

P

7

L

C

XII Premio Luis Caballero

P T

L C

XII Premio Luis Caballero



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

BOGOTÁ MAYOR'S OFFICE

Carlos Fernando Galán Pachón

Alcalde Mayor de Bogotá

Mayor of Bogotá

**SECRETARÍA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE**

**SECRETARIAT OF CULTURE,
RECREATION, AND SPORTS**

Santiago Trujillo Escobar

**Secretario de Cultura, Recreación
y Deporte**

Secretary of Culture, Recreation,
and Sports

**INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES-IDARTES**

María Claudia Parías Durán

Directora general

General Director

Lina María Gaviria Hurtado

Subdirectora de las Artes

Deputy Director for the Arts

Silvia Ospina Henao

**Subdirectora de Equipamientos
Culturales**

Deputy Director of Cultural Venues

Alba Yaneth Reyes Suárez

Subdirectora de Formación Artística

Deputy Director of Arts Education

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez

Subdirector Administrativo y Financiero

Deputy Director of Finance
and Administration

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Visual Arts Department

María Catalina Rodríguez Ariza

Gerente

Manager

Ana Mercedes Viasus Luna

Andrea Rodríguez Rodríguez

Deysi Carolina Méndez Méndez

Ivonn Stephani Revelo Bulla

Jennifer Andrea Rocha Amaya

Jorge Arturo López Rincón

José Alberto Roa Eslava

Juanita González Cardona

Ledy Emilce Ortiz Galvis

Lorena María Iglesias Meléndez

María Clara Arias Sierra

Mariana Arango García

Martha Carolina Morales Rengifo

Mauricio Alejandro Velásquez Pardo

Natalia del Pilar Gómez Machado

Paula Andrea Gil Acosta

Rossana Alarcón Velásquez

Sandra Yaneth Valencia Guaneme

Shayla Rodríguez Richardson

Equipo de la Gerencia de Artes

Plásticas y Visuales

Visual Arts Department Team

Ana María Gutiérrez

Angie Nicol Melo

Brenda Vannesa Claros Rozo

Daniel Barboza Solano

Daniela Galindo

Diana Carolina Gutiérrez Valcárcel

Estefanía Castellanos Moreno

Estefanía López Gómez

Fernanda Daza

Francy Emmanuela Jiménez Garzón

Isabella Arias Blanco

Juliana Isabel Parra Reyes

Karen Sánchez García

Laura Sofía Ariza González

Leidy Catherine Fernández Flautero

Lucía Santodomingo

Luisa Cubides

Luisa Monge

Manuela Parra

María Alejandra Prieto Zambrano

Michelle Villabón Ruiz

Natalia Calderón Urrea

Nikol Alejandra Castro Peraza
Tatiana Puerto
**Equipo de la Escuela de Mediación
de la Red Galería Santa Fe**
Red Galería Santa Fe School
of Mediation Team

**Línea Gestión del Conocimiento
y Memoria Social**
Line of Knowledge and Social
Memory Management
Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
Líder
Leader

Publicaciones Idartes
Idartes Publishing

María Barbarita Gómez Rincón
Gestión editorial
Management

Edgar Ordóñez
Corrección de estilo
Proofreading

Mónica Loaiza Reina
Diseño y armada electrónica
Design, typesetting and galley proofs

Alejandro Sánchez
Alejo Méndez
Edinson Quiñones
Juan Pablo Velasco
Juanita González Cardona (Idartes)
Kostas Tsanakas
Natalia Castañeda Arbeláez
Sandra Rengifo
Sebastián Bright
Stephanie Gómez
Fotografía
Photography

Interpreting Colombia S.A.S.
Pantoglot Ltda.
Traducción de textos
Translation

Multi-Impresos S. A. S.
Impresión
Print

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Diciembre de 2024
December 2024
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.galeriasantafe.gov.co

El contenido de este texto es
responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa el pensamiento del
Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
The contents of this text are the sole
responsibility of the authors and do not
represent the opinion of the 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.
This publication may not be reproduced,
stored in a retrieval system or transmitted
in any magnetic, electromagnetic,
mechanical, photocopying, recording
or other medium without the prior
permission of the publishers.



Proyecto ganador/Winning project

Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*, 2023. *Endless Structure: Subway Series*, 2023.



CONTENIDO

10

Presentación

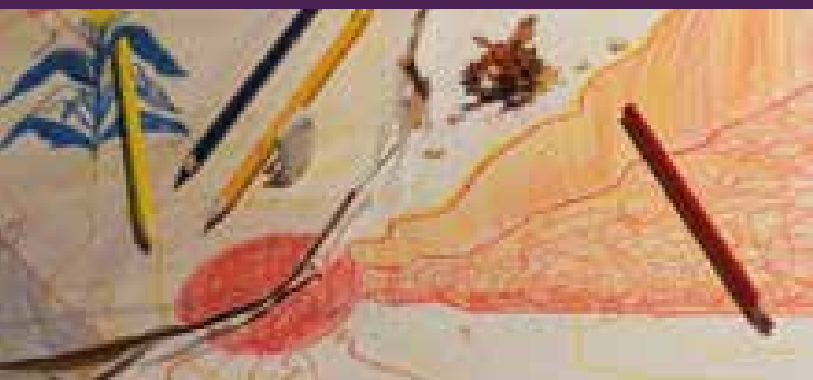
Presentation

María Claudia Parias

16

Nominados

Nominees



18

Cuerpos glaciares,
ancestros hídricos
de una extinción futura

*Bodies: Hydrological Ancestors
of a Future Extinction*

Natalia Castañeda Arbeláez

42

Barrio (indagación sobre
las estructuras sólidas
y las economías estables)

*Neighborhood (An Inquiry into Solid
Structures and Stable Economies)*

Alejandro Sánchez



60

Mayoral de acero: Destajo
Steel Foreman: Piecework

**Sandra Rengifo, en colaboración
con Kostas Tsanakas**

84

Los caídos
The Fallen

Juan Covelli



100 Cacofonía del silencio florecente de la memoria

*Cacophony of the Blooming
Silence of Memory*

Edinson Quiñones



118 Estructura sinfín: Metro series

Endless Structure: Subway Series

Mauricio Carmona Rivera

Proyecto ganador/Winning project



142 Un recuerdo similar a un silencio del mundo

*A Memory Similar to a Silence
of the World*

Hernando Velandia Guerrero



160 Minuta

Minute

Alejandro Salcedo

188 Los jurados

Judges

190 Fase de nominación

Nomination stage

190 Ximena Gama Chirolla

192 Mónica Eraso

193 Nadia Granados

195 Fase de circulación/Lecturas

Circulation stage/Readings

195 Lina González

217 Guillermo Vanegas

233 Fernando Cruz

252 Sitios de intervención

Intervention sites

254 Espacio Odeón

256 Estación de la Sabana

258 Galería Santa Fe

260 Museo de Arte Contemporáneo (MAC)

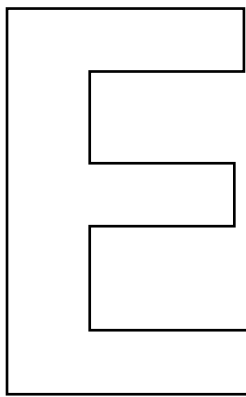
264 Satélite

266 Actas y resoluciones

Minutes and administrative resolutions

PRESENTACIÓN PRESENTATION

MARÍA CLAUDIA PARIAS DURÁN
DIRECTORA GENERAL/GENERAL DIRECTOR
IDARTES



Entre julio de 2023 y enero de 2024, las ocho propuestas nominadas a la duodécima entrega del Premio Luis Caballero estuvieron abiertas al público bogotano en cinco sitios de intervención, como es costumbre desde 2015, cuando la Galería Santa Fe dejó de tener sede fija durante unos pocos años. La interacción entre propuesta y espacio, que se ha convertido en un rasgo distintivo del Premio, sin duda opera transformaciones en la obra misma de los artistas nominados y, además, hace parte de la experiencia de los espectadores de cada una de las muestras. Los sitios de intervención escogidos en esta edición fueron el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Espacio Odeón, Satélite, la Estación de la Sabana y la Galería Santa Fe.

Between July 2023 and January 2024, the eight nominated proposals for the twelfth edition of the Luis Caballero Award were open to the public in Bogotá at five intervention sites, a tradition since 2015, when the Galería Santa Fe ceased to have a fixed location for a few years. The interaction between proposal and space, which has become a hallmark of the Award, undoubtedly brings about transformations in the works of the nominated artists and is also part of the spectators' experience at each of the exhibitions. The chosen intervention sites for this edition were the Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Espacio Odeón, Satélite, Estación de La Sabana, and Galería Santa Fe.

La Galería Santa Fe acogió cuatro de las ocho propuestas nominadas. *Cuerpos glaciares: Ancestros hídricos de una extinción futura*, de Natalia Castañeda Arbeláez, transformó el espacio para evocar el frío y los cuerpos de agua. Esta muestra dio cuenta del trabajo de contemplación y representación del Nevado del Ruiz, el Nevado de Santa Isabel y el Nevado del Tolima —o Kumanday, Poleka Kasue y Dulima, respectivamente, los nombres ancestrales que Castañeda usa intencionalmente para reclamarlos como territorios en relación afectiva con comunidades concretas—. Esta muestra resultó especialmente estremecedora, pues permitió que los espectadores atestiguaran la necesidad de la artista de hacer memoria de un paisaje en extinción: en efecto, de acuerdo con el Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales (Ideam), el Nevado de Santa Isabel está ya prácticamente extinto.

Alejandro Sánchez también presentó una propuesta estrechamente vinculada con territorios concretos: los barrios en las inmediaciones de los puertos de Buenaventura, Cartagena y Fontibón, en Bogotá. Su muestra *Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)*, además, salió de la sala de la Galería Santa Fe mediante un proyecto de instalación de techos en esos barrios, fabricados con materiales reciclados de contenedores de mercancía.

Mayoral de acero: Destajo fue la propuesta de Sandra Rengifo, un trabajo que rastrea la historia de trabajo en las plantaciones de caña de azúcar en dos

Galería Santa Fe hosted four of the eight nominated proposals. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*, by Natalia Castañeda Arbeláez, transformed the space to evoke cold temperatures and bodies of water. This exhibition displayed the contemplative and representational work on the Nevado del Ruiz, Nevado de Santa Isabel, and Nevado del Tolima —or Kumanday, Poleka Kasue, and Dulima, respectively, the ancestral names Castañeda intentionally uses to claim them as territories that keep an affective relation with specific communities—. This exhibition was particularly moving, as it allowed viewers to witness the artist's need to remember a landscape in extinction: indeed, according to the Institute of Hydrology, Meteorology, and Environmental Studies (IDEAM), the Nevado de Santa Isabel is already virtually extinct.

