplir la función de "sello rojo", la lejía para destapar constipadas cañerías morales, atascadas por sacrosantos parámetros de altísima urbanidad, aburrida y asfixiantemente normativa, que en este paraíso ha ido de la mano de inciensos y letanías.

En los baños mencionados, las paredes han vivido plagadas de los más exuberantes mensajes y dibujos que, en gran parte, representan anos, vulvas y falos de todo tipo y tamaño. Ese turbio universo ha sido una válvula de escape de una olla de presión puesta sobre el severo fuego de los parámetros del buen gusto y civilizado y devoto comportamiento, intolerante ante cualquier sesgo de diversidad, diferencia u otredad.

Vómito, saliva, orina, excremento, semen y sangre son el lubricante de un proyecto que se escuda mojigatamente en el pasaporte del aporte de granito de arena a la crítica dirigida contra el transporte metropolitano local.

the resplendent mastery of Botero's technique), there is a bizarre and slight unintended citation of the figuration of his early period, which may work with some hilarity in the figure of the bride in the drawing of a wedding inside a bus. This detail denotes a look trained in the cultured tradition, which coexists with varied sources of contemporary illustration and animation, from those circulating in hyper-developed mass media to those of the trashiest independent fanzines.

Perhaps it is daring, but it is appropriate to point out how this dose of unprecedented costumbrist imagery, which twistedly goes in and out of the pornographic —crackling social portrait of a dystopian Bogotá in the 21st century— joins with centuries-old traditions of representational drawing in Colombia, such as that of the Comisión Corográfica, in its correct descriptive eagerness of human geography in the national territory, and Ramón Torres Méndez's tongue-in-cheek and lively repertoire, among others.

VIII. For the Times We Live In

*I don't care if it hurts
I wanna have control
I want a perfect body
I want a perfect soul
I want you to notice
when I'm not around
So fuckin' special
I wish I was special*

Paradójicamente, se puede decir que hay un grado de maestría en este proyecto que precisamente se mofa de la corrección. Guardando distancia (en términos de la resplandeciente magistralidad de la técnica de Botero), hay una bizarra y leve cita no premeditada a la figuración de su período temprano, que puede funcionar con cierta hilariidad en la figura de la novia en el dibujo de un matrimonio dentro de un bus. Este detalle denota una mirada adiestrada en la tradición culta, que convive con muy variadas fuentes de ilustración y animación contemporánea, desde las que circulan en hiperdesarrollados medios masivos hasta las de los más cutres fanzines independientes.

Quizás resulte atrevido, pero es oportuno señalar cómo esta dosis de inaudita imaginería costumbrista, que retorcidamente entra en y sale de lo pornográfico —crepitante retrato social de una Bogotá distópica del siglo XXI—, empalma con dos tradiciones centenarias de dibujo representacional en Colombia, como el de la Comisión Corográfica, en su correcto afán descriptivo de la geografía humana en el territorio nacional, y el jocoso y lozano repertorio de Ramón Torres Méndez, entre otros.

VIII. Para los tiempos que corren

*I don't care if it hurts
I wanna have control
I want a perfect body*

*but I'm a creep
I'm a weirdo
What the hell am I doin'
here?
I don't belong here*
Excerpt from "Creep," by
Radiohead

The act of sending his extraordinary paintings of San Sebastian to the museums in Europe that have the originals and asking, by means of a millimetric bureaucratic discourse in the attached official letters, that the primary work be replaced for a day or a week by the hallucinatory third world version, made on raw wood planks, with burnt oil, framed in cardboard, is a tremendous romanticization, is equivalent to the kamikaze act of trying to sneak into a formal embassy party in a T-shirt and blue jeans. It is so romantic that it could be fascinating material for an alternate "Creep" music video. The climactic scene would be that of a contemporary Sisyphus, soaked in burnt oil, for the umpteenth time irremediably presenting himself before an aristocratic collective that excludes him, only to be pushed out at the entrance of the private celebration. The character ends up licking the wounds of his predictable failure on the platform, secretly rejoicing in his eternal condition of subaltern southerner and pondering how to achieve that the decisive insistence on this circumstance makes him visible and allows him to enter through

*I want a perfect soul
I want you to notice
when I'm not around
So fuckin' special
I wish I was special
but I'm a creep
I'm a weirdo
What the hell am I doin'
here?
I don't belong here
Radiohead, Creep*

El acto de enviar sus extraordinarias pinturas de san Sebastián a los museos de Europa que tienen los originales y pedir, por medio de un milimétrico discurso burocrático en cartas oficiales adjuntas, que se reemplace por un día, o por una semana, la obra primaria por la alucinante versión tercemuñista, hecha sobre tablones de madera cruda, con aceite quemado, enmarcada con cartón, es una tremenda romantiización, equivalente al acto kamikaze de intentar colarse en camiseta y *blue jean* en una fiesta formal de una embajada. Tan romántico resulta el acto que podría ser fascinante material para una versión alterna de videoclip para *Creep*. La escena cúspide sería la de un Sísifo contemporáneo, emparamado en aceite quemado, por enésima vez presentándose irremediablemente ante una colectividad aristocrática que lo excluye, nada más para que en la entrada del festejo privado lo saquen a empellones. El personaje termina lamiéndose las heridas de su predecible fracaso en el andén,

the front door to a system that has always excluded him; Yorke knew how to capitalize on his uniqueness to the point of becoming an idol.

Regarding the extensive work *Nobility Obliges* (*Nobleza obliga*) —in a certain way a predecessor of *For the Times We Live In* (*Para los tiempos que corren*) and specifically in reference to the second floor of the space where it was exhibited— it could be said that the possible readings can be ambiguous—which is an attribute rather than a fault—since the installation environment likes the interpretation of what is built as a criticism of the lavishness of aesthetic regimes corresponding to hegemonic social strata, which in these parts have been in a position of power since the beginning of the Spanish colonial period. But at the same time, it may be legitimate to say that such devotion, materialized in such a severe formal effort, reveals an aspirational germ of belonging to a hyper-sophisticated circle. It could be described as a fascination and need for contact or possession of goods that have never corresponded directly to the vital radius of the enunciating subject.

The act of sending his paintings of San Sebastian to museums in Europe is not only the diatribe of a subject that is the result of European colonization processes in America. It is not only to silently present the spawn to the powers that produced the beginnings of these turbulent deeds. This act of knocking on the back door of El Prado, asking for a

regocijándose secretamente de su eterna condición de sudaca subalterno y cavilando cómo lograr que la decisiva insistencia sobre esta circunstancia lo vuelva visible y le dé entrada por la puerta grande a un sistema que siempre lo ha excluido; Yorke supo capitalizar su rareza al punto de volverse un ídolo.

Sobre la extensa obra *Nobleza obliga* —de cierto modo antecedente de *Para los tiempos que corren*, y específicamente en referencia al sector del primer piso del espacio donde se emplazó—, podría decirse que las posibles lecturas pueden ser ambiguas —atributo eso, antes que falencia—, pues al ambiente instalativo le cae bien la interpretación de lo construido como una crítica a la fastuosidad de regímenes estéticos correspondientes a franjas sociales hegemónicas, que en estos lares han estado en posición de poder desde los inicios de los procesos coloniales españoles. Pero a la vez, puede ser lícito decir que tal devoción materializada en tan severo esfuerzo formal revela un germe aspiracional de pertenencia a un círculo hipersofisticado. Podría decirse, una fascinación y necesidad de contacto o posesión de bienes que nunca han correspondido directamente al radio vital del sujeto enunciante.

El acto de enviar sus pinturas de san Sebastián a los museos en Europa no solo es la diatriba de un sujeto que es resultado de procesos de colonización europea en América, no es solo presentar sordamente al engendro ante los poderes que produjeron los inicios de

space, is immensely aspirational and denotes the author's intention to open the doors in a grand gesture—he has what it takes—to the full international system.

Obviously, El Prado was not going to open its doors, and the myth of the beautiful failure will remain in the local discourse, as well as how the paintings left and came back without even being considered. But beyond the anecdote that will serve as fuel for great specialists who want to wallow in matters of colonialisms and colonialities—timely indeed—For the Times We Live In (*Para los tiempos que corren*), it gives Gaitán a high status—little of what has been produced in Colombia even comes close to those levels of achievement—and clarifies before the court of very noble personalities of power in the local field and abroad, that the endriago is ready to shine on any first-rate platform of the global star system.

One cannot help but notice, in the face of so much wonder, that the critical component of *For the Times We Live In* (*Para los tiempos que corren*) is weakened by adding and subtracting, because what remains is the carbon footprint after shipping and returning the paintings to Bogotá. Although the energy expenditure is trivial compared to the multinational standards that Gaitán mentions, this carbon footprint is a staggering contradiction in relation to the project's anchoring discourse, which highlights the relations between the powers of global hydrocarbon production and the specialized

su turbulenta gesta. Ese acto de tocar la puerta trasera de El Prado, pidiendo pista, es inmensamente aspiracional y denota la intención del autor de abrirse las puertas a lo grande —tiene con qué—, hacia el sistema internacional pleno.

Obviamente, El Prado no iba a abrir, y en el discurso local quedará el mito del hermoso fracaso y de cómo los cuadros fueron y volvieron sin ser siquiera considerados. Pero más allá de la anécdota que servirá como combustible para magnos especialistas que quieran regodearse en asuntos de colonialismos y colonialidades —oportunos, por cierto—, *Para los tiempos que corren* otorga un alto estatus a Gaitán —poco de lo producido en Colombia se acerca siquiera a esos niveles de logro— y sirve para dejar claro ante la corte de nobilísimas personalidades de poder en el campo local y de afuera, que el endriago está listo para brillar en cualquier plataforma de primer orden del *star system* a nivel mundial.

No se puede dejar de señalar, ante tanto portento, que el componente crítico de *Para los tiempos que corren* se debilita al hacer sumas y restas, pues lo que queda es la huella de carbono luego de hacer los envíos y del retorno de las pinturas a Bogotá. Aunque el gasto energético resulta insulso comparado con los referentes multinacionales que Gaitán trae a colación, esa huella de carbono es una contradicción pasmosa con relación al discurso de anclaje del proyecto, en el que se visibilizan relaciones entre los poderes de

art system, and highlights the harmful environmental consequences of the exploitation and use of fossil fuels.

IX. Red

Red has the fascinating particularity of being a project that is difficult to understand, given its unbreachable density. In its rigorous museography, at first glance everything is perceived as a silent and cryptic compendium. It takes time, serenity, and a very clear step back from the hustle and bustle to observe and perceive each component unsuspectingly, and thus begin to navigate.

Red is extensive, and as you walk through it, it expands. High levels of concentration and perseverance are required to delve into the microcosms of particularities and poetics of each work that is part of the overall compendium. A participant could spend an entire afternoon reading and slowly rereading the smooth text that speaks of the subtleties of a very scarce species of tree existing in Colombia, which silently rests in some solitary green spot of a native forest in Antioquia, just as it is possible to get lost (in the best sense) seeing the copious and delicate particularities of the marbling of a small rock, and then look up and realize the presence of an infinite number of descriptive systems of constellations or ships or communication devices in different colors and typographies. As in a Borgesian tale, it

la producción mundial de hidrocarburos y el sistema especializado del arte y se resaltan las nefastas consecuencias de las explotaciones y del uso de combustible fósil para el medio ambiente.

IX. Rojo

Rojo tiene la fascinante particularidad de ser un proyecto de difícil entrada, dada su inabarcable densidad. En su rigurosa museografía, a primera vista todo se percibe como un compendio silencioso y críptico. Se necesita tiempo, serenidad y bajarse muy claramente del trajín para dedicarse a observar y a percibir desprevenidamente cada componente, y así iniciar una navegación.

Rojo es extenso, y a medida que se transita en él, se expande. Se requieren altos niveles de concentración y perseverancia para adentrarse en los microcosmos de particularidades y poéticas de cada obra que hace parte del compendio global. Un participante podría pasar una tarde entera leyendo y releyendo despacio el terso texto que habla de las sutilezas de una especie escasísima de árbol existente en Colombia, que silenciosamente descansa en algún verde paraje solitario de un bosque nativo de Antioquia, así como es posible perderse (en el mejor sentido) viendo las copiosas y delicadas particularidades del jaspeado de una pequeña roca, para luego levantar la mirada y darse cuenta de la presencia de una infinitud de sistemas descriptivos de constelaciones o de

might take months to actually experience the entire work.

Once you start to understand *Red*, the nebula opens up and it is a pleasure to cross the constellation of works that inhabit it. The connection between works by various artists constitutes a rhizomatic structure that expands each time Vargas summons someone or establishes a creative dialogue that results in an object, a publication, or both. The work could proliferate indefinitely.

In principle, *Red* is about Mars, but beyond the reflections on the planet, on the ways of naming it in different cultures, beyond the pondering on what has been and will be the human approach to that territory, the nerve of Giovanni Vargas's project is in the subtle exercises of theory of knowledge, in the pondering on the unlimited ways of thinking, of being, of enunciating and describing that can exist, and in the countless possibilities of approaching everything that exists, far from conventional orders, statutes, and daily provisions. ■

naves o de dispositivos comunicacionales, en diversos colores y tipografías. Como en un cuento borgiano, quizás tomaría meses experimentar realmente la obra entera.

Una vez se logra entrar a *Rojo*, la nebulosa se abre y es grato atravesar la constelación de obras que la habitan. La vinculación de trabajos de varias y varios artistas constituye una estructura rizomática que va ampliándose cada vez que Vargas convoca a alguien o establece un diálogo creativo que termina en un objeto, una publicación o en ambas. La obra podría proliferar indefinidamente.

En principio, *Rojo* trata de Marte, pero más allá de las reflexiones sobre el planeta, sobre las formas de nombrarlo en distintas culturas, más allá de la cavilación sobre lo que ha sido y será el acercamiento humano a ese territorio, el nervio del proyecto de Giovanni Vargas está en los sutiles ejercicios de teoría del conocimiento, en la cavilación sobre las ilimitadas formas de pensar, de estar, de enunciar y de describir que pueden existir y en las innumerables posibilidades de acercarnos a todo lo que existe, lejos de convencionales órdenes, estatutos y disposiciones cotidianas. ■



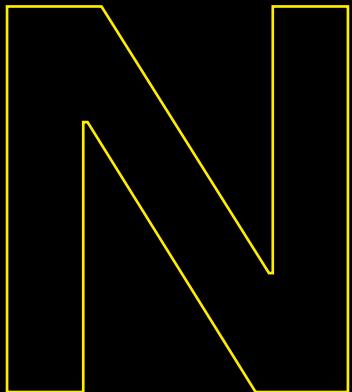


Los jurados

The judges

MARÍA BUENAVENTURA

JURADO FASE NOMINACIÓN Y CIRCULACIÓN



acío en Medellín, Colombia, 1974. Vive y trabaja en Bogotá, Colombia. Es filósofa, cocinera y artista plástica. Su creación está centrada en la reflexión sobre la alimentación y el intercambio entre el interior y el exterior que plantea esta función básica de la vida, sus relaciones con la cultura, la comunidad, la educación y el lugar, que explora desde la plástica social. Su investigación y talleres en torno a la comida lleva más de quince años, periodo en el que ha trabajado con organizaciones, campesinos, cocineros, custodios de semillas, y ha explorado alimentos olvidados del altiplano cundiboyacense, como el pez capitán, o variedades de maíces. También se ha centrado en las afectaciones ambientales, políticas y sociales de los usos de la tierra. Sus obras se exponen nacional e internacionalmente, y han merecido diferentes distinciones.

Magíster en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad Nacional de Colombia (2010), graduada en filosofía

Born in Medellín, Colombia, 1974. She lives and works in Bogotá, Colombia. She is a philosopher, chef and plastic artist, her creation is focused on thoughts about food, and the exchange between the interior and the exterior formulated by this basic function of life, its relations with culture, the community, education and the place, which are explored from the social plastic. Her research and workshops around food have been made for more than 15 years, and during that time she has worked with peasant organizations, chefs and seed custodians. She has also explored some forgotten foods of the Cundinamarca-Boyacá high-plateau, such as the *pez capitán* or varieties of corn, and has also focused on the environmental, political and social impact of the uses of the land. Her works are exhibited both at a national and international levels and she has received several awards.

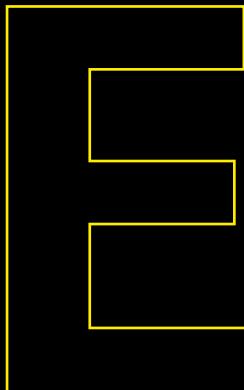
Master in Plastic and Visual Arts of Universidad Nacional de Colombia (2010), graduate from Universidad de

por la Universidad de los Andes (2000), siguió estudios de creación escénica en la Escuela Internacional de Teatro Jacques Lecoq de París, Francia.

los Andes (2000), she underwent studies of scenic creation at the Jacques Lecoq International Theater School in Paris, France.