Alejandro Sánchez also presented a proposal closely linked to specific territories: the neighborhoods around the ports of Buenaventura, Cartagena, and Fontibón's "dry port" in Bogotá. His exhibition *Neighborhood (Inquiry into Solid Structures and Stable Economies)* extended beyond the Galería Santa Fe through a roofing installation project in these neighborhoods, made with recycled materials from merchandise containers.

Steel foreman: Piecework was the proposal by Sandra Rengifo, a work that traces the history of labor in sugar cane plantations in two regions from Colombia and Cuba, combining video, photography, installation, painting, music, and poetry. This diversity of techniques and

regiones, de Colombia y Cuba, combinando video, fotografía, instalación, pintura, música y poesía. Esta diversidad de técnicas y lenguajes le permitió a Rengifo vincular instancias de su historia familiar con preguntas más abarcadoras sobre la explotación presente en el cultivo de la caña, y sobre las semejanzas y diferencias entre los dos territorios que trabajó en el proyecto.

La instalación en gran formato titulada *Un recuerdo similar a un silencio del mundo*, de Hernando Velandia, fue la cuarta propuesta exhibida en la Galería Santa Fe. La muestra estuvo constituida por cinco escenarios, o teatros de la memoria, como los denominó el artista, en los que planteó diferentes reflexiones sobre las imágenes y su relación con la cultura y contextos específicos, anclados a paisajes concretos: el río, la montaña, el mar, el desierto y los bosques. Se trata de una propuesta arriesgada y ambiciosa que aprovecha la circunstancia del Premio para presentar técnicas y preguntas variadas que abarcan buena parte de la trayectoria artística de Velandia.

Se evidencia una relación significativa con el espacio en los vínculos y resonancias con comunidades ancestrales del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y, asimismo, con la gran pieza elaborada con casquillos de bala que colgaba en el espiral de la escalera de caracol, iluminada por la claraboya, como una lluvia de balas que caía sobre el croquis del departamento del Cauca, también hecho de casquillos. Esta es una de las visiones de la muestra *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*, de Edinson

languages allowed Rengifo to link aspects of her family history with broader questions about the exploitation inherent to the sugar cane cultivation, and the similarities and differences between the two territories she explored in the project.

The large-format installation titled *A Memory Similar to a Silence of the World* by Hernando Velandia was the fourth proposal exhibited at Galería Santa Fe. The exhibition consisted of five scenarios, or “theaters of memory”, as the artist named them, where he explored various reflections on images and their relationship with culture and specific contexts, anchored to tangible landscapes: the river, the mountain, the sea, the desert, and the forests. It is a risky and ambitious proposal that takes the Award as an opportunity to present different techniques and questions spanning a large portion of Velandia’s artistic trajectory.

A significant relationship with the space is evident in the connections and resonances with ancestral communities at Museo de Arte Contemporáneo (MAC) and also in the large piece made from bullet casings that hung in the spiral of the winding staircase, illuminated by the skylight, like a rain of bullets falling on Cauca’s department map, also made of casings. This is one of the visions from the exhibition *Cacophony of the Blooming Silence of Memory* by Edinson Quiñones, which surely remain etched in the minds of those who visited the exhibition.

Quiñones, que seguramente se quedaron fijadas en la mente de quienes visitaron la exposición.

Para Juan Covelli fue clave exponer *Los caídos* en el Espacio Odeón, que, según el artista, es en sí una ruina. Comprenderlo en esos términos le permite, por un lado, anclar en ese espacio la reflexión sobre la obsolescencia, o no, del monumento como concepto y objeto. Por otro lado, le ofrece un contrapeso al desarrollo de su obra como artista digital y a la segunda reflexión clave de esta muestra, que es la pregunta por la memoria en la era digital.

Satélite, espacio ubicado en el piso 34 del edificio San Martín, en el Centro Internacional de Bogotá, recibió la exposición *Minuta*, de Alejandro Salcedo. Esta exposición surgió de la reflexión sobre las tensiones entre los acuerdos de palabra y aquellos consignados en papel. Es, sobre todo, un intento de materialización, de crear, a la larga, la minuta de un proyecto de Salcedo que supuso numerosos acuerdos de palabra y que en un punto evidenció la necesidad de legalizar, es decir, de traducir al mundo del derecho esa serie de acuerdos.

Finalmente, la Estación de la Sabana, en el centro de Bogotá, es a un tiempo monumento nacional y ruina, en el sentido de que es una estación de tren en desuso. Justamente esa cualidad, que quizá podríamos llamar “fantasmal”, le permitió a Mauricio Carmona Rivera, ganador de la presente edición del Premio Luis Caballero, plantear una conversación entre el espacio, la historia de los ferrocarriles nacionales y la historia del metro de

For Juan Covelli, it was crucial to exhibit *The Fallen* at Espacio Odeón, which, according to the artist, is itself a ruin. Understanding it in these terms allows him, on one hand, to anchor in this space a reflection on the obsolescence, or not, of the monument as a concept and an object. On the other hand, it provides a counterbalance to the development of his work as a digital artist and to the second key reflection of this exhibition, which is the question of memory in the digital age.

Satélite, a space located on the 34th floor of the San Martín building at the Centro Internacional de Bogotá, hosted the exhibition *Minute*, by Alejandro Salcedo. This exhibition stems from a reflection on the tensions between verbal agreements and those recorded on paper. It is, fundamentally, an attempt at materialization, to eventually create the minutes of a project by Salcedo that involved numerous verbal agreements and that at a certain point highlighted the need to formalize, i.e., to translate this series of agreements into the realm of law.

Last but not least, Estación de La Sabana in Bogotá’s downtown serves simultaneously as a National Monument and a ruin, for it is a disused train station. This very feature, which might be termed “ghostly”, allowed Mauricio Carmona Rivera, winner of this edition of the Luis Caballero Award, to initiate a dialogue encompassing the space, the history of the national railways, and the history of the Medellín subway, making use of and echoing the continuous

Medellín, haciendo uso y eco de la sensación de constante postergación del proyecto de construcción del metro de Bogotá. *Estructura sinfín: Metro series* claramente mostró una interacción potente, llena de sugerencias y conexiones, entre propuesta artística y sitio de intervención, tanto en el sentido más inmediato, es decir, mediante la proyección de un video de una plataforma del metro de Medellín sobre los muros de la estación de tren “en ruinas” de La Sabana, pero también en un sentido histórico que, por la presencia de material de archivo que acompaña la proyección, moviliza reflexiones que trascienden la idea de metro, en Medellín o en Bogotá, y abarcan procesos históricos e ideas de ciudad más complejos y de más larga data.

El XII Premio Luis Caballero se destacó, como es usual, por la diversidad conceptual y material de las propuestas. Durante los meses de la fase de circulación le ofrecimos a la ciudadanía un panorama amplio del campo de las artes plásticas y visuales en Colombia. Asimismo, y como los artistas lo afirmaron en distintas ocasiones, llegar a esa fase les da la oportunidad de explorar, por ejemplo, espacios de exhibición más extensos o combinaciones de técnicas más ambiciosas. El Premio Luis Caballero es también una vitrina como pocas para artistas locales, y así lo reconocen los ocho nominados, independientemente de sus trayectorias individuales. Que exista este premio abre el espacio para el diálogo y el contrapunteo entre artistas y sus propuestas, para profundizar en aspectos de una obra, para la mezcla de distintos

delay of the Bogotá subway construction project. *Endless Structure: Subway Series* demonstrated a potent interaction, filled with suggestions and connections, between the artistic proposal and the site of intervention, both in the immediate sense, i.e. through the projection of a video of a Medellín subway platform onto the walls of La Sabana’s “ruined” train station, and in a historical sense, where, through the presence of archival materials accompanying the projection, it prompts reflections that go beyond the concept of the subway, in Medellín or in Bogotá, encompassing more complex and longstanding historical processes and urban ideas.

The 12th Luis Caballero Award was remarkable, as usual, by the conceptual and material diversity of the proposals. During the months of the exhibition phase, we presented the public with a comprehensive view of the visual and plastic arts field in Colombia. Additionally, as the artists repeatedly stated, reaching this phase gave them the opportunity to explore, for example, larger exhibition spaces or more ambitious techniques combinations. The Luis Caballero Award also serves as a unique showcase for local artists, as recognized by all eight nominees, regardless of their individual trajectories. The existence of this award creates a space for dialogue and exchange among artists and their proposals, in order to conduct a deeper exploration of aspects of their work, and combining different kinds of reflection, practices, and concerns. In this edition we highlight that, in addition to the

órdenes de reflexión, prácticas y preocupaciones. En esta edición en particular destacamos que, además de plantear la ya habitual interacción con los sitios de intervención, varias de las propuestas nominadas partieron de la relación íntima con territorios específicos, como el Cauca, el Valle del Cauca, Buenaventura, Cuba, Cartagena y los glaciares del parque nacional natural Los Nevados, entre otros. Se hace evidente que en el Instituto Distrital de las Artes, Idartes, estamos contribuyendo al fortalecimiento de las artes plásticas y visuales más allá de los confines de Bogotá. ■

usual interaction with intervention sites, several nominated proposals originated from an intimate connection with specific regions, such as Cauca, Valle del Cauca, Buenaventura, Cuba, Cartagena, and the glaciers from Los Nevados national natural park, among others. It is clear that, from the Instituto Distrital de las Artes (Idartes), we are contributing to the enhancement of the visual and plastic arts beyond the borders of Bogotá. ■

Nominados

Nominees



CUERPOS GLACIARES

Ancestros hídricos de una extinción futura

Natalia Castañeda Arbeláez

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.

Los glaciares son cuerpos de agua dulce que se encuentran en las zonas altas de los cerros y montañas, en forma de nieve que permanece durante todo el año. En los últimos años, se ha observado un retroceso en el avance de los glaciares en todo el mundo, lo que indica un calentamiento global. Este fenómeno se debe a la pérdida de los glaciares que actúan como reservorios de agua dulce y regulan el flujo de los ríos. Sin embargo, a pesar de que los científicos han advertido durante años sobre el peligro de la desaparición de los glaciares, todavía no se ha tomado suficiente conciencia de la importancia de estos cuerpos de agua para el planeta. Los glaciares son esenciales para la vida en la Tierra, ya que proporcionan agua dulce para beber y regar los cultivos. Además, los glaciares ayudan a regular el clima y a prevenir inundaciones. Por lo tanto, es importante tomar medidas para protegerlos y evitar su desaparición.



Natalia Castañeda Arbeláez. *Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura*. Vista de la entrada a la exposición, 2023. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*. View of the exhibition entrance, 2023.

Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura

**Glacial Bodies: Hydrological
Ancestors of a Future Extinction**

Natalia Castañeda Arbeláez

Del 13 de julio al 25 de agosto de 2023/
From July 13 to August 25, 2023

GALERÍA SANTA FE

Fotografía/Photography: Juanita González Cardona y Natalia
Castañeda Arbeláez

Redes sociales/Social media

Página web/Web site: www.territorioscomunes.com

Instagram: @nataliapajara

Créditos colaboradores/Credits collaborators

Julia Calle, Sergio Castrillón, Jorge Luis Ceballos, David Koral,
Orlando Castañeda, María Calle Guerrero, Saida Martínez,
Marc Oliva, Helena Calafell, Virginia Expósito, Sonia Goute,
Natalia Castrillón, Gonzalo Muruaga, Llapispanc, Santiago
Dussán, Carlos Hurtado, Eliana Baquero, Simón Vélez, Diego
Bustamante, Javier Ferreira, Juan Camilo Otálvaro, Juan Felipe
Castiblanco Céspedes, Heïdi Sevestre, Ixeia Vidaller.



Natalia Castañeda Arbeláez. Archivo de la artista, 2023.
Artist's Archive, 2023.



Agradecimientos/Acknowledgments

A Kumanday, Poleka-Kasue y Dulima, montañas, tierra de casa que me han permitido durante años recorrerlas y reflexionar con ellas; a las personas que me han acompañado en estos recorridos; al Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales (Ideam), encabezado por el glaciólogo Jorge Luis Ceballos; al equipo de ruta y monitoreo de la región, y a todas las personas que, de alguna manera, protegen y cuidan estas montañas desde una posición comprometida.

A todos los colaboradores ya mencionados, a la Red de Monitoreo Participativa del Tolima, a Diego Pérez, Sebastián Castañeda, Maru López, Marcela Fernández, Cumbres Blancas, Juanita Hincapié, Carmen Tulia Arbeláez, Dania Palacios, Valeria Castañeda, Nicolás Castañeda, Bibiana Crespo, Manolo Laguillo, Laura Puerta, Asumpta Bassas, Colección Salazar Hernández, Heidi Maldonado, Orlando Guerrero, Adalberto Ceballos, Chemary Carrera Pons y Francisco Rojas Heredia, Esteban Juiz, Nueveochenta, y a todo el equipo de la Galería Santa Fe.

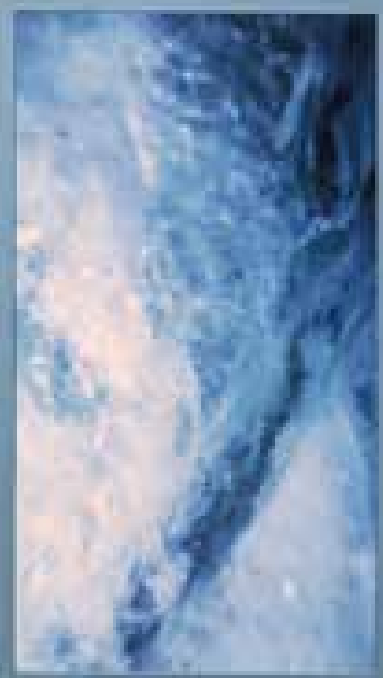
Archivo/Archive

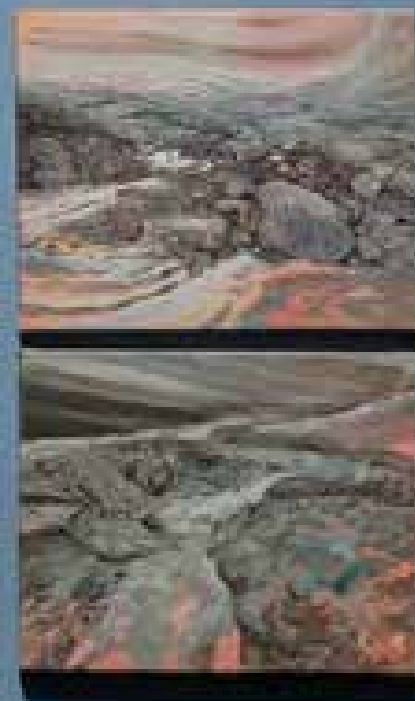
Ideam, Jorge Luis Ceballos, Colección Salazar Hernández, Adalberto Ceballos, Juan Camilo Otálvaro, Red de Monitoreo Participativa del nevado-volcán Tolima, Colección de Arte del Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Biblioteca Nacional de Colombia, Instituto Pirenaico de Ecología (IPE), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).





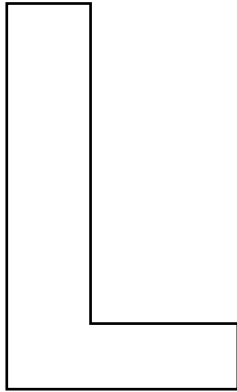
Natalia Castañeda Arbeláez. *Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura*. Vista general de la sala, 2023. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*. Overview of the room, 2023.





Natalia Castañeda Arbeláez. *Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura*, detalle de la exposición, técnica mixta, dimensiones variables, 2023. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*. Exhibition detail, mixed technique, variable dimensions, 2023.

Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura



Los glaciares son aguas compactadas de antiguas nevadas expuestas a las dinámicas del tiempo: acumulan hielo y sueltan agua, reciben y entregan. Son masas de hielo en movimiento, la congelación de un tiempo puesto en rotación. Son las fluctuaciones del hielo, de los detritos rocosos y de los velos de ceniza que ruedan paulatinamente por las pendientes más altas. Son futuros ríos contenidos. Los glaciares son cambiantes y dinámicos: dependen directamente de las extremas condiciones atmosféricas de la alta montaña. Los blancos copos de nieve se transforman y se compactan al azul del hielo glaciar. El lento descenso extrae las burbujas de aire que difractan la luz para llegar hasta la profundidad del índigo glaciar, rudo y ancestral. Su rigidez es aparente: se quiebra y se agrieta como signo de fluidez. Al abrigo con la tierra, el agua se filtra sin compensar la pérdida. Entre las fisuras, los rayos uv y

Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction

Glaciers are compacted waters from old snowfalls exposed to the dynamics of time: They accumulate ice and release water, receive and deliver. They are moving masses of ice. The freezing of a time set in rotation. They are the fluctuations of ice, rocky debris and ash veils, which gradually roll down the higher slopes. They are future rivers contained. Glaciers are changing and dynamic, directly dependent on the extreme atmospheric conditions of the high mountains. The white snowflakes are transformed and compacted to the blue of the glacial ice, the slow descent extracts the air bubbles that diffract the light to reach the depth of the glacial indigo, rough and ancestral. Its rigidity is apparent, it breaks and cracks as a sign of fluidity. When sheltered by the soil, water seeps through without offsetting the loss. Between the fissures, uv rays and the increase in temperature weaken the ice, water droplets run down the glacier basin, the

el aumento de la temperatura debilitan el hielo, de donde surgen gotas de agua que se escurren por la cuenca del glaciar, la zona de ablación o línea de retirada. Al borde de los 5000 m. s. n. m., los últimos glaciares del trópico son una rareza gracias a su latitud ecuatorial y la elevación altitudinal. Pese a su desequilibrio, son ecosistemas resilientes y cambiantes. En unas décadas posiblemente ya no existirán glaciares, lo que afectará directamente la biodiversidad y el ciclo de los recursos hídricos.

¿Cómo relacionarnos con un paisaje en deshielo y hacer memoria de un glaciar en extinción? ¿Cómo extender filamentos sensoriales que abonen la empatía en diversas existencias y cooperaciones? ¿Cómo asumir y entender el cambio y entregarnos a él?

Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura hace un seguimiento a glaciares circundantes desde un agenciamiento cuerpo a cuerpo proyectado en relatos que cruzan estudios científicos, afectos, mapeos y ficciones. La instalación presenta un espacio de archivo, de visualización y de experimentación de estos territorios mediante un acercamiento sensible, un conocimiento situado y transdisciplinar. Se trata de una investigación artística con especialistas que propicia la reflexión conjunta, en la que la ciencia, la poética y el arte proyectan el estado frágil de un ecosistema sensible al cambio climático.

Partiendo de la vivencia personal, se insiste en mantener activo el vínculo con la montaña, para que la atención a los cambios haga visible la vulnerabilidad

ablation zone or retreat line. At the edge of 5,000 meters above sea level, the last glaciers of the tropics are a rarity thanks to their equatorial latitude and high altitude. Despite their imbalance, they are resilient and changing ecosystems. In a few decades, glaciers will probably no longer exist, which will directly affect biodiversity and the water cycle.

How can we relate to a melting landscape and remember a glacier in extinction? How can we extend sensory strands that foster empathy in various existences and cooperations? How do we take on and understand the change and embrace it?

Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction follows surrounding glaciers from a body-to-body agency projected in stories across scientific studies, affects, mappings and fictions. The exhibit presents a space for archive, visualization, and experimentation of these territories from a sensitive approach, a situated and transdisciplinary knowledge. It is an artistic investigation with specialists that leads to joint reflection, where science, poetics and art project the fragile state of an ecosystem sensitive to climate change.

Starting from personal experience, we insist on keeping the link with the mountain active, where the attention to changes makes visible the vulnerability of the landscape that, like the body, wears out, gets tired, becomes polluted and fractured. With storytelling, mapping and audiovisual montage, a kinship of exchange and reflection is cultivated, making fiction intertwine conversations



Natalia Castañeda Arbeláez. *Laboratorio abierto del mapeo del glaciar Tolima, 2023.*
Open Mapping Laboratory of Tolima Glacier, 2023.



Natalia Castañeda Arbeláez. *Laboratorio abierto del mapeo del glaciar Tolima, 2023.*
Open Mapping Laboratory of Tolima Glacier, 2023.



Natalia Castañeda Arbeláez. *Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura.* Óleo sobre lienzo, 195 × 130 cm, 2023. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction.* Oil on canvas, 195 × 130 cm, 2023.

del paisaje que, como el cuerpo, se desgasta, se cansa, se contamina y se fractura. Con el relato, la cartografía y el montaje audiovisual se cultiva un parentesco de intercambio y reflejo, haciendo que la ficción entrelace conversaciones que comprenden concepciones ancestrales, cuerpos compartidos y un cuidado conjunto.

La Corte Suprema de Justicia, en el 2020 declaró y ordenó que el parque nacional natural de Los Nevados fuera considerado “Ser sujeto de derechos de especial protección”. Es una apelación que, mediante una aproximación jurídica y científica, reconoce la montaña como un sistema interactivo, un conglomerado autorregulado y compuesto por multiplicidad de organismos vivos y procesos biológicos; una trama de fuerzas vitales en modos complejos de interdependencia, modos intrínsecos de los cuales somos parte. Se trata de un reconocimiento legal y una postura simbólica que se arraiga en el territorio desde diversas perspectivas que cruzan las consideraciones políticas y biológicas; una forma de concebir la montaña como un tejido simbiótico que actúa e interviene en su propia historia y en la nuestra.

Los glaciares tienden a la desaparición. El Ideam registró en el 2023 la desaparición del glaciar Conejeras, del Nevado Santa Isabel, monitoreado desde hace dos décadas. Con el derretimiento de esas aguas milenarias, un símbolo visible del calentamiento global, somos testigos de la extinción de un ecosistema clave como recurso hídrico del país, además de un patrimonio ambiental fundamental para el territorio colombiano.

comprising ancestral conceptions, shared bodies, and joint care.