GABRIEL ZEA

JURADO FASE CIRCULACIÓN



studió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y realizó una maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas en la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Buenos Aires, Argentina.

Su investigación explora críticamente las condiciones del trabajo artístico y productivo en la actualidad, a partir de la realización de obras que exploran las materias y procesos de diferentes sistemas productivos y económicos, tanto materiales como inmateriales.

Entre otras exposiciones colectivas e individuales recientes en las que ha participado se encuentran: "Monumento al tornillo desconocido", en el marco del X Premio Luis Caballero; "268 trozos de madera 1178 grapas", en el espacio independiente Más Allá; el IV Premio Bienal de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, del cual fue ganador. En actividades paralelas a la ejecución de proyectos de creación ha realizado la curaduría de "Articularse",

He studied Visual Arts at the Universidad Nacional de Colombia and completed a Master's degree in Technology and Aesthetics of Electronic Arts at the Universidad Nacional Tres de Febrero, in Buenos Aires, Argentina.

His research critically explores the conditions of artistic and productive work today, based on the creation of works that explore the materials and processes of different productive and economic systems, both material and immaterial.

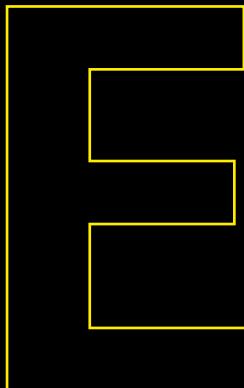
Other recent group and individual exhibitions include: *Monument to an Unknown Screw (Monumento al tornillo desconocido)*, as part of the X Luis Caballero Award; *268 Pieces of Wood, 1178 Staples (268 trozos de madera 1178 grapas)*, in the independent space Más Allá; and the Gilberto Alzate Avendaño Foundation IV Biennial Award, which he won. As for other activities related to creative projects, he has curated Articularse for the Bogotá International Art

para la Feria Internacional de Arte de Bogotá, y forma parte de los fundadores del proyecto APP, Atendido Por sus Propietarios.

Fair and is one of the founders of the APP project Atendido Por sus Propietarios.

ANDRÉS MATUTE

JURADO FASE CIRCULACIÓN



studió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, e hizo una maestría en la Universidad de las Artes de La Habana (anteriormente Instituto Superior de Arte [ISA]). En La Habana fue miembro de la primera cohorte del experimento pedagógico Cátedra Arte de Conducta, de Tania Bruguera. Ha sido artista, curador independiente y profesor. Actualmente es docente en el Programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad del Tolima.

Curadurías recientes: "Agua en vez de oro" (Liberia, Central Contemporánea), "La mujer de cincuenta pies" (sala de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital [ASAB]), "Actos en silencio" (Liberia, Central Contemporánea), "Madera de artista" (Museo de Arte del Tolima, Ibagué), "Desnuda astucia del deseo" (Museo La Tertulia, Cali), "Al final del arco iris" (Cámara de Comercio de Bogotá, sede Chapinero, en el marco del Programa Artecámara).

He studied Visual Arts at the Universidad Nacional de Colombia, in Bogotá, and completed a master's degree at the Universidad de las Artes in Havana (formerly Instituto Superior de Arte [ISA]). In Havana, he was a member of the first cohort of the pedagogical experiment Cátedra Arte de Conducta, by Tania Bruguera. He has worked as an artist, independent curator, and teacher. He is currently a professor in the Visual and Fine Arts Program at the Universidad del Tolima.

Recently curated exhibitions: *Water Instead of Gold* (*Agua en vez de oro*) (Galería Liberia Central Contemporánea), *The Fifty-Foot Woman* (*La mujer de cincuenta pies*) (room in the Universidad Distrital's ASAB Faculty of Arts), *Acts in Silence* (*Actos en silencio*) (Galería Liberia Central Contemporánea), *Artist's Wood* (*Madera de artista*) (Museum of Art in Tolima, Ibagué), *Naked Cunning of Desire* (*Desnuda astucia del deseo*) (Museo La Tertulia, Cali), *At the End of the Rainbow* (*Al final*

Ha dirigido proyectos pedagógicos en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla y en el Museo de Arte de Pereira. En 2006 fue ganador del primer premio de la Bienal de Venecia de Bogotá.

del arco iris) (Bogotá Chamber of Commerce, Chapinero headquarters, as part of the Artecámara Program).

He has directed educational projects at the Barranquilla Museum of Modern Art and the Pereira Art Museum. In 2006, he won first prize at the Venice Biennale in Bogotá.

GUILLERMO VANEGAS

JURADO FASE NOMINACIÓN



sicólogo, con estudios en la maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, de la Universidad Nacional (sede Bogotá).

Docente universitario, crítico de arte, curador y editor. Ha configurado su experiencia como investigador a partir del estudio teórico e histórico de las dinámicas de producción del campo artístico contemporáneo local. Asimismo, ha analizado las particularidades de su estructuración socioeconómica, buscando comprender el modo en que estas condicionan el diseño de políticas de Estado para las artes visuales y la gestación de —generalmente variopintas, generalmente desgraciadas— aventuras de mercadeo durante los últimos lustros.

Desde 2010 viene trabajando en Reemplaz0, marca sin ánimo de lucro a través de la que impulsa curadurías y procesos de reflexión. Bajo esta firma ha curado exposiciones en galerías bogotanas como Espacio El Dorado, Centro Colombo Americano, Valenzuela Klenner, Nueveochenta, Cámara de Comercio

Psychologist with studies in the Master's Program of History and Theory of art and Architecture, of Universidad Nacional (Bogotá branch).

He is a university professor, art critic, curator and editor. He has expanded his expertise as researcher through the theoretical and historical study of the production dynamics at the local contemporary artistic field. Likewise, he has analyzed the specificities of its social-economic structuring, seeking to understand the design of State policies for visual arts and the management of —usually diverse, usually disgraced— marketing adventures during the last years, under these conditions.

Since 2010, he has been working in Reemplaz0, a non-profit brand used to promote curatorships and thought processes. Through this brand he has curated exhibitions in galleries in Bogotá such as Espacio El Dorado, Centro Colombo Americano, Valenzuela Klenner, Nueveochenta, Cámara de Comercio,

de Comercio, y caleñas como el Museo La Tertulia.

Asimismo, desde allí ha adelantado procesos de veeduría ciudadana hacia la actividad de instituciones dedicadas a la promoción de la producción de arte contemporáneo del país (Ministerio de Cultura, ArtBo, Colección de Arte del Banco de la República), galerías privadas (Valenzuela Klenner, SGR, Espacio KB, Liberia), así como a procesos de afirmación político-cultural (paro nacional del 21 de noviembre de 2019).

Fue curador del XIII Salón Regional de Artistas y del 44 Salón Nacional de Artistas. Entre 2016 y 2019 coordinó la sala de exposiciones de la ASAB.

Entre sus menciones se cuentan las siguientes: Beca de Producción Curatorial sobre la obra de Luis Ospina (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2019); Beca de Investigación en Artes Visuales sobre Arte Contemporáneo Colombiano (Ministerio de Cultura, 2018); Beca de Investigación Monográfica sobre la obra de José Horacio Martínez (Ministerio de Cultura, 2015); mención en el marco del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes, 2006); Premio Internacional de Crítica de Arte (revista *Lápiz*, 2005) y Premio de Ensayo Crítico (Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2005).

Participa regularmente en medios especializados de España, Colombia y Venezuela.

and Cali, such as Museo La Tertulia (La Tertulia Museum).

Furthermore, he has also promoted citizen inspection processes to the activity of the institutions that are dedicated to the promotion of contemporary art production in the country (Ministry of Culture, ArtBo, Art Collection of Banco de la República), as well as private galleries (Valenzuela Klenner, SGR, Espacio KB, Liberia), and political-cultural assertion processes (National Strike 21 N).

His mentions include the following: Grant for Curatorial Production on the work of Luis Ospina (Gilberto Alzate Avendaño Foundation, 2019); Grant for Visual Arts Research on Colombian Contemporary Art (Ministry of Culture, 2018); Grant for Monographic Research on the work of José Horacio Martínez (Ministry of Culture, 2015); mention at the National Critics Award (Ministry of Culture-Universidad de los Andes, 2006); International Art Critic Award (*Lápiz* magazine, 2005), and Critical Essay Award (Bogotá District Institute of Culture and Tourism, 2005).

He regularly participates in specialized media in Spain, Colombia, and Venezuela.

ROSARIO LÓPEZ

JURADO FASE NOMINACIÓN



rtista plás-
tica e investigadora en asuntos rela-
cionados con el paisaje y el territorio.
Utiliza la fotografía para registrar las
fuerzas entrópicas que modifican la
naturaleza y reflexiona ante estos fenó-
menos con la construcción de objetos
escultóricos e instalativos que ubica en
el espacio museal. Desde 1999 hasta la
fecha, profesora asociada de la Escuela
de Artes Plásticas y Visuales de la Facul-
tad de Artes de la Universidad Nacional
de Colombia.

Estudió Artes Plásticas en la Univer-
sidad de los Andes y realizó una maes-
tría en Escultura en el Chelsea College
of Art and Design, en Londres. Ha par-
ticipado en numerosas exposiciones
individuales y colectivas en Colombia
y en el exterior, y ha recibido el apoyo
de las becas de investigación-creación
de la Facultad de Artes de la Univer-
sidad Nacional de Colombia, del Mi-
nisterio de Cultura de Colombia, del
Instituto Distrital de Cultura y Turismo,
Colfuturo, American Foundation for the

Plastic artist and researcher on mat-
ters related to the landscape and the
territory. Uses photography to record
the entropic forces that modify nature
and reflects about these phenomena
through the construction of sculpture
and setup objects located in the mu-
seum space. Associate Professor of
Plastic and Visual Arts School at the
Arts Faculty of Universidad Nacional
de Colombia, since 1999 and until the
present date.

She studied Plastic Arts in Universi-
dad de los Andes and studied a Master's
Program in Sculpture at the Chelsea
College of Art and Design, in London.
She has participated in several individual
and collective exhibitions in Colombia
and abroad, and has received support
through the Research-Creation Grants
of the Arts Faculty, Universidad Nacional
de Colombia, the Ministry of Culture of
Colombia, the District Institute of Cul-
ture and Tourism, Colfuturo, American
Foundation for the Arts, Mariann Pallotti
Fellowship, and other institutions.

Arts y Mariann Pallotti Fellowship, entre otras instituciones.

Rosario López vive y trabaja en Bogotá.

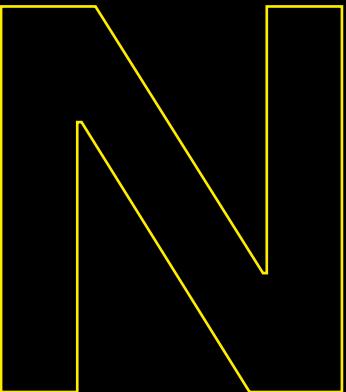
<http://rosariolopez.info/>

Rosario López lives and works in Bogotá.

<http://rosariolopez.info/>

YONATHAN VIRGÜEZ

JURADO FASE NOMINACIÓN



acido en Bogotá, Colombia, en 1984. Candidato a doctor en Artes por la Universidad de Antioquia. Es investigador en arte, educación e ilustración editorial. Autor del libro *Estilo, oficio y arte editorial: El Malpensante* (2019), coautor y editor de *Pedagogías estéticas contemporáneas: Ensayos sobre educación artística* (2018). Su investigación sobre diseño e ilustración editorial fue la base para la publicación *Ilustración Malpensante* (2017). Ha colaborado con El Malpensante, Festival Internacional de la Cultura, Fundación Compartir, *Revista Magisterio*, el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) y el Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico (IDEP), entre otros espacios y medios independientes.

Es docente de artes de la Secretaría de Educación de Bogotá, diseñador gráfico, licenciado en Artes y magíster en Estética e Historia del Arte. Sus investigaciones sobre arte, educación artística y cultura se evidencian en diferentes

Bogotá, Colombia, 1984. Candidate to a Doctorate in Arts of Universidad de Antioquia. He is a researcher on arts, education and editorial illustration. He is author of books such as *Estilo, oficio y arte editorial: El Malpensante* (Style, Trade and Editorial Art: *El Malpensante*) (2019), co-author and editor of *Pedagogías estéticas contemporáneas: Ensayos sobre educación artística* (Contemporary Aesthetic Pedagogies: Essays about Artistic Education) (2018), his research in design and editorial illustration was the base for the publication titled *Ilustración Malpensante* (*Malpensante Illustration*) (2017). He has collaborated with El Malpensante, International Culture Festival, Fundación Compartir, *Revista Magisterio*, the Heritage and Culture Institute of Cartagena (IPCC) and the Institute for Educational Research and Pedagogic Development (IDEP), among other indie spaces and media.

He is a teacher of arts at the Education Secretary of Bogotá, graphic designer, bachelor in arts and master in Aesthetics

proyectos, por ejemplo, como director del grupo de investigación La Libreta de Bocetos, curador de “Pedagogos artistas”, para el Centro de Innovación Ciudad Maestra (2019) y director del Festival de Arte de Bogotá (2018), entre otros. Recientemente ha participado como jurado en diferentes convocatorias artísticas y culturales, entre ellas el Premio Periodismo Cultural para las Artes, Murales para la Convivencia, XIV Salón Arte Joven, Estímulos y Concertación.

and History of Arts. His research on arts, artistic education and culture are shown in several projects where he has performed as director of the research group La Libreta de Bocetos (The Notebook of Sketches), the curatorship made for the Centro de Innovación Ciudad Maestra: Pedagogos Artistas (The Innovation Center Master City: Artist Educators) (2019) and the direction of the Bogotá Arts Festival (2018), inter alia. Recently, he has participated as a Jury in different artistic and cultural calls, including: The Cultural Journalism Award for Arts, Wall Paintings for Coexistence, 14th Young Art Salon, Incentives and Concertation.

Sitios de intervención

Exhibition sites



Artist Breakfast Institute



Mapa Teatro



Galería Santa Fe



El Parqueadero



CK:\WEB



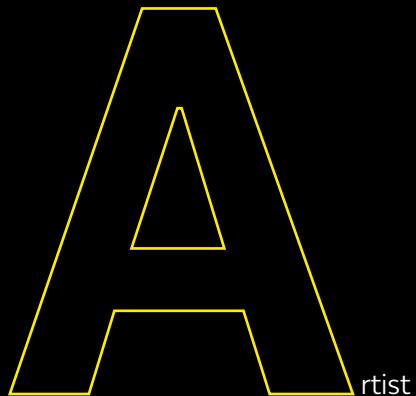
Planetario de Bogotá



Más Allá

ARTIST BREAKFAST INSTITUTE

CALLE 22 N.º 12-49



Breakfast Institute (ABI) es un proyecto colectivo, colaborativo y participativo, cocreado por un grupo de artistes de profesión y empíricos de diferentes regiones y culturas americanas, todos radicados actualmente en Bogotá, Colombia. Algunos somos migrantes, tanto por causa del conflicto armado como por decisiones propias, y otras nunca hemos vivido fuera de Bogotá, hablamos diferentes idiomas y dialectos, nos identificamos en un amplio abanico en cuanto a géneros e identidades sexuales y nos une un interés común por lo otro. Todos estamos en busca de información sobre otras formas de habitar este mundo.

En septiembre de 2020 empezamos a reunirnos con más artistas en un jardín de 100 m² en el barrio Alameda, un Airbnb con una cocina abierta en el barrio Teusaquillo, y un grupo de chat de WhatsApp. Durante los últimos siete meses compartimos, cocinamos y digerimos juntos alimentos, historias, textos, música, tiempo y saberes.

ABI (Artist Breakfast Institute) is a collective, collaborative and participatory project, co-created by a group of artists by profession and empirical artists from different American regions and cultures, all currently based in Bogota, Colombia. Some of us are migrants because of both the armed conflict and our own decisions and others have never lived outside of Bogota, we speak different languages and dialects, we identify ourselves in a wide range in terms of genders and sexual identities and we are united by a common interest in the other. We are all looking for information about other ways of inhabiting this world.

In September 2020 we started meeting with more artists in a 100 m² (1,076.39 ft²) garden in the Alameda neighborhood, an Airbnb with an open kitchen in the Teusaquillo neighborhood and a WhatsApp chat group. During the last 7 months we have shared, cooked and digested food, stories, texts, music, time and knowledge

Esto, inicialmente, con la intención de crear una comunidad temporal abierta de apoyo mutuo e intercambio a través del arte y la cocina, pues buscamos así una cura para la desorganización y soledad ocasionadas por el aislamiento y la crisis mundial actual. Juntos cocinamos, mezclamos y transformamos nuestras realidades con ritmos, ingredientes y recetas provenientes de lugares diversos y distantes, recordamos e invocamos, por medio de bebidas y alimentos, enseñanzas de territorios y cuerpos que tenemos lejos. Rompimos fronteras materiales y conceptuales creando recetas colaborativas que nos sitúan en una posición crítica frente a nuestra relación con los alimentos y la geografía.

together. This initially with the intention of creating a temporary open community of mutual support and exchange through art and cooking. Looking there for a cure for the disorganization and loneliness caused by isolation and the current global crisis. Together we cook, mix and transform our realities with rhythms, ingredients and recipes from diverse and distant places, we remember and invoke, through drinks and food, teachings of territories and bodies that we have far away.

MAPA TEATRO

CARRERA 7 N.º 23-08



Teatro es un laboratorio de artistas dedicado a la creación artística transdisciplinar. Con sede en Bogotá desde 1986, fue fundado en París en 1984 por Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden, artistas visuales y escénicos colombianos.

Desde su creación, Mapa Teatro traza su propia cartografía en el ámbito de las artes vivas, un espacio propicio para la transgresión de fronteras –geográficas, lingüísticas, artísticas– y para la puesta en escena de preguntas locales y globales por medio de distintas operaciones de “pensamiento-montaje”. Espacio de migraciones donde se desplazan continuamente el mito, la historia y la actualidad; la esfera íntima y la esfera pública; los lenguajes artísticos (teatro, ópera, cabaret, radiofonía, instalaciones para imagen y sonido, intervenciones urbanas, acciones y conferencias perfomativas); los autores y las épocas (Esquilo, Müller, Shakespeare, Sarah Kane, Antonio Rodríguez, Händl Klaus); las geografías y las lenguas (*La Noche/Nuit*, en francés

Mapa Teatro is an artists' laboratory dedicated to trans-disciplinary artistic creation. Located in Bogotá since 1986, it was founded in Paris in 1984 by Heidi, Elizabeth and Rolf Abderhalden, Colombian visual and scenic artists.

Since its creation, Mapa Teatro traces its own cartography in the space of “living arts”, a space that fosters the encroachment of boundaries –either geographical, linguistic or artistic– and the staging of local and global questions, through different operations of “thought-setup”. It is a space of migrations which endures the continuous journey between the myth, history and topical matters; the intimate domain and the public realm; the artistic languages (theater, opera, cabaret, radiophone, setups for image and sound, urban interventions, performance actions and lectures); authors and the times (Aeschylus, Müller, Shakespeare, Sarah Kane, Antonio Rodríguez, Händl Klaus); geographies and languages (*La Noche/Nuit* [The night] in French and Spanish, *Muelle oeste* [Western Dock] in Russian,

y español; *Muelle oeste*, en ruso; *Un señor muy viejo con una alas enormes*, en tamul; *De Mortibus*, en inglés, francés y español); la palabra, la imagen y el movimiento (*Psicosis 4:48, Simplemente complicado*); la memoria y la ciudad (*Proyecto Prometeo, La limpieza de los establos de Augías, Testigo de las ruinas, Cartografías movedizas*); la voz, la música y los procesos sonoros (*Simplemente complicado, Historia de amor, La flauta mágica, Orfeo*); el simulacro y la realidad (*Exxxtrañas amazonas, Trans/posiciones*); el documento y la ficción, la poética y la política (*Horacio, Los santos inocentes, Discurso de un hombre decente y Los incontados: Un tríptico*).

De ahí su interés por los procesos de creación y actos *in vivo*, por la traducción y transposición de escrituras y partituras escénicas, así como por las operaciones de montaje de documentos, archivos y ficciones.

En los últimos años, Mapa ha hecho énfasis en la producción de acontecimientos poético-políticos: mediante la construcción de etnoficciones y la creación efímera de comunidades experimentales, Mapa Teatro genera procesos de investigación y experimentación artística que se desarrollan en distintos ámbitos y escenarios de la realidad colombiana: laboratorios de la imaginación social.

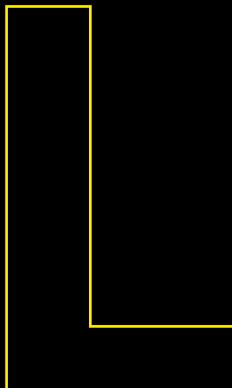
Un señor muy viejo con una alas enormes [A very old man with huge wings] in Tamul, *De Mortibus* in English, French and Spanish); the Word, the image and the movement (*Psicosis 4:48 [Psychosis 4:48], Simplemente complicado [Just complicated]*); the memory and the city (*Proyecto Prometeo [Prometheus Project], La limpieza de los establos de Augías [The cleaning of the Augías stables], Testigo de las ruinas [Witness of the Ruins], Cartografías movedizas [Shifting cartographies]*); the voice, the music and the sound processes (*Simplemente complicado [Just complicated], Historia de amor [Love story], La flauta mágica [The magic flute], Orfeo [Orpheus]*); the simulation and reality (*Exxxtrañas amazonas [Weird amazons], Trans/posiciones [Trans/positions]*); the document and fiction, poetics and politics (*Horacio [Horatio], Los santos inocentes [The innocent saints], Discurso de un hombre decente [Speech of an innocent man]* and *Los incontados: Un tríptico [The uncounted: A triptych]*).

That is the origin of its interest for the creation processes and “*in vivo*” acts; the translation and the transposing of scenic scripts and music scores; as well as the staging operations for documents, archives and fictions.

During the last years, Mapa Teatro has emphasized in the production of poetic-political affairs; through the construction of ethno-fictions and the ephemeral creation of experimental communities, Mapa Teatro generates artistic research and experimentation processes developed in several spheres and scenarios of Colombian reality: Social imagination laboratories.

GALERÍA SANTA FE

CARRERA 1A ENTRE CALLES 12C Y 12D



a Galería Santa Fe se encuentra cerca del mítico Chorro de Quevedo, en el centro de Bogotá. Es un espacio que hace parte de la recuperación del sector de La Concordia, donde se integra con el acceso público del Colegio La Candelaria, sede A, hasta llegar a la conexión vertical de la Galería, donde se comunica por medio de unas escaleras y el ascensor con la Plaza de Mercado de La Concordia. Hace parte integral del proyecto Red Galería Santa Fe, que tenía su propia programación antes de la entrega de esta sede, y mantiene el concepto de efectuar exposiciones de arte contemporáneo, prácticas culturales e investigación realizadas por artistas invitados, docentes y ganadores del Portafolio Distrital de Estímulos del Idartes.

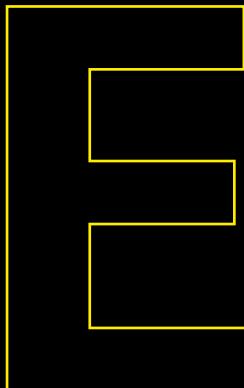
La Galería Santa Fe está conformada por dos salas de exposición diseñadas para recibir propuestas que las utilicen simultáneamente o por separado.

Galería Santa Fe is located at Carrera 1A between Calle 12C and Calle 12D, close to the legendary Chorro de Quevedo in downtown Bogotá. It is a space that is part of the recovery of the La Concordia sector, where it merges with the public access of Colegio La Candelaria (La Candelaria School), branch A, until reaching the vertical connection of the Galería Santa Fe, where it contacts, through stairs and an elevator, with Plaza de Mercado de La Concordia (La Concordia Market Square). It is an organic part of the Red Galería Santa Fe project, that had its own programming before the delivery of this branch, and follows the idea of performing contemporary art exhibitions, cultural practices and research made by invited artists, teachers and winners of the District Portfolio of Incentives Award of Idartes.

Galería Santa Fe comprises two exhibition rooms that are intended to be used either simultaneously or individually.

EL PARQUEADERO

CALLE 11 N.º 4-21



I Parqueadero fue proyectado originalmente como el estacionamiento del Museo de Arte Miguel Urrutia, del Banco de la República. Por diversas razones, este espacio dejó de ocuparse para ese uso, lo que dio la oportunidad, en el 2008, de presentar la exposición "Interfunktionen: Tras los hechos", que mostró a una generación de artistas conceptuales y experimentales reunidos en la revista *Interfunktionen* entre 1968 y 1975. Dado el carácter experimental de las obras, el parqueadero del museo, con su arquitectura escueta y alejada de los ideales del cubo blanco del Museo, se consideró el lugar más apropiado para acoger el conjunto de obras de video, cine, fotografía e instalaciones de autores que ayudaron a transformar el lenguaje del arte en el siglo xx.

Después de dicha muestra ese espacio pasó a denominarse El Parqueadero, con la intención de conservar en el nombre el origen no museal del lugar, como una manera de insinuar la vocación no

El Parqueadero was originally purported to be the parking space of Museo de Arte Miguel Urrutia (Miguel Urrutia Art Museum) of Banco de la República. Due to several reasons, this space was left unoccupied, resulting in the opportunity, in 2008, of presenting the exhibition "Interfunktionen: Tras los hechos" (*Interfunktionen: After the facts*), which exhibited a generation of conceptual and experimental artists, compiled in the magazine titled *Interfunktionen* between 1968 and 1975. Given the experimental nature of the works, the parking space of the Museum, with its stark architecture, far from the ideals of the white cube museum, was considered the most suitable place to host the set of several works in video, cinema, photography and setup of authors that contributed to change the language of art in the 20th century.

After such an exhibition the space became known as El Parqueadero, with the intention of insinuating the

tradicional de esta sala. Así, El Parqueadero se ha destinado en los últimos diez años a la exploración de las prácticas artísticas contemporáneas, a partir de tres líneas de trabajo definidas como se describe a continuación:

Laboratorios

Espacio para el encuentro de artistas con el objetivo de desarrollar procesos creativos colectivos. El laboratorio es un espacio que comprende diferentes formatos, tales como talleres, proyecciones, charlas, exposiciones, etc., y que está abierto a todas las formas y medios que se inscriban en las artes plásticas y visuales. Los laboratorios se desarrollan de puertas abiertas al público, que puede presenciar los diferentes procesos de creación.

Espacio en residencia

Una de las estrategias en el medio artístico colombiano, recurrente en la última década, es la creación de espacios independientes, muchos de ellos como respuesta a la actividad de las instituciones museales y las galerías comerciales. En esta línea de trabajo se convoca a espacios independientes (con o sin sede física) para programar las actividades de El Parqueadero durante un tiempo definido y, de esta manera, hacer visible su propia actividad independiente en un espacio del Museo.

non-museum origin of the place within the name, as a way of insinuating the non-traditional vocation of this room. Thus, El Parqueadero has been destined during the last decade to the exploration of contemporary artistic practices, based on three lines of artwork defined as described below:

Art laboratories

This is a space for the meeting of artists with the purpose of developing collective creative processes. The laboratory is a space that encompasses different formats such as workshops, projections, lectures, exhibitions, etc., and it is open to all resources and means inscribed within the plastic and visual arts. The laboratories are developed while being open to the public, who will be able to witness the different creation processes.

Space in residence

One of the strategies in the artistic environment in Colombia, during the last decade, is the emergence of indie spaces, many of them as a response to the activities made by the museum institutions and the commercial galleries. This line of work encourages indie spaces (with or without physical headquarters) to perform their activity at El Parqueadero for a defined term and, therefore, make their own activity feasible in the museum

El formato *espacio independiente* es también abierto, y ha incluido en algunas de sus versiones la transformación museográfica de El Parqueadero para emular, dentro de su arquitectura, las sedes de esos espacios.

Exposiciones de artes del tiempo

El Parqueadero es también un espacio de exposición que presenta al público las obras de artistas desarrolladas en video, *performance* o las diferentes formas que las artes plásticas toman en su encuentro con el tiempo y las tecnologías de grabación y reproducción. Aunque la programación de exposiciones de El Parqueadero se ha enfocado en estos medios, se han incluido también exposiciones de intervenciones en sitios, como el proyecto Nuevos Nombres 2013.

El Parqueadero surgió en el 2008 como un espacio gestionado por el Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA). Las tres líneas de trabajo descritas surgieron esencialmente por las propuestas realizadas por la Unidad de Artes del Banco de la República, en trabajo conjunto con la Fundación. Actualmente, el proyecto se desarrolla entre el Banco de la República y el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, mediante un convenio entre las dos entidades.

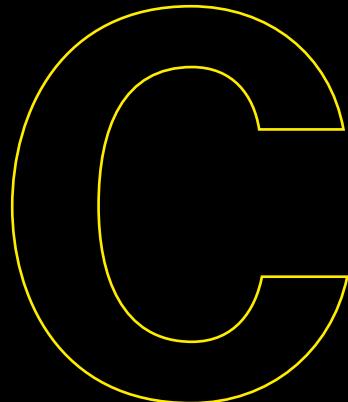
institution. The indie space format is also open and has included, in certain occasions, the museographic transformation of El Parqueadero, so they may emulate the venues of such spaces within its architecture.

Time art exhibitions

El Parqueadero is also an exhibition space that displays the artists' work to the public, developed in video, performances or the different kinds of plastic arts resulting from their interaction with time and the recording and reproduction technologies. Although the programming of the El Parqueadero exhibitions has been focused on these resources, the venue has also included exhibitions of onsite interventions such as the Nuevos Nombres 2013 (New Names) project.

El Parqueadero appeared in 2008, as a space managed by Banco de la República and Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA). The three work lines described above emerge essentially from the proposals made by the Arts Unit of Banco de la República together with the foundation. Currently, the project is developed between Banco de la República and the District Institute of Arts (Idartes), through a covenant entered between both entities.

CK:\WEB
CALLE 26B N.^o 5-93

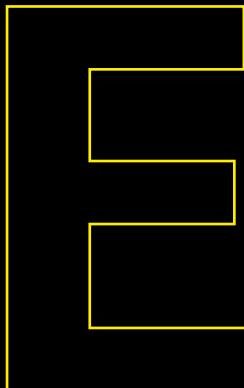


K:\WEB es una estación multimedia de experimentación radiofónica y audiovisual, de la Línea de Arte, Ciencia y Tecnología del Idartes, enfocada en el análisis y la reflexión crítica, la investigación y el diálogo sobre la evolución, transformación e impacto de los medios en la sociedad y la cultura. Es un metamedio que cuenta con una cabina y estudio audiovisual en el interior del Planetario de Bogotá, y una estación radial *online* (ckweb.gov.co).

CK:\WEB is a multimedia station for radio and audiovisual experimentation, part of the IDARTES Art, Science, and Technology Department, which focuses on analysis, critical reflection, research, and dialogue on the media's evolution, transformation, and impact on society and culture. This metamedia outlet has a booth and audiovisual studio inside the Planetarium in Bogotá, as well as an online radio station (ckweb.gov.co).

PLANETARIO DE BOGOTÁ

CALLE 26B N.º 5-93



I Planetario de Bogotá es un escenario cultural y de divulgación científica del Idartes que busca estimular los procesos creativos y el interés por el quehacer científico en el país con epicentro en el distrito, mediante la exploración de diversos lenguajes de comunicación.

Fue inaugurado en 1969 y es considerado un hito arquitectónico de la ciudad por su particular forma de caracol. Su domo de 23 metros de diámetro cuenta con el sistema de proyección digital más moderno de América Latina, lo que le permite no solo ampliar las posibilidades visuales e inmersivas de este espacio, sino ser más ambientalmente sostenible.

En su inicio, el Planetario de Bogotá fue la sede de importantes centros culturales, como el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Cinemateca Distrital, el Museo de Desarrollo Urbano y la Galería Santa Fe, que actualmente cuentan con sus propias sedes. Adicionalmente, hoy en día es el epicentro de la Línea de Arte, Ciencia y Tecnología del Idartes, que alberga sus dos programas: Plataforma Bogotá y ck:\WEB.

The Bogotá Planetarium is a cultural and scientific dissemination center that belongs to the District Institute of Arts (Idartes). It seeks to stimulate creative processes and an interest for scientific work in the country through the exploration of various communication languages.

It was inaugurated in 1969 and is considered an architectural landmark of the city due to its particular snail shape. Its 23 meter diameter dome has the most modern digital projection system in Latin America, allowing not only to expand the visual and immersive possibilities of this space, but also to be more environmentally sustainable.

In its beginning, the Planetarium was the headquarters of important cultural centers such as the Museum of Modern Art of Bogotá, the Cinematheque, and the Santa Fe Gallery, which currently have their own locations. Additionally, the Planetarium is the epicenter of the Idartes' Line of Art, Science and Technology, hosting its two programs Plataforma Bogotá and ck:\WEB.