The Supreme Court of Justice in 2020 declared and ordered that Los Nevados National Natural Park be considered a “Subject of rights of special protection.” It is an appeal that, from a legal and scientific approach, recognizes the mountain as an interactive system, a self-regulating conglomerate composed of a multiplicity of living organisms and biological processes. A web of vital forces in complex modes of interdependence, intrinsic modes of which we are part. A legal recognition and a symbolic position that is rooted in the territory from diverse perspectives that cross the political and the biological; a way of conceiving the mountain as a symbiotic fabric that acts and intervenes in its own history and in ours.

Glaciers are disappearing. In 2023, Ideam recorded the disappearance of the Conejeras glacier of the Santa Isabel snow-capped mountain, which has been monitored for the last two decades. With the melting of these millenary waters, a visible symbol of global warming, we are witnessing the extinction of a key ecosystem as a water resource for the country, as well as a fundamental environmental heritage for the Colombian territory.

This monitoring reveals changes and proposes ways of speculation that recognize new forms of coexistence and co-creation in the otherness with the glacier. From this research, imaginaries that coincide with possible actions to retake hope as an indispensable link and reestablish an essential relationship with the environment are raised. Making up possible

Este seguimiento revela cambios y propone vías de especulación que reconocen en la alteridad con el glaciar nuevas formas de convivencia y cocreación. Esta investigación suscita imaginarios que coincidan con acciones posibles para retomar la esperanza como vínculo indispensable y para restablecer una relación esencial con el entorno. Su propósito también es ficcionar futuros posibles que deriven de la suma de conocimientos, tanto animistas como científicos. Por ello, es un llamado a la fabulación que honra los cuerpos de agua y sus formas ancestrales, y pone de presente la urgencia de un relato necesario sobre un posible paisaje extinto, cuya imagen es lo único que podemos reinventar y volver a experimentar.

La exposición presentó un recorrido por tres secciones. La primera conformaba un espacio de archivo y laboratorio en el que se recopilaba un imaginario histórico sobre registros del glaciar, conformado por documentos de diferentes procedencias: fotográficos, dibujos *in situ*, mapas y pinturas que abren un espacio de difusión topográfica y paisajística de la evolución de estos ecosistemas. En este escenario se abrió el laboratorio de interacción con los científicos, escritores y artistas que, por medio de *performances*, conversatorios y laboratorios, promovió acciones para mapear poética y cartográficamente el Nevado del Tolima.

La primera activación fue la conferencia “Dos décadas de monitoreo del Nevado Volcán Santa Isabel”, del glaciólogo Jorge Luis Ceballos, especialista

futures that are the sum of both animistic and scientific knowledge. It is a call to fiction that honors the bodies of water and their ancestral forms. It is the urgency for a necessary account of a possible extinct landscape, whose image is the only thing we can reinvent and re-experience.

The exhibition presents a tour through three sections. The first is an archive and laboratory space where a historical imaginary of glacier records is compiled, made up of documents from different sources: Photographs, *in situ* drawings, maps and paintings that open up a space for the topographical and landscape dissemination of the evolution of these ecosystems. In this scenario, the exchange laboratory was opened with scientists, writers and artists who, through performances, discussions and laboratories, promoted actions to poetically and cartographically map the snow-capped Tolima mountain.

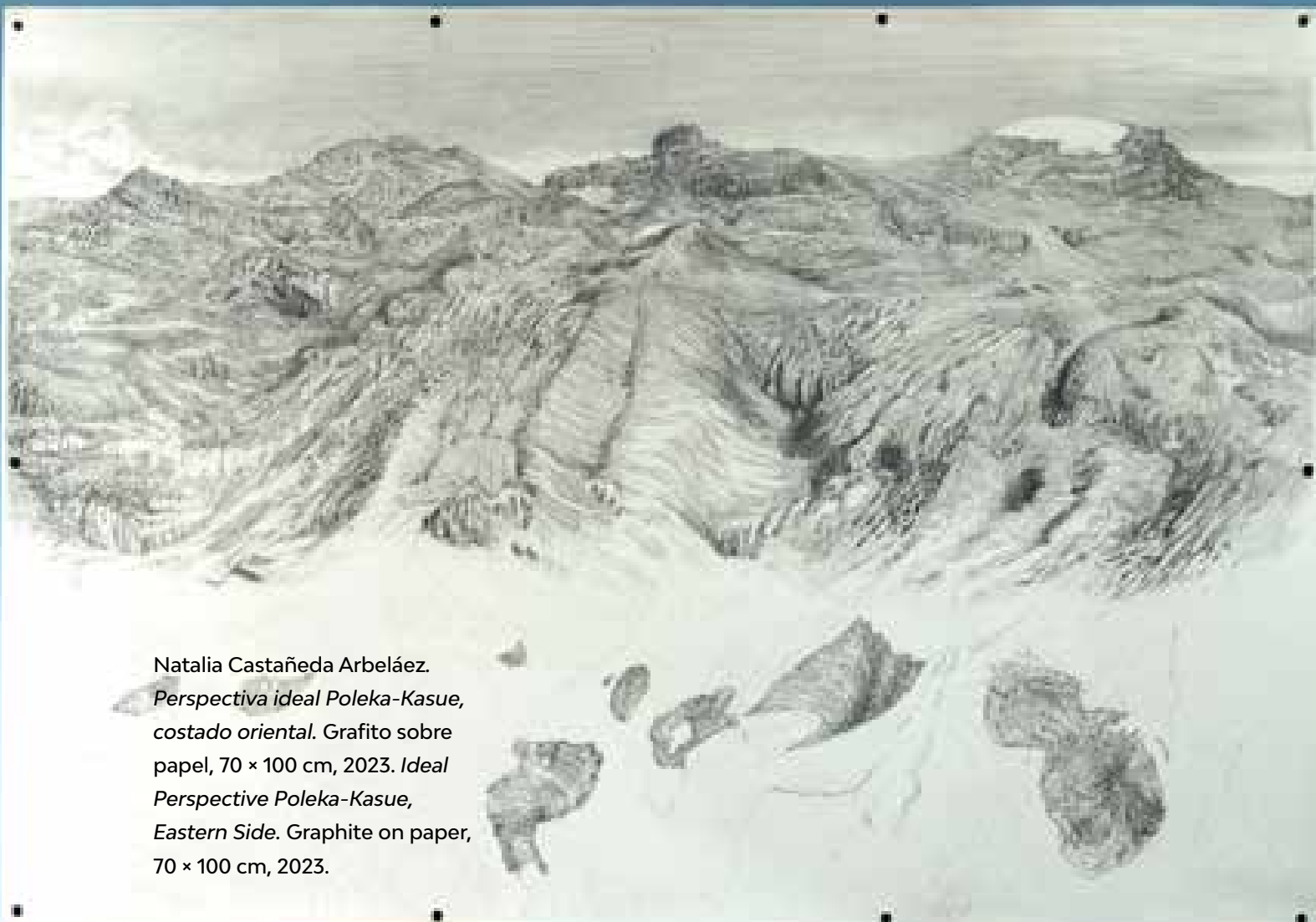
The first activation was the conference “Two decades of monitoring the Santa Isabel Snow-capped Volcano”, by Glaciologist Jorge Luis Ceballos, Ideam specialist, who shared his experience of tracking, monitoring and accompanying the Conejeras glacier in its retreat, an important reference among equatorial glaciers, which in the early 2000s had a majestic scale, to disappear in the middle of this year 2023.

On the same day, Sergio Castrillón presented “Between the volcano and the slope”, a live performance.

The second activation focused on the Tolima Snow-capped Volcano Monitoring Network, who presented their motivations, methodologies and actions for



Natalia Castañeda Arbeláez. *Cuerpos glaciares. Ancestros hídricos de una extinción futura.* Grafito sobre papel y fotografías, 2022. *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction.* Graphite on paper and photographs, 2022.



Natalia Castañeda Arbeláez.
Perspectiva ideal Poleka-Kasue, costado oriental. Grafito sobre papel, 70 × 100 cm, 2023. *Ideal Perspective Poleka-Kasue, Eastern Side.* Graphite on paper, 70 × 100 cm, 2023.

del Ideam, quien comentó su experiencia de seguimiento, monitoreo y acompañamiento del glaciar Conejeras en su retroceso, un referente importante entre los glaciares ecuatoriales, que a principios del presente siglo tenía una escala majestuosa, que desaparecería a mediados del año 2023.

Ese mismo día tuvo lugar la presentación sonora de Sergio Castrillón “Entre el volcán y la vertiente”, una *performance* en vivo.

La segunda activación se concentró en la Red de Monitoreo del Nevado Volcán Tolima. El equipo encargado presentó sus motivaciones, metodología y acciones de estudio glaciológico en terreno, para posteriormente abrir un laboratorio de cartografía colectiva enfocada en dibujar conjuntamente un mapa del Nevado del Tolima.

Para la tercera activación, Mariana Matija habló de su libro *Niñapájaroglaciar* para ahondar y honrar “el espacio de las relaciones” con seres no necesariamente humanos con quienes convivimos y compartimos esta isla llamada tierra, y “el espacio de las ausencias”, donde la pérdida de formas de vida crea lagunas que se resisten en nuestro cuerpo, como reflejos de cuerpos compartidos. Mediante fragmentos de su libro, Mariana propuso mapear nuestras experiencias con la vida que nos ha rodeado, apelando al dibujo y las palabras.

La cuarta sesión abrió el espacio de reflexión en torno a “Cartografías desde el afecto”, primero con Mónica Naranjo, artista y editora de Nómada Ediciones, quien, aprovechando su experiencia,

glaciological studies in the field, and later opened a collective mapping laboratory to jointly draw a map of the Tolima Snow-capped Volcano.

For the third activation, Mariana Matija spoke about her book *Niñapájaroglaciar* to deepen and honor “the space of relationships” with beings not necessarily human with whom we coexist and share this island called earth, and “the space of absences” where the loss of life forms creates gaps that resist in our bodies, as reflections of shared bodies. From fragments of her book, Mariana proposed mapping our experiences with the life that has surrounded us, from drawing and words.

The fourth session opened the space for reflection on “Cartographies from affection” first with Mónica Naranjo, artist and editor of Nómada Ediciones, who shared her experience of collective cartographies. And the second meeting, “Different perspectives of narrating the Tolima snow-capped mountain,” brought together different scientists, activists and artists to give a turn to Tolima: Andrés Cruz, Saida Martínez, Juan Camilo Otálvaro, Juan Felipe Castiblanco, Marcela Fernandez and Mariana Matija.