MÁS ALLÁ

CARRERA 17 N.º 71-10, APTO. 201



Allá se propone como un lugar de talleres de artistas con una sala de proyectos para exposiciones, laboratorios, talleres y pequeños conciertos.

Ubicado en el barrio Concepción Norte, de Bogotá, Más Allá no fue fundado. En el año 2014, un grupo de artistas decidió replicar el modelo de varios espacios independientes de la ciudad, alquiló un apartamento en una zona de la ciudad que les resultaba central y accesible, dividieron el canon mensual de arrendamiento y los espacios del lugar para que cada uno tuviera un espacio de trabajo. Desde entonces, allí, varios artistas y creadores han tenido su espacio de producción, y se han realizado gran variedad de eventos.

Más Allá is proposed as a place for artists' workshops with a project room for exhibitions, laboratories, workshops and small concerts.

Located in the Concepción Norte neighborhood, of Bogotá, Más Allá was not founded. In 2014, a group of artists decided to replicate the model of several independent spaces in the city, rented an apartment in a central area, accessible to us all, divided the monthly fee and the spaces of the place, so that everyone had a workspace. Since then several artists and creators have had their production space here and a variety of events have been held.

Actas y resoluciones

Acts and Resolutions



**RESOLUCIÓN No. 760
(AGOSTO 10 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en los literales f) y h) artículo 8 del Acuerdo No. 2 de 2017 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Nombramiento No. 133 del 10 de febrero de 2020, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020 y

CONSIDERANDO

Que el 04 de marzo de 2020 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 204 «*Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2020 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de inversión de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes*».

Que mediante acta suscrita el 10 de marzo del 2020, el comité delegado por la Entidad e integrado por Astrid Liliana Angulo Cortés (Subdirectora de las Artes), Ana Carolina Ávila Pérez (Gerente de Danza), Paula Cecilia Villegas Hincapié (Gerente de Artes Audiovisuales), Diana Beatriz Pescador Buenaventura (Gerente de Arte Dramático), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas), Salomé Olarte Ramírez (Gerente de Música), Adriana Martínez Villalba (Gerente de Literatura) y Daniel Bejarano (Contratista Subdirección de las Artes), definió los perfiles y el número de jurados requeridos para analizar, evaluar, emitir concepto y seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**, la cual hace parte integral del presente acto administrativo.

Que el 30 de julio de 2020, se reunió el comité encargado de seleccionar a los expertos que conformarán el jurado que evaluará las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**, el cual está conformado por: Astrid Liliana Angulo Cortés (Subdirectora de las Artes), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas) y Manuela Ochoa Ronderos (Contratista Gerencia Artes Plásticas).

Que, como resultado de la mencionada reunión, se expidió el acta de selección de jurados, a través de la cual se designaron los jurados de evaluación de la convocatoria en mención, así como el monto del reconocimiento económico a título de estímulo, la cual hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del Comité y lo citado en párrafos anteriores, la terna de jurados de la convocatoria quedó conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | Nº DE PROPUESTAS HABILITADAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACION | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|-------------------------------|-----------------------------|------------------------------|---------------------------|-------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE | Gerencia de Artes Plásticas | 41 | 86 | MARIA DEL ROSARIO LOPEZ PARRA | C.C.52.006.567 | \$4.259.772 |



**RESOLUCIÓN No. 760
(AGOSTO 10 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN»

jurados en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal N° 3456 de 03 de agosto del 2020, de acuerdo con lo descrito en la parte motiva del presente acto administrativo.

PARÁGRAFO 1: Los desembolsos de los reconocimientos económicos a los jurados se realizarán de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC) y estarán sujetos a las retenciones de ley. Este proceso se iniciará una vez la terna de jurados suscriba el Acta de Recomendación de Ganadores de la convocatoria en mención, momento en el cual se darán por cumplidos los compromisos adquiridos con el Programa Distrital de Estímulos -PDE-.

ARTÍCULO TERCERO: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los expertos seleccionados, de conformidad con lo señalado en el artículo 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO CUARTO: Comunicar y ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO QUINTO: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición de conformidad con el numeral 1 y el numeral 2, Inciso 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

COMUNÍQUESE, PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **AGOSTO 10 DE 2020**

ASTRID LILIANA ANGULO CORTÉS
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|--|
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Ana María Vargas Medina – Contratista Área de Convocatorias |



**RESOLUCIÓN No. 760
(AGOSTO 10 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN»

| | | | | | | |
|------------|--|----|----|------------------------------------|----------------|-------------|
| NOMINACIÓN | | 41 | 80 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.259.772 |
| | | 41 | 78 | GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ | C.C.79.861.198 | \$4.259.772 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**.

Que, para soportar presupuestalmente los recursos determinados como reconocimiento económico, a título de estímulo, el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES expidió el certificado de disponibilidad presupuestal que se describe a continuación:

| | |
|-------------------------------|---|
| Certificado de Disponibilidad | 3456 |
| Objeto | PAGO JURADOS PORTAFOLIO DISTRITAL DE ESTÍMULOS EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES |
| Valor | \$ 60.000.000,00 |
| Código presupuestal | 3-3-1-16-01-21-7600-000 |
| Concepto | Identificación, reconocimiento y valoración de las prácticas artísticas a través del fomento en Bogotá D.C. |
| Fecha | 03 de agosto del 2020 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**.

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO PRIMERO: Acoger lo resuelto en el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE NOMINACIÓN**, acorde con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, entendiéndose que el monto que se fija como reconocimiento es el allí citado las ternas de jurados en cada una de las categorías de la convocatoria quedan conformadas de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No. DE PROPIUESTAS HABILITADAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACION | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|-----------------------------|--------------------------------|---------------------------|------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE NOMINACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas | 41 | 86 | MARIA DEL ROSARIO LOPEZ PARRA | C.C.52.006.567 | \$4.259.772 |
| | | 41 | 80 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.259.772 |
| | | 41 | 78 | GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ | C.C.79.861.198 | \$4.259.772 |

ARTÍCULO SEGUNDO: Soportar el reconocimiento económico a título de estímulo, a los

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 838
(AGOSTO 25 DE 2020)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 760 del 10 de agosto de 2020»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en los literales f) y h) artículo 8 del Acuerdo No. 2 de 2017 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Nombramiento No. 133 del 10 de febrero de 2020, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020 y

CONSIDERANDO

Que el 04 de marzo de 2020 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 204 «*Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2020 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de inversión de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes*».

Que mediante acta suscrita el 10 de marzo del 2020, la cual hace parte integral del presente acto administrativo, el comité delegado por la Entidad e integrado por Astrid Liliana Angulo Cortés (Subdirectora de las Artes), Ana Carolina Ávila Pérez (Gerente de Danza), Paula Cecilia Villegas Hincapié (Gerente de Artes Audiovisuales), Diana Beatriz Pescador Buenaventura (Gerente de Arte Dramático), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas), Salomé Olarte Ramírez (Gerente de Música), Adriana Martínez Villalba (Gerente de Literatura) y Daniel Bejarano (Contratista Subdirección de las Artes), definió los perfiles y el número de jurados requeridos para analizar, evaluar, emitir concepto y seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**.

Que el 30 de julio de 2020 se reunió el comité encargado de seleccionar a los expertos que conformaron el jurado que evaluaría las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN**, el cual estaba conformado por: Astrid Liliana Angulo Cortés (Subdirectora de las Artes), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas) y Manuela Ochoa Ronderos (Contratista Gerencia Artes Plásticas).

Que, de acuerdo con la decisión del Comité y lo citado en párrafos anteriores, la terna de jurados quedó conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No DE PROPUESTAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|-----------------------------|------------------|---------------------------|------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE NOMINACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas | 41 | 86 | MARÍA DEL ROSARIO LOPEZ PARRA | C.C.52.006.567 | \$4.259.772 |
| | | 41 | 80 | MARÍA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.259.772 |
| | | 41 | 78 | GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ | C.C.79.861.198 | \$4.259.772 |

Que el Instituto Distrital de las Artes - Idartes publicó la Resolución No. 760 de 10 de agosto de 2020, «*Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE NOMINACIÓN*».

Que, con posterioridad a la publicación del acto administrativo en mención, la jurado MARÍA BUENAVENTURA VALENCIA, identificada con cédula de ciudadanía No. 52.150.419, quien hace parte de la terna principal de jurados, mediante correo electrónico del día 18 de agosto de 2020, el cual hace parte integral del presente acto administrativo, manifestó la posible existencia de conflicto de intereses para evaluar la propuesta inscrita con el código No. 228-033. De la misma manera, vía correo electrónico el día 19 de agosto, el jurado GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ, identificado con la cédula de ciudadanía No 79.861.198, identificó la configuración de posible conflicto de interés y, por lo tanto, solicitó no evaluar las propuestas con los siguientes códigos de inscripción No. 228-001, 228-012, 228-



**RESOLUCIÓN No. 838
(AGOSTO 25 DE 2020)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 760 del 10 de agosto de 2020»

017, 228-019, 228-024, 228-040 y 228-044 inscritas en la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN.**

Que, de acuerdo con lo anterior y siguiendo los lineamientos establecidos en las condiciones de participación en el Banco de Jurados del Programa Distrital de Estímulos, se reunieron Astrid Liliana Angulo Cortés (Subdirectora de las Artes), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas) y María Clara Arias Sierra (Contratista Gerencia Artes Plásticas), con el fin de dar alcance al acta de selección de fecha 30 de julio del 2020, a través de la cual se seleccionaron los jurados requeridos para evaluar la convocatoria en mención.

Que, como resultado de la mencionada reunión, el 19 de agosto de 2020 se expidió el Acta de alcance de selección de jurados, a través de la cual se definió que el experto YHONATHAN VIRGUEZ RODRIGUEZ, identificado con la cédula de ciudadanía número 80.250.979, fue designado para evaluar las propuestas inscritas con los siguientes códigos No. 228-001, 228-012, 228-017, 228-019, 228-024, 228-033, 228-040 y 228-044. El acta en mención hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del Comité y lo citado en párrafos anteriores, el grupo de jurados quedó conformado de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No DE PROPUESTAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|-----------------------------|------------------|---------------------------|------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE NOMINACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas | 41 | 86 | MARIA DEL ROSARIO LOPEZ PARRA | C.C.52.006.567 | \$4.259.772 |
| | | 40 | 80 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.155.876 |
| | | 34 | 78 | GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ | C.C.79.661.198 | \$3.532.500 |
| | | 8 | 78 | YHONATHAN VIRGUEZ RODRIGUEZ | C.C.80.250.979 | \$1.071.272 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de alcance de fecha 19 de agosto de 2020, a través de la cual se designan los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACION.**

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Modificar el Artículo primero de la Resolución No. 760 de agosto 10 de 2020, de acuerdo con lo mencionado en la parte motiva del presente acto administrativo, el cual para todos los efectos se entenderá como se indica a continuación: «*Acoger lo resuelto en el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACION, acorde con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, entendiéndose que el monto que se fija como reconocimiento es el allí citado y el jurado de evaluación queda integrado de la siguiente manera:*

| CONVOCATORIA | ÁREA | No DE PROPUESTAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|-----------------------------|------------------|---------------------------|------------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO-FASE NOMINACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas | 41 | 86 | MARIA DEL ROSARIO LOPEZ PARRA | C.C.52.006.567 | \$4.259.772 |
| | | 40 | 80 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.155.876 |
| | | 34 | 78 | GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ | C.C.79.661.198 | \$3.532.500 |
| | | 8 | 78 | YHONATHAN VIRGUEZ RODRIGUEZ | C.C.80.250.979 | \$1.071.272 |



**RESOLUCIÓN No. 838
(AGOSTO 25 DE 2020)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 760 del 10 de agosto de 2020»

ARTÍCULO 2º: Las demás disposiciones contenidas en la Resolución No. 760 de agosto 10 de 2020 continúan vigentes, siempre que no sean contrarias a lo consagrado en el presente acto administrativo.

ARTÍCULO 3º: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los expertos seleccionados, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO 4º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co.

ARTÍCULO 5º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **AGOSTO 25 DE 2020**

ASTRID LILIANA ANGULO CORTÉS
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|--|
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Ana María Vargas Medina – Contratista Área de Convocatorias |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





IDARTES
Programa Distrital de Estímulos
XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN
ACTA DE RECOMENDACIÓN DE NOMINADOS

El día lunes, 31 de agosto de 2020 se deliberó en la ciudad de Bogotá el jurado integrado por:

| NOMBRE Y APELLIDOS | TD | NÚMERO DE DOCUMENTO |
|------------------------------------|----|---------------------|
| Guillermo Alexander Vanegas Flórez | CC | 79861198 |
| Maria Buenaventura Valencia | CC | 52150419 |
| Maria Del Rosario López Parra | CC | 52006567 |
| Yhonathan Virguez Rodriguez | CC | 80.250.979 |

La reunión se realizó con el propósito de concluir el proceso de evaluación técnica de las propuestas participantes en la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN del Programa Distrital de Estímulos.

PRIMERO. Inscritos y habilitados

Al cierre de la convocatoria el día 2020-06-23 17:00:00 se inscribieron en total 43 propuestas, de las cuales 41 quedaron habilitadas para ser evaluadas por parte del jurado.

SEGUNDO. Criterios de evaluación

La evaluación se realizó teniendo en cuenta los criterios establecidos en las condiciones específicas de la convocatoria:

| No | CRITERIO | PUNTAJE |
|----|--|---------|
| 1 | Trayectoria del participante. | 25 |
| 2 | Solidez conceptual y formal de la propuesta. | 25 |
| 3 | Viabilidad técnica y económica de la propuesta. | 25 |
| 4 | Aporte al campo de las artes plásticas y visuales. | 25 |
| | Total | 100 |

TERCERO. Resultado de la evaluación

Los jurados consignaron los resultados de su evaluación en una planilla por cada una de las propuestas participantes y realizada la consolidación de las calificaciones se obtuvo la siguiente puntuación:

NOTA: De acuerdo a la RESOLUCIÓN No. 838 (AGOSTO 25 DE 2020), los jurados declararon conflicto de interés con la siguientes propuestas, respectivamente:

La jurado MARIA BUENAVENTURA VALENCIA manifestó la existencia de conflicto de interés para evaluar la propuesta inscrita en la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN con el código **No. 228-033**.

El jurado GUILLERMO ALEXANDER VANEGAS FLOREZ, manifestó la existencia de conflicto de intereses para evaluar las propuestas inscritas en la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE NOMINACIÓN con los códigos: **No. 228-001, 228-012, 228-017, 228-019, 228-024, 228-040 y 228-044**.

Por lo tanto estas propuestas fueron evaluadas por el jurado suplente: YHONATHAN VIRGUEZ RODRIGUEZ.

| No | Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Nombre de la propuesta | Puntaje final |
|----|------------------------|----------------------|---------------------------------|---|---------------|
| 1 | 228-023 | Persona Natural | Nadia Michelle Granados Delgado | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 |
| 2 | 228-008 | Persona Natural | Maria Isabel Rueda Gomez | Al final del mundo | 95.7 |
| 3 | 228-028 | Persona Natural | Maria Isabel Arango Velasquez | Inestabilidad Incalculable | 95.3 |
| 4 | 228-037 | Persona Natural | Giovanni Vargas Luna | ROJO | 94.7 |
| 5 | 228-018 | Persona Natural | Jaime Alberto Franco Guzman | BARRO | 93.3 |
| 6 | 228-024 | Persona Natural | Juan David Obando Echeverry | La Bodeguita de La Concordia | 91.7 |
| 7 | 228-012 | Persona Natural | Iván Daniel Navarro Garcia | MANCHA ROJA | 88.3 |
| 8 | 228-025 | Persona Natural | Adrian Felipe Gaitan Chavez | Para los tiempos que corren | 87.3 |
| 9 | 228-021 | Persona Natural | Hernando Velandia Guerrero | El lugar del aliento | 84.7 |
| 10 | 228-004 | Persona Natural | Bernardo Montoya | MAGMATISMOS | 83.7 |
| 11 | 228-047 | Persona Natural | Mauricio Carmona Rivera | Estructura sinfin: metro series | 81.7 |
| 12 | 228-050 | Persona Natural | Eulalia De Valdenebro Cajiao | Páramo, cuerpopermable | 81.3 |
| 13 | 228-052 | Persona Natural | Pablo Julian Adarme Rodriguez | VECINDADES - ESTÉTICAS, CONFLICTOS Y OTRAS COLABORACIONES | 80.0 |
| 14 | 228-041 | Persona Natural | Yury Hernando Forero Casas | INCOMPLETITUD AVISOS EN POSVERDAD | 79.7 |
| 15 | 228-044 | Persona Natural | Jorge Torres González | Banco de Semillas | 77.0 |
| 16 | 228-015 | Persona Natural | Ramiro Ramírez Plazas | La sombra de mi recuerdo te seguirá | 76.0 |
| 17 | 228-051 | Persona Natural | John Jairo Nomesqui Delgado | REPARACIÓN DE ÁRBOLES CAÍDOS EN COMBATE | 76.0 |
| 18 | 228-042 | Persona Natural | Edwin Monsalve | ENTROPIA | 74.0 |
| 19 | 228-020 | Persona Natural | Ana Isabel Diez Zuluaga | PUNTO DE CRUCE | 73.3 |
| 20 | 228-048 | Agrupación | Artistas Salchichas | LOS TRAPOS SUCIOS SE LAVAN EN CASA | 71.7 |
| 21 | 228-045 | Persona Natural | Alberto Enrique Borja Rojas | Atlas | 71.3 |
| 22 | 228-040 | Persona Natural | Adrián Edgardo Gómez González | Migraciones y Naufragios | 66.3 |
| 23 | 228-016 | Persona Natural | German De Jesus Arrubla Arrubla | GALERIAS ARRUBLA | 65.0 |
| 24 | 228-049 | Persona Natural | Diana Elizabeth | Estela de Polen | 64.7 |

| | | | | | |
|----|---------|-----------------|-----------------------------------|--|------|
| | | | Fraser Abisambra | | |
| 25 | 228-009 | Persona Natural | Jesus Alberto Moreno Granados | ABIERTO | 62.7 |
| 26 | 228-033 | Persona Natural | José Fernando Cuervo Galindo | IZASQUA- Acogerse en casa de alguno | 62.0 |
| 27 | 228-038 | Persona Natural | William Orlando Conterras Alfonso | C.A.D.A.: Centro artístico para el desplazamiento afectivo | 61.3 |
| 28 | 228-030 | Persona Natural | Grecia Quintero Salazar | Despojando a la virgen | 60.0 |
| 29 | 228-053 | Persona Natural | Santiago Andrés Leal Córdoba | Cosecha lo que siembras | 60.0 |
| 30 | 228-034 | Persona Natural | Yohn Jader Bedoya Munera | Lo que queda | 57.7 |
| 31 | 228-019 | Persona Natural | Jorge Luis Vaca Forero | Repensar las representaciones Históricas (2020). | 57.3 |
| 32 | 228-035 | Persona Natural | Javier Mauricio Vanegas Torres | Kogui 2.0 | 56.3 |
| 33 | 228-017 | Persona Natural | Jorge Enrique Aceró Liashevsky | LALEJET | 49.7 |
| 34 | 228-001 | Persona Natural | Lina Gonzalez Vergara | El futuro ya pasó | 48.7 |
| 35 | 228-026 | Persona Natural | Rene Gomez Ome | INMERSIONES | 45.3 |
| 36 | 228-039 | Persona Natural | Ana Maria Mejia Macmaster | Babel | 45.0 |
| 37 | 228-029 | Persona Natural | Juan De Dios Vargas Mejia | LA CAJA DE PANDORA | 42.0 |
| 38 | 228-036 | Persona Natural | Gonzalo Gonzalo Garcia | Tiempo Narcótico | 41.7 |
| 39 | 228-013 | Persona Natural | Juan José García Cano | Las Últimas Nubes | 40.0 |
| 40 | 228-043 | Persona Natural | Pedro Mauricio Zequeda Hernandez | LA MEMORIA MUDA | 38.3 |
| 41 | 228-014 | Agrupación | Artistas Quintero | Similitud entre las razas de la tierra... américa latina | 36.3 |

CUARTO. Recomendación de adjudicación

Analizados los resultados de la evaluación y realizada la deliberación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN el jurado recomienda el otorgamiento del estímulo a la(s) siguiente(s) propuesta(s):

| Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identidad | Nombre de la propuesta | Puntaje final | Valor del estímulo |
|------------------------|----------------------|---------------------------------|---|------------------------|---------------|--------------------|
| 228-023 | Persona Natural | Nadia Michelle Granados Delgado | CC 52439051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | 18000000 |
| 228-008 | Persona Natural | Maria Isabel Rueda Gomez | CC 63480999 | Al final del mundo | 95.7 | 18000000 |

| | | | | | | |
|---------|-----------------|-------------------------------|-------------|------------------------------|------|----------|
| 228-028 | Persona Natural | Maria Isabel Arango Velasquez | CC 43864920 | Inestabilidad Incalculable | 95.3 | 18000000 |
| 228-037 | Persona Natural | Giovanni Vargas Luna | CC 94459169 | ROJO | 94.7 | 18000000 |
| 228-018 | Persona Natural | Jaime Alberto Franco Guzman | CC 16690160 | BARRO | 93.3 | 18000000 |
| 228-024 | Persona Natural | Juan David Obando Echeverry | CC 79882004 | La Bodeguita de La Concordia | 91.7 | 18000000 |
| 228-012 | Persona Natural | Iván Daniel Navarro Garcia | CC 80199834 | MANCHA ROJA | 88.3 | 18000000 |
| 228-025 | Persona Natural | Adrián Felipe Gaitan Chavez | CC 10296852 | Para los tiempos que corren | 87.3 | 18000000 |

Igualmente, recomienda a las siguientes propuestas como suplentes en caso de que se presente inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de alguno de los nominados:

| Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Nombre de la propuesta | Puntaje final |
|------------------------|----------------------|----------------------------|------------------------|---------------|
| 228-021 | Persona Natural | Hernando Velandia Guerrero | El lugar del aliento | 84.7 |

Quinto. Observaciones del jurado

Aspectos destacados de las propuestas nominadas:

Los proyectos seleccionados apuntan de manera urgente a la problematización de asuntos globales desde enfoques locales: crisis ecológica, destrucción de la democracia por medio de *likes*, sociología irónica del mercado del arte, interés por el trabajo colectivo y replanteamiento de utopías para un mundo bajo amenaza permanente. Se destaca, también, la variedad de medios y lenguajes. Además de esto, el criterio del emplazamiento para un lugar específico fue una estrategia importante para la escogencia de las propuestas.

Recomendaciones para la ejecución de las propuestas nominadas:

Se sugiere a la Gerencia de Artes Plásticas ampliar los tiempos de exposición de los proyectos. Es decir, un mes de muestra es muy corto para la magnitud e inversión en procesos de indagación y producción. Es importante recomendarle al Idartes hacer una fuerte difusión de las propuestas, sobre todo en las regiones, de manera que este Premio pueda ser un reflejo del estado del arte en Colombia.

Comentarios generales sobre la convocatoria y las propuestas participantes:

Se recomienda, recuperar la condición de lugar específico para el Premio y considerarlo de nuevo un criterio para la convocatoria, que no se encuentra en el enunciado de la convocatoria de este año. Se recomienda a la Gerencia de Artes Plásticas el establecimiento de Alianzas interinstitucionales con entidades de talante similar y financiación pública a nivel nacional para ampliar los alcances del proyecto de los postulantes.

Dada la importancia del Premio y la trayectoria de sus participantes, se sugiere que para la fase de Premiación se añada la presencia de un Jurado Internacional.

Se sugiere a la Gerencia de Artes Plásticas fortalecer el vínculo entre el programa GSF Radio y la convocatoria del Premio Luis Caballero, para que los artistas tengan más contexto al momento de aplicar.

Es importante establecer un número límite de palabras para la extensión de las propuestas a evaluar.

Sugerimos al Idartes considerar la opción de crear un banco de propuestas del Premio Luis Caballero que sean consultables para la ciudadanía.

Para constancia firman,

Maria Buenaventura

María Buenaventura Valencia
CC 52150419

Rosario López Parra

María Del Rosario López Parra
CC 52006567

(Signature)

Guillermo Alexander Vanegas Flórez
CC 79861198

(Signature)

YTHONATHAN VIRGUEZ
RODRIGUEZ C.C 80.250.979



**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en los literales f) y h) artículo 8 del Acuerdo No. 2 de 2017 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Nombramiento No. 133 del 10 de febrero de 2020, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020 y

CONSIDERANDO

Que el 4 de marzo de 2020 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 204, «*Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2020 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de inversión de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes*» 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 convocatorias 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, en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes publicó en el micrositio web de convocatorias de la entidad, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co, el documento que contiene los términos y condiciones de participación de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**.

Que el 24 de junio de 2020 el Instituto procedió a publicar el listado de propuestas inscritas en la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**.

Que el 23 de julio de 2020 la entidad procedió a publicar el listado de propuestas habilitadas, rechazadas y con documentos por subsanar, otorgando para tales efectos los días 24, 27 y 28 de julio de 2020.

Que el 29 de julio de 2020, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes procedió a publicar el listado definitivo de propuestas habilitadas y rechazadas para evaluación en la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, en el cual se indica que de las cuarenta y tres (43) propuestas inscritas, cuarenta y una (41) quedaron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

Que según lo establecido en el numeral 6.7.1. JURADOS, de las condiciones generales de participación, «El PDE designará un número impar de expertos externos de reconocida trayectoria e idoneidad seleccionados del Banco de Jurados, quienes evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y recomendarán los ganadores, teniendo siempre en cuenta que las propuestas seleccionadas serán las que hayan obtenido los mayores puntajes. Como resultado de este proceso se suscribirá un acta que dejará constancia de la recomendación de ganadores, incluidos los puntajes y los argumentos técnicos que soportan la decisión».

Que mediante Resolución No. 760 de 10 de agosto de 2020 se seleccionaron como jurados de la convocatoria a los siguientes expertos: María del Rosario López Parra, María Buenaventura Valencia y Guillermo Alexander Vanegas Florez.

Que, mediante Resolución No. 838 de 25 de agosto de 2020, ante la manifestación de existencia de posible conflicto de intereses por parte de la jurado María Buenaventura Valencia para evaluar la propuesta inscrita con el código No. 228-033 y del jurado Guillermo Alexander Vanegas Florez para evaluar las propuestas inscritas con los códigos No. 228-001, 228-012, 228-017, 228-019, 228-024, 228-040 y 228-044, se designó como jurado *ad hoc* al experto Yhonathan Virguez Rodríguez para evaluar las propuestas No. 228-001, 228-012, 228-017, 228-019, 228-024, 228-033, 228-040 y 228-044; por tanto, el grupo de jurados de la convocatoria quedó conformado por los expertos: María del Rosario López Parra, María Buenaventura Valencia, Guillermo Alexander Vanegas Florez y Yhonathan Virguez Rodríguez.

Que, según lo establecido en las condiciones específicas de la convocatoria, **Criterios de evaluación**, las propuestas habilitadas fueron evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios:

Ronda: Selección de ganadores

| Nº | CRITERIO | PUNTAJE |
|----|--|---------|
| 1 | Trayectoria del participante. | 0 al 25 |
| 2 | Solidez conceptual y formal de la propuesta. | 0 al 25 |
| 3 | Viabilidad técnica y económica de la propuesta. | 0 al 25 |
| 4 | Aporte al campo de las artes plásticas y visuales. | 0 al 25 |
| | TOTAL | 100 |

Que según Acta de Recomendación de Nominados de fecha 31 de agosto de 2020, suscrita por los jurados designados para evaluar las propuestas habilitadas en la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, se recomienda seleccionar como nominados a quienes se señala en la parte resolutiva del presente acto administrativo.

Que con ocasión de la aprobación del Plan de Desarrollo Distrital 2020-2024 “Un nuevo

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

contrato social y ambiental para la Bogotá del siglo XXI", según el procedimiento ordenado por la Circular Externa No. 007 del 08 de mayo de 2020 de la Secretaría Distrital de Hacienda y la Secretaría Distrital de Planeación, se hizo necesario adelantar proceso de armonización presupuestal, referenciando como procesos en curso lo pendiente y con acto administrativo del Programa Distrital de Estímulos, siendo necesario a hoy reemplazar los Certificados de Disponibilidad Presupuestal (CDP) con que se ampararon los actos citados.

Que para respaldar el compromiso y reconocimiento de los estímulos a los nominados, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes cuenta con los Certificados de Disponibilidad Presupuestal que se enuncian a continuación:

| | |
|--|---|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | 2598 |
| Objeto | REEMPLAZA CDP N.1534 CON EL OBJETO DE: XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN. |
| Valor | \$ 144.000.000 |
| Código presupuestal | 3-3-1-16-01-21-7600-000 |
| Concepto | Identificación, reconocimiento y valoración de las prácticas artísticas a través del fomento en Bogotá D.C. |
| Fecha | 02 de julio de 2020 |

Que de acuerdo con lo anterior, se hace necesario enfatizar en las obligaciones de los nominados señalando que estos deberán cumplir con los deberes establecidos en el numeral 6.10. de las condiciones generales de participación y constituir garantía a favor del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en una compañía de seguros legalmente establecida en Colombia que ampare el riesgo de **CUMPLIMIENTO** por el treinta por ciento (30%) del valor total del estímulo 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 esta.

Que, en el mismo sentido, adicionalmente a la documentación solicitada en el numeral 6.8.1. de las Condiciones generales de participación, los nominados deberán aportar la **POLIZA DE RESPONSABILIDAD CIVIL EXTRACONTRACTUAL** de los espacios en los cuales se desarrollarán actividades con público de la siguiente forma: en caso de que las actividades se realicen en espacios del distrito, establecimientos educativos o espacios que tengan reconocimiento, el nominado deberá aportar una carta en la cual indica que se acoge a la póliza de responsabilidad civil extracontractual con la que cuenta el lugar. Si el espacio no cuenta con la póliza, el nominado deberá constituir a favor del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, la Garantía de Responsabilidad Civil Extracontractual por el valor de doscientos salarios mínimos mensuales legales vigentes (200 SMMLV) con una vigencia que corresponda a la fecha límite de ejecución de la propuesta.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega de los estímulos como nominados de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN**, de acuerdo con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, a:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje | Valor del estímulo económico |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------------|---------|------------------------------|
| 228-023 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C. 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | \$18.000.000 |
| 228-008 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | C.C. 63.480.999 | AL FINAL DEL MUNDO | 95.7 | \$18.000.000 |
| 228-028 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | C.C. 43.864.920 | INESTABILIDAD INCALCULABLE | 95.3 | \$18.000.000 |
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C. 94.459.169 | ROJO | 94.7 | \$18.000.000 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C. 16.690.160 | BARRO | 93.3 | \$18.000.000 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C. 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 91.7 | \$18.000.000 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C. 80.199.834 | MANCHA ROJA | 88.3 | \$18.000.000 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C. 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 87.3 | \$18.000.000 |

PARÁGRAFO 1º: De acuerdo con lo estipulado en el Acta de Recomendación de Nominados de la convocatoria, se recomienda a la siguiente propuesta como suplente en caso de que se presente inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de alguno de los nominados:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje |
|-----------------------|----------------------|----------------------------|--|------------------------|---------|
| 228-021 | PERSONA NATURAL | HERNANDO VELANDIA GUERRERO | C.C. 80.412.895 | El lugar del aliento | 84.7 |

ARTÍCULO 2º: Para la entrega de los estímulos económicos la entidad realizará un único desembolso del cien por ciento (100%) del estímulo posterior al proceso de notificación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes - Idartes para tal efecto.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

PARÁGRAFO 1º: Los desembolsos del estímulo económico al que hace mención el presente artículo se harán con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal No. 2598 de fecha 02 de julio de 2020, que se describe en la parte motiva y se realizarán de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC).

ARTÍCULO 3º: Reiterar a los nominados el deber de cumplir con los deberes establecidos en el numeral 6.10. de las condiciones generales de participación y constituir garantía a favor del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, así como también, en caso de aplicar, adicionalmente a la documentación solicitada en el numeral 6.8.1. de las Condiciones generales de participación, deberá aportar la PÓLIZA DE RESPONSABILIDAD CIVIL EXTRACONTRACTUAL, según lo expuesto en la parte motiva del presente.

PARÁGRAFO 1º: Durante la ejecución de las propuestas, los nominados mantendrán vigentes las pólizas; en caso de cualquier modificación deberán ampliarse las mismas.

ARTÍCULO 4º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que alguno de los nominados mencionados en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incursa en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria, o que incumplen los deberes estipulados, se les solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y se decidirá su eventual exclusión del listado de nominados, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1: En cuanto a incumplimientos para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se citará a audiencia al nominado, con la compañía de seguros garante del cumplimiento por parte de aquél de las acciones propias de la propuesta y en la misma se resolverá sobre la declaratoria de incumplimiento.

PARÁGRAFO 2: Sobre prohibiciones, inhabilidades e incompatibilidades estableciendo su existencia se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el retiro del estímulo.