In the second session of the exhibition, panoramic views of the territory were exhibited from the body-to-body proximity of the travel books and from the numerical distance of the expanded models of point clouds. The collection of notebooks made in high mountains shows the obsession for the observation of geomorphological characteristics, and directs the gaze to “Paso, aire, fractal” [“Step, air,

lideró la realización de cartografías colectivas. Y el segundo encuentro, “Diferentes perspectivas de narrar el Nevado del Tolima”, reunió a diversos científicos, activistas y artistas para darle la vuelta al Tolima: Andrés Cruz, Saida Martínez, Juan Camilo Otálvaro, Juan Felipe Castiblanco, Marcela Fernández y Mariana Matija.

En la segunda sesión de la exposición se presentaron panorámicas del territorio que hacían hincapié en la cercanía cuerpo a cuerpo de las libretas de viaje y en la distancia numérica de los modelos expandidos de nubes de puntos. La colección de libretas, realizadas en alta montaña, dan cuenta de la obsesión por la observación de características geomorfológicas, y dirigen la mirada a “Paso, aire, fractal”, una videoinstalación que reconstruye, a partir de diferentes fotogrametrías, los glaciares del Santa Isabel, Tolima, Aneto y La Mer de Glace, mediante su abstracción y navegación en 3D.

La última sesión de la exposición sumergió al espectador en una videoinstalación de gran formato, “Entre el volcán y la vertiente”, un cubo negro donde acoger esta idea. Una película a dos canales, un *road movie* en el parque nacional natural Los Nevados, una experiencia cinematográfica experimental para rodear el cuerpo, invertir la imagen y sugerir el vértigo de la alta montaña. Los movimientos avanzan alrededor del territorio, que se enfoca mediante acciones de elevación e inversión, acercamiento y alejamiento, enmarcados por la rotación y entrega del horizonte. La conversación con la montaña evidencia un trabajo de *sound poetry* que matiza el relato fabulado, que

fractal”], a video installation that reconstructs from different photogrammetries the glaciers of Santa Isabel, Tolima, Aneto and La Mer de Glace through its abstraction and navigation in 3D.

The last session of the exhibition immerses the viewer in a large-format video exhibit, a black cube to show: “Between the volcano and the slope”. A two-channel film, a road movie in Los Nevados National Natural Park, an experimental cinematographic experience to surround the body, invert the image and suggest the vertigo of the high mountains. The movement advances around the territory in which it rises and reverses, approaches and moves away framed by the rotation and delivery of the horizon. The conversation with the mountain is evidence of a work of sound poetry that shades the fabulous story, which goes through different atmospheres and strata that make up the journey (chapters): “The volcano,” “The slope,” “Bodies of water,” “The lunar desert,” “The finite cave,” “The moor garden,” “The ancestral water tit,” “The glacier relict and the wooded basin.” A territorial sequence, where the narration is guided by the change of light, heights and ecosystems.

Natalia Castañeda Arbeláez

transita por diferentes atmósferas y estratos que componen el recorrido (capítulos): “El volcán”, “La vertiente”, “Cuerpos de agua”, “El desierto lunar”, “La cueva finita”, “El jardín de páramo”, “La teta de agua ancestral”, “Relicto de glaciar” y “La cuenca boscosa”, una secuencia territorial en la que la narración está guiada por el cambio de luz, de alturas y ecosistemas.

Natalia Castañeda Arbeláez

Programación

14 de julio. Monitoreo científico e investigación-creación sonora.

4:00 p. m. Conferencia “Dos décadas de monitoreo del Nevado Volcán Santa Isabel”, a cargo de Jorge Luis Ceballos (Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales).

6:00 p. m. Presentación sonora “Entre el volcán y la vertiente”, a cargo de Sergio Andrés Castrillón (Academia Sibelius, Universidad de las Artes de Helsinki).

28 de julio. Monitoreo participativo.

10:00 a. m. Conferencia “Red de Monitoreo Participativa del Nevado Volcán Tolima”, a cargo de Saida Martínez y Andrés Cruz.

11:30 a. m. Presentación “Visualización y experiencias de los seis glaciares colombianos”, a cargo de Juan Camilo Otálvaro.

Schedule

July 14. Scientific Monitoring and Research-Sound Creation.

4:00 p. m. Conference: “Two decades of monitoring the Santa Isabel Snow-capped Volcano”, Jorge Luis Ceballos (Ideam Instituto de Hidrología, Meteorología y Estudios Ambientales [Institute of Hydrology, Meteorology and Environmental Studies]).

6:00 p. m. Sound presentation “Between the volcano and the slope.” Sergio Andrés Castrillón (Sibelius Academy-University of the Arts Helsinki.)

July 28. Participative Monitoring.

10:00 a. m. Conference “Tolima Snow-capped Volcano Participative Monitoring Network.” Saida Martínez and Andrés Cruz.

11:30 a. m. Presentation “Visualization and experiences of the 6 Colombian glaciers.” Juan Camilo Otálvaro.

3:00 p. m. Open glacier mapping laboratory with the Tolima Participatory Monitoring Network.

August 4. Niñapájaroglaciár: Poetics and activism.

10:30 a. m. Conference “Niñapájaroglaciár,” Mariana Matija (Editorial Rey Naranja).

3:00 p. m. Workshop “Glacier poetics and other care,” Mariana Matija and Natalia Castañeda.

3:00 p. m. Laboratorio abierto de cartografía glaciario junto a la Red de Monitoreo Participativo del Tolima.

4 de agosto.

Niñapájaroglaciario: Poéticas y activismo.

10:30 a. m. Conferencia "Niñapájaroglaciario", a cargo de Mariana Matija (Editorial Rey Naranjo).

3:00 p. m. Taller "Poética glaciario y otros cuidados", a cargo de Mariana Matija y Natalia Castañeda.

18 de agosto. Cartografiar colectivamente el Nevado del Tolima.

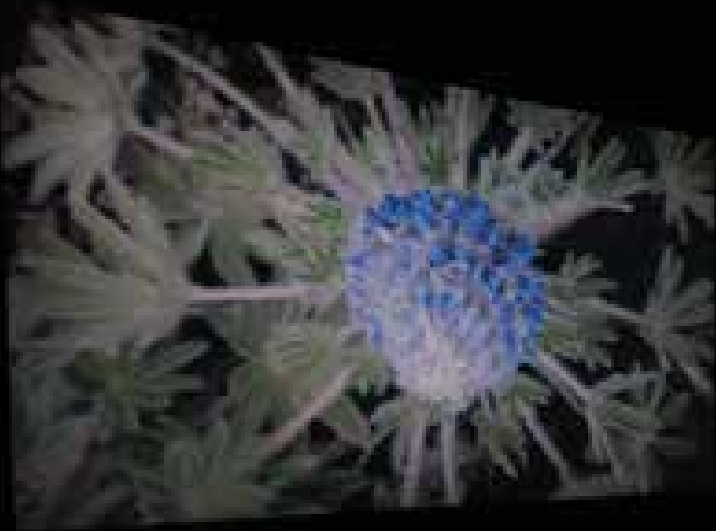
10:30 a. m. Conferencia "Cartografías desde el afecto", a cargo de Mónica Naranjo (Nómada Ediciones).

3:00 p. m. Encuentro "Diferentes perspectivas para narrar el Volcán Nevado Dulima". Invitados: Mónica Naranjo, Saida Martínez, Andrés Cruz, Juan Camilo Otálvaro, Juan Felipe Castiblanco, Marcela Fernández, Mariana Matija y Natalia Castañeda. ■

August 18. Collectively Map the Tolima Snow-capped Mountain.

10:30 a. m. Conference "Cartographies from the affection," Mónica Naranjo (Nómada Ediciones).

3:00 p. m. Meeting: "Different perspectives to narrate the Dulima Snow-capped volcano." Guests: Mónica Naranjo, Saida Martínez, Andrés Cruz, Juan Camilo Otálvaro, Juan Felipe Castiblanco, Marcela Fernández, Mariana Matija, and Natalia Castañeda. ■



Natalia Castañeda Arbeláez. *Entre el volcán y la vertiente*. Videoinstalación a dos canales, 42 min, 2023. *Between the Volcano and the Slope*. Two-channel video installation, 42 min, 2023.



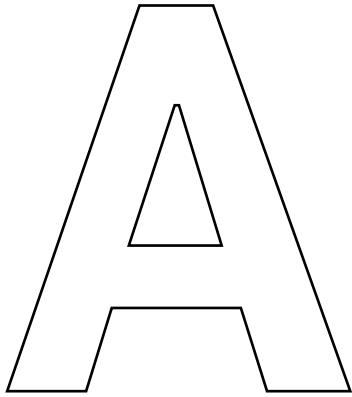
Natalia Castañeda Arbeláez. *Entre el volcán y la vertiente*, vista general. Presentación sonora a cargo de Sergio Castrillón, 2023. *Between the Volcano and the Slope*. Overview. Sound presentation by Sergio Castrillón, 2023.





Natalia Castañeda Arbeláez. *Entre el volcán y la vertiente*. Presentación sonora a cargo de Sergio Castrillón, 2023. *Between the Volcano and the Slope*. Sound presentation by Sergio Castrillón, 2023.

NATALIA CASTAÑEDA ARBELÁEZ



rtista e investigadora. Su trabajo propone líneas de observación, cartografía y relato de territorios de relevancia ambiental e histórica. Doctora en Bellas Artes (Universidad de Barcelona, 2022) y profesora asociada del Departamento de Arte y Conservación de la misma universidad, es artista residente en La Escocesa. ■

Artist and researcher. Her work proposes lines of observation, mapping and narration of territories of environmental and historical relevance. Ph. D. in Fine Arts 2022 and Associate Professor of the Department of Art and Conservation at the University of Barcelona. She is also an artist in residence at La Escocesa. ■





Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables). Ensamble escultórico metal y madera, 230 × 210 cm, 2023. *Neighborhood* (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies). Metal and wood sculptural assemblage, 230 × 210 cm, 2023.



Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)

Neighborhood (Inquiry into Solid Structures and Stable Economies)

Alejandro Sánchez

Del 13 de julio al 25 de agosto de 2023/
From July 13 to August 25, 2023

GALERÍA SANTA FE

Fotografía/Photography: Juan Pablo Velasco, Stephanie Gómez, Alejandro Sánchez y Juanita González Cardona.

Redes sociales/Social media

Página web/Web site: <https://www.alejandrosanchez.co/>

Instagram: <https://www.instagram.com/alejandrosanchezlab/>

X: @sanchezartist

Créditos/Credits

Barrio Nueva Granada, Cartagena; Junta de Acción Comunal Nuevo Bosque; barrio Buenos Aires de Bombay, Buenaventura; Centro Educativo Comunitario Ángel de mi Guarda; barrio Paraíso Bavaria, Fontibón; Asociación Democrática y Popular Paraíso Bavaria./Nueva Granada neighborhood, Cartagena; Nuevo Bosque Community Action Board; Buenos Aires de Bombay neighborhood, Buenaventura; Ángel de mi Guarda





Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables).
Montaje, 2023. *Neighborhood* (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies). Assembly, 2023.