ARTÍCULO 5º: Los nominados deben desarrollar las propuestas teniendo como fecha límite de ejecución el 30 de noviembre de 2021, acorde con las condiciones de la convocatoria.

ARTÍCULO 6º: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los participantes seleccionados como nominados, a los correos indicados en la inscripción, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 881
(SEPTIEMBRE 7 DE 2020)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones»

ARTÍCULO 7º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, el cual está enlazado a la página web 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 proceden los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **SEPTIEMBRE 7 DE 2020**

ASTRID LILIANA ANGULO CORTÉS
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|--|
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Nidia Rocío Díaz – Contratista Subdirección de las Artes |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Paula Alejandra Gualteros Murillo – Contratista Área de Convocatorias. |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 37
(FEBRERO 5 DE 2021)**

«Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada una de las propuestas nominadas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas nominadas y se precisan unas disposiciones»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial lo contemplado en el Acuerdo No. 6 de 2020 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto N°543 del 30 de junio de 2020 y su modificatoria Resolución N°031 de 2021, la Resolución de Nombramiento N°14 del 15 de enero de 2021 y

CONSIDERANDO

Que el 4 de marzo de 2020 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 204, «*Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2020 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de inversión de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes*» con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofreciendo un portafolio de convocatorias 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, en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes publicó en el micrositio web de convocatorias de la entidad, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co, el documento que contiene los términos y condiciones de participación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN.

Que el 7 de septiembre de 2020, el Instituto expidió la Resolución No. 881 «*Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas seleccionadas como nominadas y se precisan unas disposiciones*».

Que de acuerdo con lo contenido en las condiciones específicas de participación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, en el apartado «Objeto» se indica: «[...] En el año 2021, los ocho (8) artistas nominados al XI Premio Luis Caballero, pondrán en escena pública los resultados de sus investigaciones entre los meses de septiembre y noviembre. De estos ocho (8) proyectos se seleccionará al ganador del XI Premio Luis Caballero». Asimismo, se estipula lo siguiente: «Además del estímulo económico de la presente convocatoria, que debe ser destinado para adelantar el proceso de creación e investigación, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes podrá cubrir en 2021 los gastos de producción, montaje, mantenimiento y desmonte de la intervención artística, de acuerdo con la base presupuestal disponible».

Que, con el fin de dar cumplimiento a lo dispuesto en las condiciones específicas de la convocatoria, es necesaria la asignación de los estímulos para la circulación y producción de



**RESOLUCIÓN No. 37
(FEBRERO 5 DE 2021)**

«Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada una de las propuestas nominadas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas nominadas y se precisan unas disposiciones»

las obras de cada uno de los nominados.

Que, para respaldar el compromiso y reconocimiento de los estímulos a los nominados, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes cuenta con los Certificados de Disponibilidad Presupuestal que se enuncia a continuación:

| | |
|--|---|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | 477 |
| Objeto | XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN |
| Valor | \$ 144.000.000 |
| Rubro | 133011601210000007600 |
| Descripción del Rubro | IDENTIFICACIÓN, RECONOCIMIENTO Y VALORACIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS A TRAVÉS DEL FOMENTO EN BOGOTÁ D.C. |
| Concepto del gasto | 1082001052 Servicios para la comunidad, sociales y personales |
| Fondo | 1-100-I011 VA-Estampilla procultura |
| Fecha | 28 de enero de 2021 |

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Ordenar la entrega de los estímulos para la circulación y producción de las obras de los nominados de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN del Programa Distrital de Estímulos, de acuerdo con lo descrito en la parte motiva, a:

| Código de Inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje | Valor del estímulo económico |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------------|---------|------------------------------|
| 228-023 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | \$18.000.000 |
| 228-008 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | C.C 63.480.999 | AL FINAL DEL MUNDO | 95.7 | \$18.000.000 |
| 228-028 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | C.C 43.864.920 | INESTABILIDAD INCALCULABLE | 95.3 | \$18.000.000 |
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C 94.459.169 | ROJO | 94.7 | \$18.000.000 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C 16.690.160 | BARRO | 93.3 | \$18.000.000 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 91.7 | \$18.000.000 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C 80.199.834 | MANCHA ROJA | 88.3 | \$18.000.000 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 87.3 | \$18.000.000 |



**RESOLUCIÓN No. 37
(FEBRERO 5 DE 2021)**

«Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada una de las propuestas nominadas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas nominadas y se precisan unas disposiciones»

ARTÍCULO 2º: Para la entrega de los estímulos económicos la entidad realizará un único desembolso del cien por ciento (100%) del estímulo posterior al proceso de notificación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes - Idartes para tal efecto.

PARÁGRAFO 1º: Los desembolsos del estímulo económico al que hace mención el presente artículo se harán con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal No. 477 de fecha 28 de enero de 2021, que se describe en la parte motiva y se realizarán de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC).

ARTÍCULO 3º: Los nominados a quienes se otorgan los estímulos según el presente acto, deberán cumplir con lo establecido en los ítems '*Derechos específicos de los ganadores*' y '*Deberes específicos de los ganadores*' de las Condiciones específicas de participación en la convocatoria.

ARTÍCULO 4º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que alguno de los nominados mencionados en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y se decidirá su eventual exclusión del listado de nominados, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1: En cuanto a incumplimientos para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se citará a audiencia al nominados, con la compañía de seguros garante del cumplimiento por parte de aquel de las acciones propias de la propuesta y en la misma se resolverá sobre la declaratoria de incumplimiento.

PARÁGRAFO 2: Sobre prohibiciones, inhabilidades e incompatibilidades estableciendo su existencia se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el retiro del estímulo.

ARTÍCULO 5º: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los participantes seleccionados como nominados en la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, a los correos indicados en la inscripción, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA.

ARTÍCULO 6º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 37
(FEBRERO 5 DE 2021)**

«Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada una de las propuestas nominadas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas nominadas y se precisan unas disposiciones»

ARTÍCULO 7º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de reposición y de apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLIQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **FEBRERO 5 DE 2021**


PAULA CECILIA VILLEGRAS HINCAPIÉ
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|--|
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Esteva – Profesional Universitario Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Paula Alejandra Gualteros Murillo – Contratista Área de Convocatorias. |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No 934
(SEPTIEMBRE 15 DE 2021)**

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

El subdirector de las Artes (E), del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, en ejercicio de sus facultades legales, en especial lo contemplado en el Acuerdo No. 6 de 2020 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020, la Resolución Modificatoria No. 031 del 29 de enero de 2021, la Resolución No. 844 de agosto 25 de 2021, y

CONSIDERANDO

Que el 24 de junio de 2021 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 534 «*Por medio de la cual se da apertura a la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN*».

Que mediante acta suscrita el 02 de julio de 2021, la cual hace parte integral del presente acto administrativo, el comité delegado por la Entidad e integrado por Paula Cecilia Villegas Hincapíe (Subdirectora de las Artes) y María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales) definió los perfiles y el número de jurados requeridos para analizar, evaluar, emitir concepto y seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**.

Que el 08 de septiembre de 2021, se reunió el comité encargado de seleccionar a los expertos que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, el cual está conformado por Carlos Mauricio Galeano Vargas (Subdirector de las Artes (E)), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales) y María Clara Arias Sierra (Contratista Gerencia de Artes Plásticas y Visuales).

Que, como resultado de la mencionada reunión, se expidió el acta de selección de jurados a través de la cual se designaron los expertos que evaluarán la convocatoria en mención, la cual hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del comité y lo citado en párrafos anteriores, la terna de jurados de la convocatoria quedó conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No. DE PROPUESTAS HABILITADAS | PUNTAJE HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACION | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|--|-------------------------------|----------------------|----------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRÍA | C.C. 80.066.396 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C. 52.150.419 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | JAIKY ASTRID DIAZ BARRIOS | C.C. 52.009.266 | \$4.800.000 |

Que, para soportar presupuestalmente los recursos determinados como reconocimiento económico, a título de estímulo, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES cuenta con el Certificados de Disponibilidad Presupuestal descrito a continuación:

| | |
|--|---|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | N° 1208 |
| Objeto | PAGO JURADOS PORTAFOLIO DISTRITAL DE ESTÍMULOS DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES. |
| Valor | \$ 158.950.000 |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





RESOLUCIÓN No 934
(SEPTIEMBRE 15 DE 2021)

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

| | |
|-----------------------|---|
| Rubro | 133011801210000007600 |
| Descripción del Rubro | IDENTIFICACIÓN, RECONOCIMIENTO Y VALORACIÓN DE LAS PRACTICAS ARTÍSTICAS A TRAVÉS DEL FOMENTO EN BOGOTÁ D.C. |
| Concepto del Gasto | 1082001052 Servicios para la comunidad, sociales y personales |
| Fondo | 1-100-1011 VA-Estampilla procuratura |
| Fecha | MARZO 04 DE 2021 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**.

En mérito de lo expuesto.

RESUELVE

ARTÍCULO PRIMERO: Acoger el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, acorde con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, entendiéndose que el monto que se fija como reconocimiento es el allí citado, y la terna de jurados de la convocatoria queda conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | AREA | No. DE PROPUESTAS HABILITADAS | PUNTAJE HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|--|-------------------------------|----------------------|---------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRÍ | C.C 80 066 396 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C 52 150 419 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | JAIY ASTRID DIAZ BARRIOS | C.C 52 009 266 | \$4.800.000 |

ARTÍCULO SEGUNDO: Soportar el reconocimiento económico a título de estímulo, a los jurados en el Certificado de Disponibilidad N° 1208 de marzo 04 de 2021.

PARÁGRAFO 1: Los desembolsos de los reconocimientos económicos a los jurados se realizarán de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC) y estarán sujetos a las retenciones de ley. Este proceso se iniciará una vez cada uno de los jurados suscriba el Acta de Recomendación de Ganadores de la convocatoria en mención y haga entrega de las observaciones sobre la convocatoria en el formato identificado con el código 2MI-GFOM-F-05, momento en el cual se darán por cumplidos los compromisos adquiridos con el Programa Distrital de Estímulos -PDE-.

ARTÍCULO TERCERO: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los expertos seleccionados, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO CUARTO: Comunicar y ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No 934
(SEPTIEMBRE 15 DE 2021)**

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

ARTÍCULO QUINTO: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

COMUNÍQUESE, PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **SEPTIEMBRE 15 DE 2021**

CARLOS MAURICIO GALEANO VARGAS
Subdirector de las Artes (E)
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|---|
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Stephany Johanna Nafiez Pabón – Profesional Especializado Encargada de Funciones de la Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Ana Patricia Sánchez Porras – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Universitario Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Ana María Vargas Medina – Contratista Área de Convocatorias |



**RESOLUCIÓN No 1015
(OCTUBRE 6 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021»

La subdirectora de las Artes (E), del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, en ejercicio de sus facultades legales, en especial lo contemplado en el Acuerdo No. 5 de 2021 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020, la Resolución Modificatoria No. 031 del 29 de enero de 2021, la Resolución No. 984 de 30 de septiembre de 2021, y

CONSIDERANDO

Que el 24 de junio de 2021 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 534 «*Por medio de la cual se da apertura a la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN*».

Que mediante acta suscrita el 02 de julio de 2021, la cual hace parte integral del presente acto administrativo, el comité delegado por la Entidad e integrado por Paula Cecilia Villegas Hincapié (Subdirectora de las Artes) y María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales) definió los perfiles y el número de jurados requeridos para analizar, evaluar, emitir concepto y seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria *XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN*.

Que el 08 de septiembre de 2021, se reunió el comité encargado de seleccionar a los expertos que evaluarán las propuestas de la convocatoria *XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN*, el cual está conformado por Carlos Mauricio Galeano Vargas (Subdirector de Equipamientos Culturales y Subdirector de las Artes (E)), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales) y María Clara Arias Sierra (Contratista Gerencia de Artes Plásticas y Visuales).

Que, como resultado de la mencionada reunión, se expidió el acta de selección de jurados a través de la cual se designaron los expertos que evaluarán la convocatoria en mención, la cual hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del comité y lo citado en párrafos anteriores, la terna de jurados de la convocatoria quedó conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | AREA | No. DE PROYECTOS HABILITADOS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|--|------------------------------|---------------------------|----------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRÍA | C.C.80.066.395 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | JAIKY ASTRID DIAZ BARRIOS | C.C.52.009.266 | \$4.800.000 |

Que el Instituto Distrital de las Artes – Idartes expidió la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021 «*Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN*».

Que, con posterioridad a la publicación del acto administrativo en mención, la experta JAIDY ASTRID DIAZ BARRIOS, identificada con cedula de ciudadanía No. 52.009.266, quien había sido seleccionada en la terna principal de la convocatoria *XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN*.

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No 1015
(OCTUBRE 6 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021»

CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN, mediante correo electrónico enviado el 28 de septiembre de 2021, que hace parte integral del presente acto administrativo, rechazó la designación como jurado de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**.

Que, de acuerdo con lo anterior, y siguiendo los lineamientos establecidos en las condiciones de participación en el Banco de Jurados del Programa Distrital de Estímulos, se reunieron - Carlos Mauricio Galeano Vargas (Subdirector de Equipamientos Culturales y Subdirector de las Artes (E)), María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales) y María Clara Anas Sierra (Contratista Gerencia de Artes Plásticas y Visuales), con el fin de dar alcance al acta de selección de fecha 08 de septiembre de 2021, a través de la cual se seleccionaron los jurados requeridos para evaluar la convocatoria en mención.

Que, como resultado de la mencionada reunión, el 28 de septiembre de 2021 se expidió el acta de alcance de selección de jurados, a través de la cual se definió que el experto GABRIEL ANDRES HERRERA ZEA, identificado con cédula de ciudadanía No.79.958.950, fuera designado como jurado para evaluar las propuestas inscritas en la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**. El acta en mención hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del Comité y lo citado en párrafos anteriores, los valores de los reconocimientos económicos y la cantidad de propuestas que deberán evaluar los jurados de la convocatoria en mención quedaron definidos de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No. DE PROYECTOS HABILITADOS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|--|------------------------------|---------------------------|----------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas y Visuales | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRÍA | C.C.80.066.396 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | MARÍA BIENVENUTA VALENCIA | C.C.52.150.419 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 94 | GABRIEL ANDRES HERRERA ZEA | C.C.79.958.950 | \$4.800.000 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de alcance de fecha 28 de septiembre de 2021, a través de la cual se definen los reconocimientos económicos y la cantidad de propuestas que deberán evaluar los jurados de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**.

En mérito de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO PRIMERO: Modificar el Artículo primero de la Resolución No.934 de septiembre 15 de 2021, de acuerdo con lo mencionado en la parte motiva del presente acto administrativo, el cual para todos los efectos se entenderá como se indica a continuación: «**ARTÍCULO PRIMERO:** Acoger lo resuelto en el acta de selección de jurados de que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, acorde con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, entendiéndose que el monto que se fija como reconocimiento es el allí citado y el jurado queda integrado de la siguiente manera:

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No 1015
(OCTUBRE 6 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021»

| CONVOCATORIA | ÁREA | No DE PROYECTOS HABILITADAS | CALIFICACIÓN HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | DOCUMENTO DE IDENTIFICACION | RECONOCIMIENTO ECONOMICO |
|--|--|-----------------------------|---------------------------|---------------------------------|-----------------------------|--------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | Gerencia de Artes Plásticas y Visuales | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRI | C.C. 80.066.306 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 95 | MARIA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C. 52.150.419 | \$4.800.000 |
| | | 8 | 94 | GABRIEL ANDRES HERRERA ZEA | C.C. 79.956.950 | \$4.800.000 |

ARTÍCULO SEGUNDO: Las demás disposiciones contenidas en la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021 continúan vigentes, siempre que no sean contrarias a lo consagrado en el presente acto administrativo.

ARTÍCULO TERCERO: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los expertos seleccionados, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO CUARTO: Comunicar y ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO QUINTO: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

COMUNÍQUESE, PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **OCTUBRE 6 DE 2021**

MAIRA XIMENA SALAMANCA ROCHA
Subdirectora de las Artes (E)
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

| | |
|---|--|
| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Ana Patricia Sánchez Porras – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Universitario Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Ana María Vargas Medina – Contratista Área de Convocatorias |



**RESOLUCIÓN No. 1053
(OCTUBRE 15 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica parcialmente el Artículo 5º de la
Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020»

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje | Valor del estímulo económico |
|-----------------------|----------------------|-----------------------------|--|------------------------------|---------|------------------------------|
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C. 94.459.169 | ROJO | 94.7 | \$18.000.000 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C. 16.690.160 | BARRO | 93.3 | \$18.000.000 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C. 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 91.7 | \$18.000.000 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C. 80.199.834 | MANCHA ROJA | 88.3 | \$18.000.000 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C. 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 87.3 | \$18.000.000 |

Que en la parte resolutiva de la mencionada resolución se establece: «ARTÍCULO 5º:
Los nominados deben desarrollar las propuestas teniendo como fecha límite de ejecución el 30 de noviembre de 2021, acorde con las condiciones de la convocatoria.

Que mediante acta del día 27 de agosto de 2021, la cual hace parte del presente acto administrativo, se da cuenta de la sesión virtual en la que se reunieron Carlos Mauricio Galeano Vargas, Subdirector de las Artes (E) - Ordenador del Gasto; Catalina Rodríguez, Gerente de Artes Plásticas; María Clara Arias, contratista de la Gerencia de Artes Plásticas, Diana Andrea Camacho, contratista de la Gerencia de Artes Plásticas, José Luis Hoyos, contratista de la Gerencia de Artes Plásticas; y en calidad de nominados, Adrián Felipe Gaitán Chávez, Iván Daniel Navarro García, Nadia Michelle Granados Delgado, Jaime Alberto Franco Guzmán, Juan David Obando Echeverry, María Isabel Arango Velásquez y María Isabel Rueda, en la cual se revisaron fechas de exposición y se argumentaron los motivos por los cuales se hace necesario ampliar el plazo límite de ejecución de las siguientes propuestas:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------------|---------|
| 228-023 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C. 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 |
| 228-028 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | C.C. 43.864.920 | INESTABILIDAD INCALCULABLE | 95.3 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C. 16.690.160 | BARRO | 93.3 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C. 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 91.7 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C. 80.199.834 | MANCHA ROJA | 88.3 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C. 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 87.3 |

Que en la misma reunión se acordó que la artista nominada María Isabel Rueda Gómez, inscrita con el código 228-008 en la convocatoria XI PREMIO LUIS



RESOLUCIÓN No. 1053 (OCTUBRE 15 DE 2021)

«Por medio de la cual se modifica parcialmente el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020»

CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN, realizaría la ejecución de la propuesta AL FINAL DEL MUNDO en los tiempos establecidos inicialmente en la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020, es decir, antes del 30 de noviembre de 2021, por lo cual en este caso no se hace necesario ampliar el plazo límite de ejecución.

Que mediante acta del dia 06 de octubre de 2021, la cual hace parte del presente acto administrativo, se da cuenta de la sesión virtual en la que se reunieron Maira Ximena Salamanca Rocha, Subdirectora de las Artes (E) - Ordenadora del Gasto; Catalina Rodríguez, Gerente de Artes Plásticas; Mariana Arango, contratista de la Gerencia de Artes Plásticas; y en calidad de nominado, Giovanni Steve Vargas Luna, en la cual se revisaron fechas de exposición y se argumentaron los motivos por los cuales se hace necesario ampliar el plazo límite de ejecución de la siguiente propuesta:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje |
|-----------------------|----------------------|----------------------------|--|------------------------|---------|
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C. 94.459.169 | ROJO | 94.7 |

Que el Subdirector de las Artes (E) y la Subdirectora de las Artes (E), en su calidad de ordenadores del gasto, de conformidad con lo establecido en las actas de reunión del día 27 de agosto y 06 de octubre de 2021, respectivamente, aprobaron las siguientes fechas máximas de ejecución, conforme con la particularidad de cada propuesta:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Fecha máxima de ejecución |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------------|---------------------------|
| 228-023 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C. 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 06 de mayo de 2022 |
| 228-008 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | C.C. 63.480.999 | AL FINAL DEL MUNDO | 30 de noviembre de 2021 |
| 228-028 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | C.C. 43.864.920 | INESTABILIDAD INCALCULABLE | 30 de abril de 2022 |
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C. 94.459.169 | ROJO | 05 de agosto de 2022 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C. 16.690.160 | BARRO | 20 de enero de 2022 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C. 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 20 de enero de 2022 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C. 80.199.834 | MANCHA ROJA | 30 de junio de 2022 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C. 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 30 de junio de 2022 |

Que, por lo anterior, se hace necesario modificar el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020.

En mérito de lo expuesto.



**RESOLUCIÓN No. 1053
(OCTUBRE 15 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica parcialmente el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020»

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Modificar el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020, de acuerdo con lo expuesto en la parte motiva del presente acto administrativo, el cual quedará así: «**ARTÍCULO 5º:** Los nominados deben desarrollar las propuestas teniendo como fecha límite de ejecución la indicada a continuación, de acuerdo con cada propuesta:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Fecha máxima de ejecución |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------------|---------------------------|
| 228-023 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C. 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 06 de mayo de 2022 |
| 228-008 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | C.C. 63.480.999 | AL FINAL DEL MUNDO | 30 de noviembre de 2021 |
| 228-028 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | C.C. 43.864.920 | INESTABILIDAD INCALCULABLE | 30 de abril de 2022 |
| 228-037 | PERSONA NATURAL | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | C.C. 94.459.169 | ROJO | 05 de agosto de 2022 |
| 228-018 | PERSONA NATURAL | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMAN | C.C. 16.690.160 | BARRO | 20 de enero de 2022 |
| 228-024 | PERSONA NATURAL | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | C.C. 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 20 de enero de 2022 |
| 228-012 | PERSONA NATURAL | IVAN DANIEL NAVARRO GARCIA | C.C. 80.199.834 | MANCHA ROJA | 30 de junio de 2022 |
| 228-025 | PERSONA NATURAL | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | C.C. 10.296.852 | PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN | 30 de junio de 2022 |

PARÁGRAFO 1º: Los ganadores de las propuestas con código de inscripción No. 228-023, 228-028, 228-037, 228-018, 228-024, 228-012 y 228-025, deben realizar los trámites respectivos para modificar la vigencia de las pólizas suscritas al momento de recibir el primer desembolso del estímulo con el fin de ampliar la garantía a favor del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES, de conformidad con lo establecido en las condiciones generales de participación.

ARTÍCULO 2º: Las demás disposiciones contenidas en la Resolución No. 881 de 7 de septiembre de 2020 continúan vigentes, siempre que no sean contrarias a lo consagrado en el presente acto administrativo.

ARTÍCULO 3º: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los nominados, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO 4º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá - Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





**RESOLUCIÓN No. 1053
(OCTUBRE 15 DE 2021)**

«Por medio de la cual se modifica parcialmente el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020»

[\(\[www.culturarecreacionydeporte.gov.co\]\(http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co\)\).](http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co)

ARTÍCULO 5º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, **OCTUBRE 15 DE 2021**

MAIRA XIMENA SALAMANCA ROCHA
Subdirectora de las Artes (E)
Instituto Distrital de las Artes - Idartes

| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
|---|--|
| Funcionario –Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión: | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Ana Patricia Sánchez Porras – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Paula Alejandra Gualthero Murillo – Contratista Área de Convocatorias. |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





RESOLUCIÓN No 645
(23-JUNIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial lo contemplado en el Acuerdo No. 5 de septiembre 24 de 2021 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020, la Resolución Modificatoria No. 31 del 29 de enero de 2021, la Resolución de Nombramiento No. 1442 de diciembre 30 de 2021, y

CONSIDERANDO

Que el 24 de junio de 2021 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 534 «*Por medio de la cual se da apertura a la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN*».

Que mediante acta suscrita el 02 de julio de 2021, la cual hace parte integral del presente acto administrativo, el comité delegado por la Entidad e integrado por Paula Cecilia Villegas Hincapié (Subdirectora de las Artes) y María Catalina Rodríguez Ariza (Gerente de Artes Plásticas y Visuales), definió los perfiles y el número de jurados requeridos para analizar, evaluar, emitir concepto y seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**.

Que el 06 de junio de 2022, se reunió el comité encargado de seleccionar a los expertos que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, el cual está conformado por Maira Ximena Salamanca Rocha (Subdirectora de las Artes), Adriana Martínez Villalba (Gerente de Literatura) y (Gerente de Artes Plásticas y Visuales (E) y María Clara Arias Sierra (Contratista- Gerencia de Artes Plásticas y Visuales).

Que, como resultado de la mencionada reunión, se expidió el acta de selección de jurados a través de la cual se designaron los expertos que evaluarán la convocatoria en mención, la cual hace parte integral del presente acto administrativo.

Que, de acuerdo con la decisión del comité y lo citado en párrafos anteriores, la terna de jurados de la convocatoria quedó conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No. DE PROYECTOS HABILITADOS | PUNTAJE HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | TIPO Y NÚMERO DE DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | VALOR RECONOCIMIENTO ECONÓMICO |
|--|--|------------------------------|----------------------|----------------------------------|--|--------------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | 8 | 95 | ANDRÉS ENRIQUE MATUTE ECHEVERRÍA | C.C. 80.066.396 | \$3.200.000 |
| | | 8 | 95 | MARÍA BUENAVENTURA VALENCIA | C.C. 52.150.419 | \$3.200.000 |
| | | 8 | 94 | GABRIEL ANDRÉS HERRERA ZEA | C.C. 79.958.950 | \$3.200.000 |



RESOLUCIÓN N°645
(23-JUNIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

Que, para soportar presupuestalmente los recursos determinados como reconocimiento económico a título de estímulo, el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES cuenta con el certificado de disponibilidad presupuestal descrito a continuación:

| | |
|--|--|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | N° 2183 |
| Objeto | RECONOCIMIENTO JURADOS PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES 2022 |
| Valor | \$ 161.580.000 |
| Rubro | O23011601210000007600 |
| Descripción del Rubro | Identificación, reconocimiento y valoración de las prácticas artísticas a través del fomento en Bogotá D.C. |
| Concepto del Gasto | O232020200991124 Servicios de la administración pública relacionados con la recreación, la cultura y la religión |
| Fondo | 1-100-I011 VA-Estampilla procuratura |
| Fecha | FEBRERO 15 DE 2022 |

Que, en consecuencia, resulta procedente acoger el acta de selección de jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, suscrita el 06 de junio de 2022.

En mérito de lo expuesto.

RESUELVE:

ARTÍCULO PRIMERO: Acoger el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria **XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, acorde con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, entendiéndose que el monto que se fija como reconocimiento es el allí citado, y la terna de jurados de la convocatoria queda conformada de la siguiente manera:

| CONVOCATORIA | ÁREA | No. DE PROPUESTAS HABILITADAS | PUNTAJE HOJA DE VIDA | NOMBRES Y APELLIDOS | TIPO Y NÚMERO DE DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN | VALOR RECONOCIMIENTO ECONOMICO |
|--|--|-------------------------------|----------------------|---------------------------------|--|--------------------------------|
| XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN | GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES | 8 | 95 | ANDRES ENRIQUE MATUTE ECHEVERRI | C.C 80.066.396 | \$3.200.000 |
| | | 8 | 95 | MARIA BIJENAVENTURA VALENCIA | C.C 52.150.419 | \$3.200.000 |
| | | 8 | 94 | GABRIEL ANDRES HERRERA ZEA | C.C 79.958.950 | \$3.200.000 |

ARTÍCULO SEGUNDO: Soportar el reconocimiento económico a título de estímulo, a los jurados en el Certificado de Disponibilidad Presupuestal N° 2183 de febrero 15 de 2022.



RESOLUCIÓN N° 645
(23-JUNIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

PARÁGRAFO 1: Los desembolsos de los reconocimientos económicos a los jurados se realizarán de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC) y estarán sujetos a las retenciones de ley. Este proceso se iniciará una vez cada uno de los jurados suscriba el Acta de Recomendación de Ganadores de la convocatoria en mención y haga entrega de las observaciones sobre la convocatoria en el formato identificado con el código 2MI-GFOM-F-05, momento en el cual se darán por cumplidos los compromisos adquiridos con el Programa Distrital de Estímulos -PDE-.

ARTÍCULO TERCERO: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución a los expertos seleccionados, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).

ARTÍCULO CUARTO: Publicar la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

ARTÍCULO QUINTO: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2 del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 23-JUNIO-2022

MAIRA XIMENA SALAMANCA ROCHA
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro:

| Funcionario – Contratista | Nombre |
|------------------------------------|--|
| Aprobó Revisión: | Stephnay Johanna Ñañez Pabón – Profesional Especializada Encargada de las Funciones de la Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Ana Patricia Sánchez Porras – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | William Raúl Marín Pinzón – Profesional Universitario Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Ana María Vargas Medina – Contratista Área de Convocatorias |

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





RESOLUCIÓN N° 645
(23-JUNIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN»

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Cra 8 #15 - 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co





IDARTES
Programa Distrital de Estímulos

XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN
ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES

El día 19 de julio de 2022, a las 9:00 a.m. (UTC/GMT -5 horas), deliberó en la ciudad de Bogotá el jurado integrado por:

| NOMBRE Y APELLIDOS | TD | NÚMERO DE DOCUMENTO |
|-----------------------------------|----|---------------------|
| ANDRÉS ENRIQUE MATEUTE ECHEVERRÍA | CC | 80.066.396 |
| MARÍA BUENAVENTURA VALENCIA | CC | 52.150.419 |
| GABRIEL ANDRÉS HERRERA ZEA | CC | 79.958.950 |

La reunión se realizó con el propósito de concluir el proceso de evaluación técnica de las propuestas participantes en la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN del Programa Distrital de Estímulos

PRIMERO. Inscritos y habilitados

Al cierre de la convocatoria el día 13 de agosto de 2021, a las 5:00 (UTC/GMT -5 horas) se inscribieron en total 8 propuestas, de las cuales 8 quedaron habilitadas para ser evaluadas por parte del jurado.

SEGUNDO. Criterios de evaluación

La evaluación se realizó teniendo en cuenta los criterios establecidos en las condiciones específicas de la convocatoria:

| No | CRITERIO | PUNTAJE |
|----|---|---------|
| 1 | Solidez conceptual y formal de la exposición. | 25 |
| 2 | Aporte al campo de las artes plásticas y visuales. | 35 |
| 3 | Ejecución de la exposición y relación con la propuesta. | 40 |
| | Total | 100 |

TERCERO. Resultado de la evaluación

Los jurados consignaron los resultados de su evaluación en una planilla por cada una de las propuestas participantes y realizada la consolidación de las calificaciones se obtuvo la siguiente puntuación:

| No | Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identidad del representante | Nombre de la propuesta | Puntaje final |
|----|------------------------|----------------------|---------------------------------|---|---|---------------|
| 1 | 1129-006 | Persona Natural | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | CC 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 |
| 2 | 1129-002 | Persona Natural | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | CC 63.480.999 | Al Final del Mundo.Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que pareciera muerto | 96.0 |

| | | | | | | |
|---|----------|-----------------|-------------------------------|---------------|------------------------------|------|
| 3 | 1129-010 | Persona Natural | ADRIAN FELIPE GAITAN CHAVEZ | CC 10.296.852 | Para los tiempos que corren | 95.7 |
| 4 | 1129-008 | Persona Natural | GIOVANNI STEVE VARGAS LUNA | CC 94.459.169 | ROJO | 91.7 |
| 5 | 1129-003 | Persona Natural | MARIA ISABEL ARANGO VELASQUEZ | CC 43.864.920 | Inestabilidad Incalculable | 81.3 |
| 6 | 1129-012 | Persona Natural | JUAN DAVID OBANDO ECHEVERRY | CC 79.882.004 | LA BODEGUITA DE LA CONCORDIA | 81.0 |
| 7 | 1129-007 | Persona Natural | IVÁN DANIEL NAVARRO GARCIA | CC 80.199.834 | MANCHA ROJA | 76.7 |
| 8 | 1129-001 | Persona Natural | JAIME ALBERTO FRANCO GUZMÁN | CC 16.690.160 | BARRO | 75.0 |

CUARTO. Recomendación de adjudicación

Analizados los resultados de la evaluación y realizada la deliberación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN el jurado recomienda el otorgamiento del estímulo a la siguiente propuesta:

| Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identidad del representante | Nombre de la propuesta | Puntaje final | Valor del estímulo |
|------------------------|----------------------|---------------------------------|---|------------------------|---------------|--------------------|
| 1129-006 | Persona Natural | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | CC 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | \$ 45.000.000 |

Igualmente, recomienda a las siguientes propuestas como suplentes en caso de que se presente inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de alguno de los ganadores:

| Código de la propuesta | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identidad del representante | Nombre de la propuesta | Puntaje final |
|------------------------|----------------------|--------------------------|---|---|---------------|
| 1129-002 | Persona Natural | MARÍA ISABEL RUEDA GOMEZ | CC 63.480.999 | Al Final del Mundo.Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que pareciera muerto | 96.0 |

QUINTO. Observaciones del jurado

Comentarios del jurado:

El jurado escogió el proyecto **Colombianización** de Nadia Michelle Granados por las siguientes razones, de acuerdo a los criterios de evaluación establecidos y publicados en el sitio web de la convocatoria XI Premio Luis Caballero - Fase de premiación:

1. Solidez conceptual y formal de la exposición

La obra de Granados parte de una investigación histórica y semiótica para producir un poderoso ambiente inmersivo con amplias proyecciones de video, algunos objetos y esculturas, además de acciones ejecutadas por la artista y otras personas durante la noche de inauguración y cierre. Los videos, cargados de jingles abrumadoramente pegajosos estaban diseñados siguiendo el modo de propaganda. Todos estos elementos son parte de un proceso que ha venido configurándose por años y que ha ido depurándose en plataformas de redes. El jurado resalta el riesgo asumido al realizar una instalación de las piezas de video en el espacio de la Galería Santa Fé, utilizándola en su totalidad para generar un espacio donde se crea un diálogo con públicos diversos.