Community Education Center; Paraíso Bavaria neighborhood,
Fontibón; Paraíso Bavaria Democratic and Popular Association.

Asociación Juntas de Acción Comunal, Fontibón/Community
Action Board Association, Fontibón: Aníbal Beltrán, Oswaldo
Beleño, María Acosta, Guillermina López, Sofanor Beleño, Beiky
Moreno, Nicolás Mina, Flor Garcés, Luz Marina Pulido.

Coordinación/Coordination: Nidia Benavides

Producción y montaje/Production and assembly:
Anderson Rodríguez

**Asistentes de producción y montaje/Production and assembly
assistants:** Nicolás Cortés y Juan José Cortés

Bocetos digitales y renders/Digital sketches and renders: Juan
Carlos Pulido

Fotografía y video/Photography and video:
Stephanie Gómez

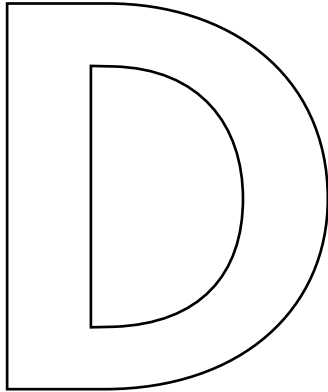


Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables). Ensamble escultórico de metal y madera, 230 × 210 cm, 2023.
Neighborhood (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies). Metal and wood sculptural assemblage, 230 × 210 cm, 2023.



Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)

Neighborhood (Inquiry into Solid Structures and Stable Economies)



De mi interés por resaltar las fisuras y carencias en las economías urbanas y las distancias entre sus diversos actores económicos, surge el proyecto *Barrio*. Sin embargo, este proyecto no se detiene ahí, sino que explora un fascinante componente adicional: las estructuras de autogobierno que emergen en comunidades a nivel global. Un fenómeno intrigante cobra vida cuando el crecimiento de los gobiernos centrales queda rezagado frente al acelerado progreso de las ciudades y sus habitantes. En este espacio de carencia de crecimiento surgen nodos poblacionales que, al buscar arraigarse en el tejido social, desarrollan astutas estrategias para colmar los vacíos dejados por las instituciones estatales.

La elección de los domos geodésicos como símbolo visual no es mera casualidad. Estas estructuras arquitectónicas, concebidas a partir de conexiones de nodos que dan forma a módulos

The *Barrio* project arises from my interest in highlighting the fissures and deficiencies in urban economies and the distances between its various economic actors. However, this project does not stop there; it explores an additional fascinating component, the self-governance structures emerging in communities across the globe. An intriguing phenomenon comes to life when the growth of central governments lags behind the accelerated progress of cities and their inhabitants. In this space lacking in growth, population nodes emerge that, seeking to take root in the social fabric, develop astute strategies to fill the gaps left by state institutions.

The choice of geodesic domes as a visual symbol is no mere coincidence. These architectural structures, conceived from connections of nodes that give shape to compact modules, find their perfect parallel in *Barrio*. Similarly, the participants in this project, by coming

compactos, encuentran su paralelo perfecto en *Barrio*. De manera análoga, los participantes en este proyecto, al unirse y colaborar, establecen una red de autogobierno, tejida con esfuerzo y determinación, para atender sus necesidades fundamentales.

La participación activa de los habitantes de los barrios en las intervenciones y el intercambio de techos adquiere un papel central. Los he invitado a formar parte del proyecto por medio de retratos en video. Mediante esta decisión, mi objetivo ha sido capturar la belleza intrínseca de la vida cotidiana y la resiliencia con la que abrazan la autogestión. Los retratos no son simples imágenes, sino ventanas que revelan sus historias con el mínimo de palabras y el máximo de autenticidad.

Los domos geodésicos que albergan estos retratos se transforman en un espacio íntimo de contemplación. Al adentrarse en los domos, los visitantes no solo observan, sino que se sumergen en una experiencia sensorial que estimula la reflexión. La estructura geométrica de los domos refuerza la idea de conexiones y convergencias, encapsulando así la unión de estos individuos en su búsqueda de respuestas locales a retos globales.

La ausencia de testimonios verbales en la muestra fue una elección deliberada. Al hacerlo, se permite que el silencio hable por sí mismo, y se invita a los espectadores a explorar estas narrativas visuales sin prejuicios ni guías. Mi deseo es que *Barrio* se convierta en un espacio donde los espectadores puedan sumergirse en un diálogo personal

together and collaborating, establish a network of self-governance, woven with effort and determination, to meet their fundamental needs.

The active participation of neighborhood residents in the artwork and the exchange of ceilings takes on a central role. I have invited them to be part of the project through video portraits. Through this decision, my goal has been to capture the intrinsic beauty of everyday life and the resilience with which they embrace self-management. Portraits are not simple images, but windows that reveal their stories with the minimum amount of words and the maximum authenticity.

The geodesic domes, which house these portraits, are transformed into an intimate space for contemplation. By entering the domes, visitors not only observe, but are immersed in a sensory experience that stimulates reflection. The geometric structure of the domes reinforces the idea of connections and convergences, encapsulating the union of these individuals in their search for local answers to global challenges.

The absence of verbal testimonies in the sample was a deliberate choice. In doing so, it allows the silence to speak for itself, inviting viewers to explore these visual narratives without bias or guidance. My desire is for *Barrio* to become a space where viewers can immerse themselves in a personal dialog with the images and, ultimately, with themselves.

Barrio not only aspires to shed light on the complexity of communities and their quest for self-governance, but also invites visitors to examine their own



Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables).
Ensamble escultórico de metal y madera, 230 × 210 cm, 2023. *Neighborhood* (Inquiry into Solid
Sculptures and Stable Economies). Metal and wood sculptural assemblage, 230 × 210 cm, 2023.



Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables).
Ensamble escultórico de metal y madera, 230 × 210 cm, 2023. *Neighborhood* (Inquiry into Solid
Sculptures and Stable Economies). Metal and wood sculptural assemblage, 230 × 210 cm, 2023.

con las imágenes y, en última instancia, consigo mismos.

Barrio no solo aspira a arrojar luz sobre la complejidad de las comunidades y su búsqueda del autogobierno, sino que también invita a los visitantes a examinar su propia conexión con la sociedad y su contribución al tejido social más amplio. Las imágenes capturadas y las conexiones humanas forjadas perduran más allá de la exposición, e inspiran a los espectadores a considerar cómo pueden fortalecer y expandir los lazos comunitarios en su entorno.

Alejandro Sánchez

En una primera mirada, se piensa que la propuesta de Alejandro Sánchez está enfocada en una reflexión sobre el transporte y distribución de mercancías dentro del comercio global; pero, al hundirnos (metafóricamente hablando) en el océano de sus indagaciones, su investigación nos revela que está más interesado en estructuras: la solidez de los contenedores le atrae por su aparente presencia invulnerable, impermeable y resistente, aunque en su trabajo muchas veces terminan convirtiéndose en objetos y signos extremadamente frágiles.

La idea del resguardo o protección que, durante su transporte, suele garantizarse a determinadas posesiones, se enfrenta aquí a la vulnerabilidad con la que grupos sociales enteros buscan, por el contrario, establecerse (incluso en un estrecho territorio).

connection to society and their contribution to the larger social fabric. The images captured and the human connections forged will endure well beyond the exhibition, inspiring viewers to consider how they can strengthen and expand community ties in their environment.

Alejandro Sánchez

At first glance, Alejandro Sanchez's proposal is thought to be focused on a reflection on the transport and distribution of goods within global trade. However, as we sink (metaphorically speaking) into the ocean of his inquiries, his research reveals itself to be more interested in structures: The solidity of containers attracts him because of their apparent invulnerable, impermeable and resistant presence; in his work they often end up becoming extremely fragile objects and signs.

The idea of the shelter or protection that, during transport, is usually guaranteed to certain possessions, is confronted here with the vulnerability with which entire social groups seek, on the contrary, to establish themselves (even if it is in a narrow territory).

Thus, the metallic surfaces of this exhibition have been taken from the deteriorated roofs of a Community Action Board in the city of Cartagena, on the Caribbean coast; a Community Educational Center, on the Pacific coast of Buenaventura and a Community Services Center, in Bogotá, in the Fontibón

Así, las superficies metálicas de esta instalación han sido tomadas de techos deteriorados de una junta de acción comunal de la ciudad Cartagena, en la costa del Caribe; de un centro educativo comunitario en la costa pacífica de Buenaventura, y un centro de servicios comunitarios de la localidad de Fontibón, en Bogotá, todas ellas próximas a los puertos más importantes del país: zonas receptoras de recursos que permiten su entrada y salida a los dos mares, junto a ese puerto seco donde la capital prioritariamente recibe, distribuye y engulle internamente todo lo que su consumo requiere. En el proceso se sustituyen los techos agrietados de esos espacios por otros nuevos (piezas satélite de esta propuesta en sala). Y se levanta allí, con los desgastados cielos corroídos de acero, otro espacio donde se contraponen dos estructuras (acaso antagónicas y, a la vez, supuestamente sólidas): por un lado, el bloque macizo y ortogonal que representa el alto, ancho y largo de la dimensión racionalista y, por otro, la cúpula geodésica, que nutre la idea de que todo es una red en la cual no hay jerarquías, ni columnas, capaz de generar gran resistencia con la suma de las partes, como en la disposición de átomos en algunas moléculas de carbono, que por su enorme cantidad de enlaces posibles con otras moléculas, se convierte en elemento fundamental de la vida orgánica. Ambas geometrías, no obstante, parecen oponerse a las realidades precarias de donde proceden los materiales que las componen.

district. All of them are close to the most important ports of the country: Areas that receive resources that allow their entry and exit to the two seas, next to the dry port where the capital city receives, distributes and internally gobbles up everything that its consumption requires. In the process, the cracked ceilings of these spaces are replaced and exchanged for new ones (satellite pieces of this proposal in the hall). And raising here, with its worn skies of corroded steel, another space where two structures (perhaps antagonistic and, at the same time, supposedly solid) are contrasted: On the one hand, the solid and orthogonal block that represents the height, width, and length of the rationalist dimension and, on the other, the geodesic dome, which nurtures the idea that everything is a network in which there are no hierarchies, no columns, capable of generating great resistance with the total of the parts, as in the arrangement of atoms in some carbon molecules (which by its enormous amount of possible links with other molecules, becomes a fundamental element of organic life). Both geometries, however, seem to oppose the precarious realities from which the materials of which they are composed originate.

Each of these spaces, even if based on different principles, builds similar utopias: Those of stability or even certainty. These faceted semi-spheres, like enclosures, host video images on different devices inside them, inscribing, on the contrary, the ephemeral environment (still or moving portraits) of which human populations are

Cada uno de esos espacios, aun si sobre principios distintos construye utopías similares —aquellas de la estabilidad o, incluso, de la certeza—, esas semiesferas facetadas a modo de recintos, acogen en su interior imágenes en video en distintos dispositivos para inscribir, por el contrario, un ámbito efímero: retratos quietos o en movimiento de los que se componen las poblaciones humanas, a veces inciertas o fluctuantes, en la experiencia misma de cohabitar. ■

Emilio Tarazona

Curador independiente

composed, sometimes uncertain or fluctuating, in the very experience of co-inhabiting. ■

Emilio Tarazona

Independent Curator



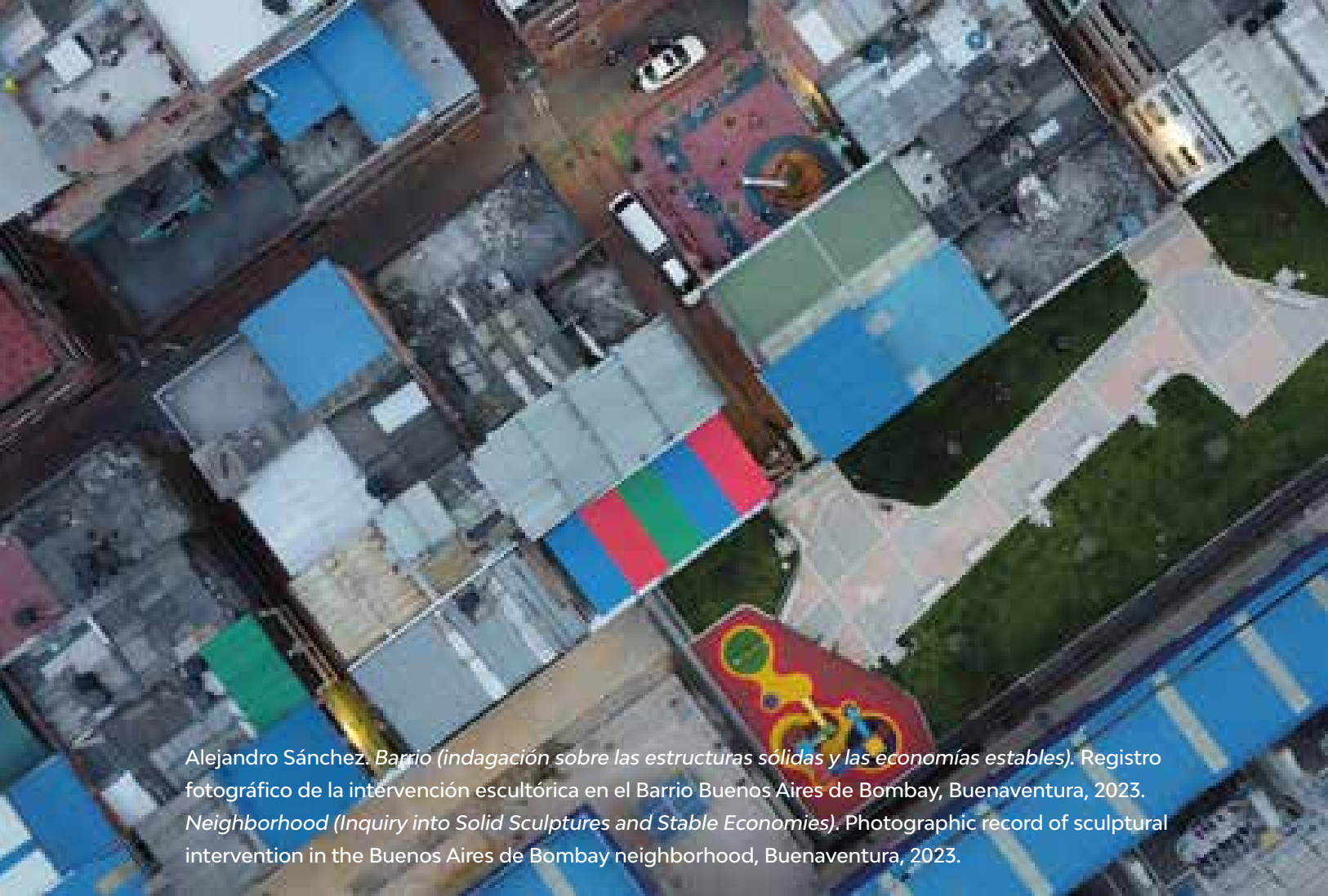
Alejandro Sánchez. *Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)*. Registro fotográfico de la intervención escultórica, Buenaventura, 2023. *Neighborhood (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies)*. Photographic record of sculptural intervention, Buenaventura, 2023.



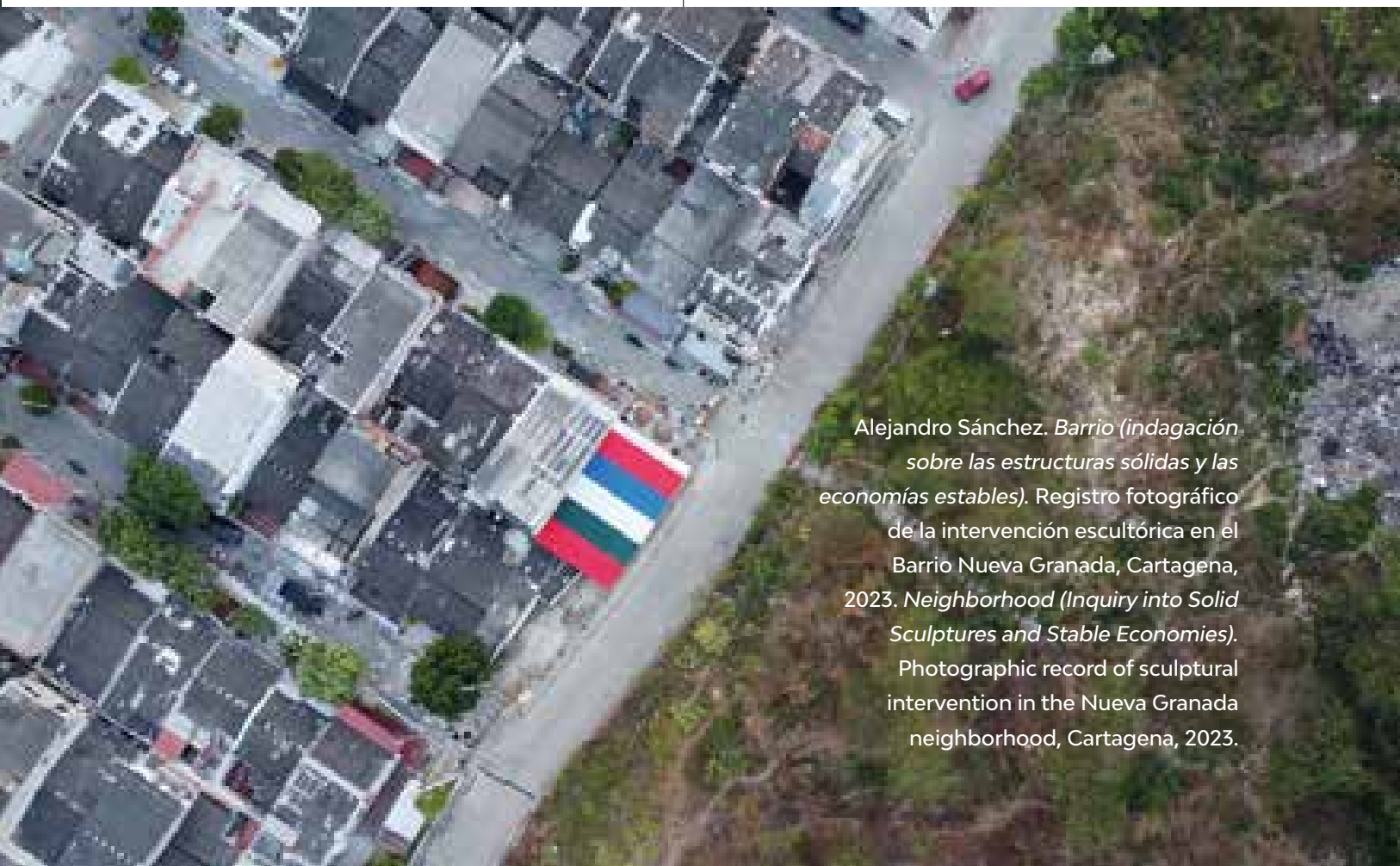
Alejandro Sánchez. *Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)*. Registro fotográfico intervención escultórica en el barrio Nueva Granada, Cartagena, 2023. *Neighborhood inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies)*. Photographic record of sculptural intervention in the Nueva Granada neighborhood, Cartagena, 2023.



Alejandro Sánchez. *Barrio* (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables). Registro fotográfico de la intervención escultórica en el Barrio Buenos Aires de Bombay, Buenaventura, 2023. *Neighborhood* (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies). Photographic record of sculptural intervention in the Buenos Aires de Bombay neighborhood, Buenaventura, 2023.

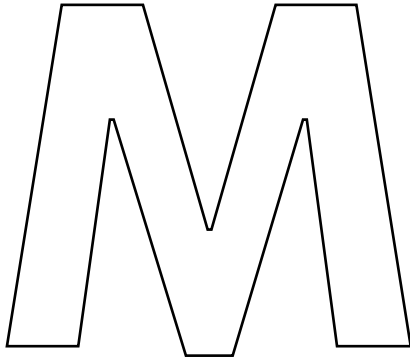


Alejandro Sánchez. *Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)*. Registro fotográfico de la intervención escultórica en el Barrio Buenos Aires de Bombay, Buenaventura, 2023. *Neighborhood (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies)*. Photographic record of sculptural intervention in the Buenos Aires de Bombay neighborhood, Buenaventura, 2023.



Alejandro Sánchez. *Barrio (indagación sobre las estructuras sólidas y las economías estables)*. Registro fotográfico de la intervención escultórica en el Barrio Nueva Granada, Cartagena, 2023. *Neighborhood (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies)*. Photographic record of sculptural intervention in the Nueva Granada neighborhood, Cartagena, 2023.

ALEJANDRO SÁNCHEZ



Maestro en Artes Visuales (2009). Tres años más tarde finalizó sus estudios de posgrado en Tecnologías para la Producción Pictórica en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires, Argentina. Alejandro investiga los cambios sociales en los países latinoamericanos, especialmente en Colombia. Para ello determina las causas, como la globalización, la democratización y el crecimiento económico, que producen estas alteraciones en las estructuras sociales. Entonces, examina los factores que impulsan el desarrollo de este cambio, como el libre comercio, las privatizaciones y las multinacionales y, finalmente, reflexiona, por medio de su producción artística, sobre las consecuencias que los cambios sociales pueden producir. En su obra encontramos temáticas como el desplazamiento sociocultural y el desarraigo cultural. ■

Master in Visual Arts in 2009. Three years later he completed his postgraduate studies in Technologies for pictorial production at the Universidad Nacional de las Artes in Buenos Aires, Argentina. Alejandro investigates social changes in Latin American countries, especially Colombia. To this end, he identifies the causes, such as globalization, democratization, and economic growth, which produce these alterations in social structures. He then examines the factors driving the development of this change, such as free trade, privatization and multinationals, and finally, he reflects through his artistic production on the consequences that social change can bring. We find themes in his work such as socio-cultural displacement and cultural uprooting. ■







Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Medios mixtos, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Mixed media, variable dimensions, 2023.

Mayoral de acero: Destajo

Steel Foreman: Piecework

**Sandra Rengifo en colaboración con
Kostas Tsanakas/Sandra Rengifo in
collaboration with Kostas Tsanakas**

Del 14 de septiembre al 22 de octubre de 2023/
From September 14 to October 22, 2023

GALERÍA SANTA FE

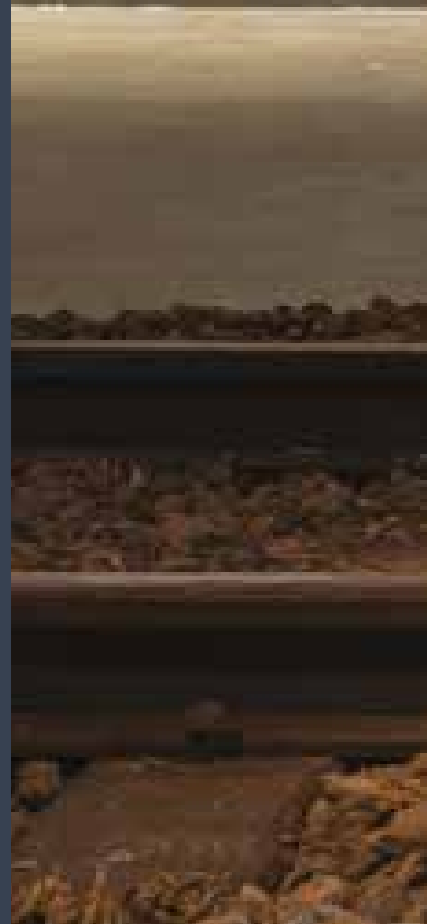
Fotografía/Photography: Juanita González Cardona, Kostas
Tsanakas y Sandra Rengifo

Redes sociales/Social media

Instagram: @oldnewflesh, @kostas_tsanakas

Facebook: <https://www.facebook.com/sandra.rengifo.33>

Behance: <https://www.behance.net/sandrarengifo>





Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Medios mixtos, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Mixed media, variable dimensions, 2023.

Créditos/Credits

**Créditos de la instalación
Mayoral de acero: Destajo/
Installation credits Steel
foreman: Piecework:**
A las mujeres de mi familia,
a las y los trabajadores del
campo de tierra y hierro/To
the women of my family, to
the workers of the land and
iron fields.

**Un video de Sandra
Rengifo/A video by Sandra
Rengifo**
**Fotografías de Kostas
Tsanakas/Photographs by
Kostas Tsanakas**

**Equipo de asistencia Cuba/
Cuba assistance team:**
Kostas Bakalis, Orlando
Martínez, Alberto Oliva,
Liset Rolo, Kostas Tsanakas

**Voz de niño: Central
Armonía/child's voice**
Central Harmony:
Antony Nurquez Rolo

**Maquinista de locomotora
central/Machinist central
locomotive:**
Héctor Molina Yimmy

**Maquinista de locomotora
central/Machinist central
locomotive: Cuba Libre**
Dauri

**Tripulación de locomotora
Museo José Smith Comas
José Smith Comas Museum**

**Locomotive Crew
Maquinista/Machine
operator: Eulise Silveira**
Fogonero/Stoker:
Armelio Álvarez Sierra
**Mecánico-maquinista/
Mechanic-machine
operator: Mario Torres**

**Ayudante de mecánico/
Assistant mechanic:**
Jorge Luis
**Auxiliar de conductor/
Driver's assistant: Turka**

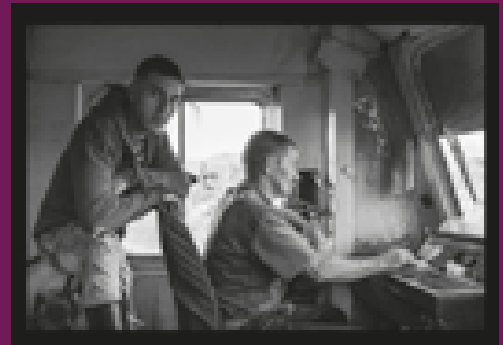
**Director del Museo del
Ferrocarril La Habana/
Director of the Havana
Railroad Museum: Yoel
Salazar Ponce**

**Hombre de la Central
Armonía/Central
Harmony: Adolfo Aldama**

**Equipo de asistencia
en Colombia/Colombia
assistance team**
**Asistencia general/
General assistance:**
Valentina Ruiz
**Asistencia de producción/
Production assistance:**
Claudia Díaz
**Edición y colorización/
Editing and coloring:**
Sandra Rengifo
**Mezcla de sonido 7.1/
Sound mixing 7.1:**
Andrés Blanco



**Diseño y dirección de
escenografía del vagón
de tren cañero/Set design
and direction cane train
carriage: Alberto Rodríguez**



**Asistencia de
escenografía/ Set design
assistance: Renán Jesús
Sana Reyes**
**Pintor escenográfico/Set
painter: Frandwar Yhoel
Carranza Urbina**

**Equipo de la Galería Santa
Fe/Galería Santa Fe team:**
Mariana Arango, María
Clara Arias, Paula Gil, Jorge
López, Andrés Rodríguez,
Raúl Valencia

**Equipo de Tecnoventilador/
Tecnoventilador team:** Álvaro Escobar, Alberto Gómez, José Mogollón, Jonathan Yumayusa

Equipo de Útica/Útica team

Apoyo logístico/Support and logistics:
Nelson Triana

Testimonio de pensionado ferroviario/Railway pensioner testimony:
Felipe Lozada Bernal



Jefe de trapiche/Trap mill manager: Roger Silva
Corteros y trabajadores de trapiche/Cutters and mill workers:

José Alinson Babativa, Wilmer Babativa, Nubia Cifuentes, Rafael Morales, Jhon Alexander Tovar Garzón, Humberto Triana, Sharid Triana, William Triana, José Fernando Triana Serrat, Giovanni Zárate



Finca La Ceiba

Dueño/Owner: Noé Cifuentes Pérez

Corteros/Cutters: Carlos Alonso Parra, Jovani Beltrán Hernández, Belco Cárdenas Hernández, Orlando Cifuentes Mollano, Luis Alberto Hernández, Dikson Muñoz Beltrán

Trabajadores del trapiche/

Mill workers: Milsy Cifuentes, Joe Cifuentes Bermúdez, Ignacio Díaz, Fabián Jiménez, Maikol Marroquín, Mauricio Nieto Moyano, Alexis Parra Triana, Danilo Ramírez, Ubeimar Ramos Cifuentes, Fabián Triana



**Video de tren-modelismo/
Modelism train video**

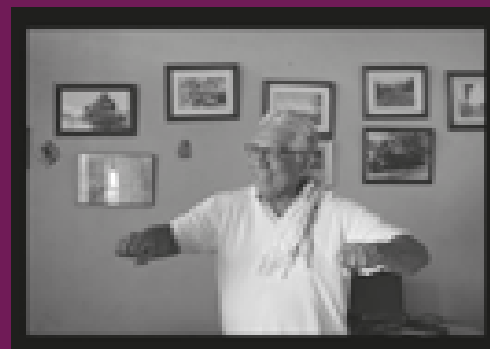
Producción/Production:
Sandra Rengifo, Kostas Tsanakas

Piezas sonoras/Sound pieces

**Música original para
Mayoral de acero/**

Original music for Mayoral de acero: "A cuestras", composición para piano/
Original music for Mayoral de acero: "A cuestras", piano composition.

**Compositora e intérprete/
Composer and interpreter:**
Yaila Caicedo



Asistencia general del piano/General piano assistance: Martha Lucía Caicedo

Grabación y mezcla acústica/Recording and acoustic mix: María Fernanda Heredia

**Asistencia de grabación/
Recording assistance:**
Silvia Guaquetá

Asistentes del Auditorio
UJTL/UJTL Auditorium
assistants: Pablo Alexander
Mesa, Michael Stiven
Romero
Director del Auditorio UJTL:
Fernando Cuevas

**"La guardesa", ópera
industrial /"La guardesa",
industrial opera**
**Compositora/Composed
by:** Sandra Rengifo
**Masterización/Mastered
by:** Sandra Rengifo
Chelo/Cello: Nikos Veliotis
**Audios capturados in situ/
Audios captured in situ,**
Neos Kosmos, Grecia,
cantos de pascua ortodoxa
/Audios captured in situ,
Neos Kosmos, Greece,
Orthodox Easter chants
**Audios capturados in situ,
Cuba, Colombia/Audios
captured in situ, Cuba,
Colombia**

Música in situ/In situ music
**"Caminata corte de
caña"/"Short cane walk"**
"Esposa mía"/"My wife"
**Compuesta por /
Composed by:** Romualdo
Brito
**Interpretada por/
Interpreted by:** Otto
Serge y Rafael Ricardo,
Del álbum *Por aclamación*,
sello Costeño, Colombia,
1984/From the album
Por aclamación, Costeño
Records, Colombia, 1984.

"Adiós", Calles y Congas, CD
Egrem 0176, 1996
Conmutador teléfono.
¿Qué nos vamos a inventar
hoy para seguir viviendo?/
**Telephone operator. What
are we going to invent
today to keep living?**
**Programación electrónica/
Electronic programming:**
Valentina Ruiz
**Mezcla de sonido/Sound
mixing:** Sandra Rengifo



**Voces línea 1, Colombia/
Line 1 voices, Colombia:**
Felipe Lozada, Gladys
Peláez
Audios tomados de la
huelga de corteros de
caña de 2008, en el Valle
del Cauca, Colombia/
Audios taken from 2008
Sugar Cane Cutters Strike,
Valle del Cauca, Colombia.
Nomadesc, Asociación
para la Investigación y la
Acción Social/ (Association
for Investigation and
Social Action). Campaña
"Prohibido olvidar", 2008/
("We mustn't forget")
campaign, 2008.

**Textos leídos por/ Texts
read by** Gladys Peláez y
Sandra Rengifo.

Poema "Pájaro", en la
muerte del rector Daniel
Useche, 22 de julio 22 de
1986. Texto leído por Gladys
Peláez y Sandra Rengifo.
Tomado de un recorte sin
figuración de autor(a).
Carpeta de recortes de
Héctor Daniel Useche.
Recopilación 1986-2006,
Martha Lucía Peláez/Poem
"Bird", on the death of the
Chancellor, Daniel Useche,
July 22, 1986. Text read by
Gladys Peláez and Sandra
Rengifo. Taken from a
clipping with no author's
name. Héctor