2. Aporte al campo de las artes plásticas y visuales

El estudio de los signos, de los gestos, es sumamente cuidadoso, Granados decodifica el lenguaje corporal de sus sujetos de estudio. Por otra parte, las piezas que hacen parte de Colombianización hacen uso de un lenguaje descarnado, realizando señalamientos directos a los acontecimientos recientes del país y a perversos actores y agentes sociales en este medio, es una apuesta que por sus riesgos y el momento actual, en un año de elecciones presidenciales y en el que la Comisión de la Verdad publica su informe con desgarradoras cifras del impacto del conflicto en nuestra sociedad, da valor a esta propuesta.

3. Ejecución de la exposición y relación con la propuesta.

La primera pieza a la entrada de la sala construye un discurso alrededor de la marca Colombia, de manera irreverente da vuelta a éste incluyendo algunos de los actores del conflicto armado interno. Al continuar el recorrido otros actores aparecen: un grupo de gente de bien que cubre las paredes con gris tapando mensajes del pueblo escritos durante las marchas que sucedieron entre 2019 y 2021. Otro personaje es el Drag King que asume las veces del sicario o el empresario, cuestionando la construcción de masculinidades en nuestros países, a partir de la capacidad de ejercer poder y violencia sobre otras, sobre cuerpos ajenos. Esta sala se convertía además en el escenario del cabaret. En el cual, Granados sale de las pantallas de video para construir una serie de performances que hacen uso de algunas de las estrategias presentes en la exposición como el lipsing y el Drag King, interactuando con los espectadores, permitiendo una cercanía emotiva entre el público, la artista y el discurso que construye en la obra.

Propuesta Suplente y Mención de Honor:

Al final del mundo. Especulaciones sobre posibilidades de vida entre las ruinas de un mundo que pareciera muerto

Maria Isabel Rueda.

La obra propuesta por María Isabel Rueda parte de un texto escrito por ella, que es una compleja reflexión sobre la imagen fotográfica, la luz y la oscuridad, entre otras cosas. Al final del mundo es un proyecto basado en la intuición. Su contenido es permeado por diferentes culturas y experiencias de la artista a lo largo de su carrera. El proyecto implica una vasta investigación que no sigue pasos ortodoxos de investigaciones científicas, sino que se va dejando guiar por cúmulos de conocimiento a los que la artista va accediendo a través de distintos procedimientos, muchos de los cuales son empíricos y especulativos. Tal acto no implica una pérdida de rigor investigativo, al contrario, centra el proceso en procedimientos espesos y densos de generación de conocimiento correspondientes a dinámicas de la plástica. El jurado reconoce como una potencia del proceso de investigación y creación el trabajo rizomático, con redes de amistad que configuran una comunidad que elabora diferentes partes del proyecto con el cuidado y cariño propio de la preocupación por empujar un bien común.

Comentarios generales sobre la convocatoria y las propuestas participantes:

Todos los proyectos han sido producto de un inmenso y sobresaliente esfuerzo por parte de cada participante, implicando amplios pasos de gestación, producción y concentración de fuerzas creativas. Si se tiene en cuenta que una de las premisas del Premio Luis Caballero ha sido la de apoyar -por medio de significativas bolsas de trabajo- procesos de artistas con carrera intermedia o avanzada para solventar experimentaciones que de otro modo no podrían tener lugar, está claro que los objetivos se están cumpliendo y que el certamen sigue jugando un rol definitivo en el fortalecimiento del campo especializado del arte en Colombia. En un momento en que los artistas están arriesgando trabajos colaborativos, y cuestionando incluso el lugar central del autor, sería coherente también dar la posibilidad a los jurados de tener más flexibilidad al momento de la selección de ganadores, eliminando la restricción del premio único, para dar paso a la posibilidad de elegir múltiples ganadores con sus correspondientes premios en bolsas de dinero.

Para constancia firman,



ANDRÉS ENRIQUE MATUTE ECHEVERRI
CC 80.066.396



MARIA BUENAVENTURA VALENCIA
CC 52.150.419



GABRIEL ANDRÉS HERRERA ZEA
CC 79.958.950

Yo, María Buenaventura Valencia, identificada con cédula de ciudadanía 52.150.419, expedida el 29 de diciembre de 1992 en Bogotá, autorizo el uso de mi firma digital en el presente documento.

Yo, Andrés Enrique Matute Echeverri, identificado con cédula de ciudadanía 80.066.396, expedida el 30 de septiembre de 1997 en la ciudad de Bogotá, autorizo el uso de mi firma digital en el presente documento.

Yo, Gabriel Andrés Herrera Zea, identificado con cédula de ciudadanía 79.958.950, expedida el 9 de junio de 1999 en Bogotá, autorizo el uso de mi firma digital en el presente documento.



**RESOLUCIÓN No.877
(28-JULIO-2022)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN se ordena el desembolso del estímulo económico a la propuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones»

La Subdirectora de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial lo contemplado en el Acuerdo No. 5 de septiembre 24 de 2021 del Consejo Directivo de la entidad, la Resolución de Delegación de Ordenación del Gasto No. 543 del 30 de junio de 2020, la Resolución Modificatoria No. 31 del 29 de enero de 2021, la Resolución de Nombramiento No. 1442 de diciembre 30 de 2021, y

CONSIDERANDO

Que el 4 de marzo de 2020 el Instituto Distrital de las Artes - Idartes expidió la Resolución No. 204 «Por medio de la cual da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2020 para las convocatorias que incluyen acciones contempladas en los proyectos de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - Idartes», con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofreciendo un portafolio de convocatorias 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 la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN se encuentra contemplada en la citada resolución.

Que, en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en el micrositio web de convocatorias de la entidad, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co), los términos y condiciones de participación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN.

Que de acuerdo con lo contenido en las condiciones específicas de participación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, en su apartado CONTEXTO DE LA CONVOCATORIA, «A lo largo de su historia, el Premio Luis Caballero se ha desarrollado en dos fases: nominación y circulación. Para esta versión del premio, en el año 2020, se entregará el estímulo correspondiente al desarrollo creativo e investigativo y la preproducción de los proyectos nominados. En el año 2021, los ocho (8) artistas nominados al XI Premio Luis Caballero, pondrán en escena pública los resultados de sus investigaciones entre los meses de septiembre y noviembre. De estos ocho (8) proyectos se seleccionará al ganador del XI Premio Luis Caballero».

Que, con el fin de dar cumplimiento a lo dispuesto las condiciones específicas de participación de la convocatoria, se designaron los artistas nominados de la convocatoria en mención de acuerdo con lo dispuesto en la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020.

Que, el 5 de febrero de 2021 la Entidad expidió la Resolución 37, «Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada una de las propuestas nominadas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE NOMINACIÓN, se ordena el desembolso del estímulo económico a las propuestas nominadas y se precisan unas disposiciones».

Que el 24 de junio de 2021, la entidad expidió la resolución No. 534, «Por medio de la cual se da apertura a la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN».

Que, en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en el micrositio



RESOLUCIÓN No. 877
(28-JULIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN se ordena el desembolso del estímulo económico a la propuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones»

web de convocatorias de la entidad, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co), los términos y condiciones para designar el ganador de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN.

Que el 17 de agosto de 2021 la Entidad procedió a publicar el listado de participantes inscritos en la convocatoria PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN.

Que el 27 de agosto de 2021, el Instituto procedió a publicar el listado de propuestas habilitadas, rechazadas y con documentos por subsanar de la convocatoria PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN, otorgando para tales efectos los días 30, 31 de agosto y 01 de septiembre de 2021.

Que el 03 de septiembre de 2021, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes, procedió a publicar el listado de habilitados y rechazados en la convocatoria PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN, en el cual se indica que de las diez (10) propuestas inscritas, ocho (8) quedaron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado.

Que el Instituto Distrital de las Artes – Idartes procedió a publicar la Resolución No. 1053 de octubre 15 de 2021 «*Por medio de la cual se modifica parcialmente el Artículo 5º de la Resolución No. 881 de septiembre 7 de 2020*».

Que según lo establecido en el numeral 7.7.1. JURADOS, de las condiciones generales de participación, «*El PDE designará un número ímpar de expertos externos de reconocida trayectoria e idoneidad seleccionados del Banco de Jurados, quienes evaluarán las propuestas que cumplieron con los requisitos, emitirán un concepto escrito de las mismas, deliberarán y recomendarán los ganadores, teniendo siempre en cuenta que las propuestas seleccionadas serán las que hayan obtenido los mayores puntajes. Como resultado de este proceso se suscribirá un acta que dejará constancia de la recomendación de ganadores, incluidos los puntajes y los argumentos técnicos que soportan la decisión*».

Que, de acuerdo con lo anterior, mediante Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021, se designaron como jurados a los expertos: Andrés Enrique Matute Echeverri, María Buenaventura Valencia y Jaidy Astrid Diaz Barrios.

Que, con posterioridad a la publicación del acto administrativo en mención, la experta JAIDY ASTRID DIAZ BARRIOS, rechazó la designación como jurado de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN, por lo cual se expidió la Resolución No. 1015 de octubre 6 de 2021 «*Por medio de la cual se modifica el Artículo 1º de la Resolución No. 934 de septiembre 15 de 2021*» con el fin de designar como jurados de la convocatoria a los expertos Andrés Enrique Matute Echeverri, María Buenaventura Valencia y Gabriel Andrés Herrera Zea.

Que el Instituto Distrital de las Artes – Idartes procedió a publicar la Resolución No. 645 de junio 23 de 2022 «*Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN*».



**RESOLUCIÓN No. 877
(28-JULIO-2022)**

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN se ordena el desembolso del estímulo económico a la propuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones»

Que, según lo establecido en las condiciones específicas de la convocatoria, las propuestas seleccionadas fueron evaluadas de acuerdo con los siguientes criterios en cada una de las categorías:

Ronda: Selección de ganadores

| No. | CRITERIO | PUNTAJE |
|--|--|---------|
| 1. | Solidez conceptual y formal de la exposición. | 0 a 25 |
| 2. | Aporte al campo de las artes plásticas y visuales. | 0 a 35 |
| 3. | Ejecución de la exposición y relación con la propuesta | 0 a 40 |
| El puntaje mínimo que debe tener la propuesta seleccionada como ganadora es de 70 puntos, de conformidad con lo establecido en el numeral 7.7 de las Condiciones generales de participación. | | |

Que, de acuerdo con el Acta de Recomendación de Ganadores, suscrita el día 19 de julio de 2022 por parte de los jurados designados para evaluar las propuestas seleccionadas en la convocatoria PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN, se recomienda seleccionar como ganador a quien se señala a continuación:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje | Valor del estímulo económico |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------|---------|------------------------------|
| 1129-006 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | \$ 45.000.000 |

Que de acuerdo con lo contenido en las condiciones específicas de participación de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN, en su apartado *Descripción general de los recursos a otorgar*: «En el 2022, se premiará a quien se designe como ganador, conforme a la disponibilidad presupuestal».

Que, de acuerdo con lo anterior, para respaldar el compromiso y reconocimiento de los estímulos a los designados como ganadores, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes cuenta con el Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se enumera a continuación:

| | |
|--|--|
| Certificado de Disponibilidad Presupuestal | No. 3167 |
| Objeto | XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN |
| Valor | \$ 45.000.000 |
| Rubro | O23011601210000007600 |
| Descripción del rubro | IDENTIFICACION, RECONOCIMIENTO Y VALORACION DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS A TRAVÉS DEL FOMENTO EN BOGOTÁ D.C. |
| Concepto del gasto | O232020200991124 SERVICIOS DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA RELACIONADOS CON LA RECREACIÓN, LA CULTURA Y LA RELIGIÓN |
| Fondo | 1-100-I011 VA-ESTAMPILLA PROCULTURA |
| Fecha | JULIO 27 DE 2022 |

En mérito de lo expuesto.



RESOLUCIÓN No. 877
(28-JULIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN se ordena el desembolso del estímulo económico a la propuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones»

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador de la convocatoria **PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN**, de acuerdo con lo expuesto en la parte motiva del presente acto, a:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje | Valor del estímulo económico |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|--|------------------------|---------|------------------------------|
| 1129-006 | PERSONA NATURAL | NADIA MICHELLE GRANADOS DELGADO | C.C 52.439.051 | COLOMBIANIZACIÓN | 97.7 | \$ 45.000.000 |

PARÁGRAFO 1º: De acuerdo con lo consignado en el Acta de Recomendación de Ganadores de la convocatoria, se cuenta con el siguiente suplemento en caso de que se presente inhabilidad, impedimento o renuncia por parte de la participante designada como ganadora:

| Código de inscripción | Tipo de participante | Nombre del participante | Tipo y número de documento de identificación | Nombre de la propuesta | Puntaje |
|-----------------------|----------------------|--------------------------|--|---|---------|
| 1129-002 | PERSONA NATURAL | MARIA ISABEL RUEDA GOMEZ | C.C 63.480.999 | AL FINAL DEL MUNDO.ESPECULACIONES SOBRE POSIBILIDADES DE VIDA ENTRE LAS RUINAS DE UN MUNDO QUE PARECIERA MUERTO | 96.0 |

ARTÍCULO 2º: Para la entrega de los estímulos económicos, la entidad realizará un único desembolso por el cien por ciento (100%) del valor del estímulo, posterior al proceso de notificación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes - Idartes para tal efecto.

PARÁGRAFO: El desembolso del estímulo económico mencionado en el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal descrito en la parte motiva, y se realizará de acuerdo con la programación del Plan Anual de Caja (PAC).

ARTÍCULO 3º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo incurre en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria o incumple los deberes estipulados, se solicitarán al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y se decidirá su eventual exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO: Sobre prohibiciones, inhabilidades e incompatibilidades, estableciendo su existencia, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el retiro del estímulo.

ARTÍCULO 5º: Notificar electrónicamente el contenido de la presente Resolución al participante seleccionado como ganador, a los correos indicados en la inscripción, de conformidad con lo señalado en los artículos 53 y 56 del CPACA (Ley 1437 de 2011).



RESOLUCIÓN No. 877
(28-JULIO-2022)

«Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XI PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN se ordena el desembolso del estímulo económico a la propuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones»

ARTÍCULO 6º: Publicar la presente Resolución en el micrositio web de convocatorias del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, el cual está enlazado a la página web de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte www.culturarecreacionydeporte.gov.co.

ARTÍCULO 7º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella proceden los recursos de reposición y apelación de conformidad con los numerales 1 y 2, del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLIQUESE, NOTIFIQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 28-JULIO-2022

MAIRA XIMENA SALAMANCA ROCHA
Subdirectora de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – Idartes

| | |
|---|--|
| El presente acto administrativo ha sido proyectado, revisado y validado telemáticamente y vía correo electrónico como se indica en el siguiente recuadro: | |
| Funcionario – Contratista | Nombre |
| Aprobó Revisión | Sandra Margoth Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Ana Patricia Sánchez Porras – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Astrid Milena Casas Bello – Contratista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Diego Eduardo Beltrán Hernández – Centralista Oficina Asesora Jurídica |
| Revisó: | Alberto Roa Esteva – Profesional Especializado Área de Convocatorias |
| Proyectó y suministró información: | Nathaly Andrea Bonilla Rodríguez- Contratista Área de Convocatorias |

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE**709.861**

XI Premio Luis Caballero / Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura. Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes – Idartes – Bogotá, 2023.

349 páginas

ISSN: 1909-3659

1. Arte colombiano -- Exposiciones – Catálogos.
2. Artistas colombianos -- Exposiciones – Catálogos.
3. Premios – Arte colombiano.
4. Fotografía artística – Catálogos – Colombia.

Fuente. SCDD 23^a ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (julio 2023). JT.

María Isabel Rueda

Jaime Franco

Juan Obando

Nadia Granados

María Isabel Arango

Adrián Gaitán

Iván Navarro

Giovanni Vargas



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

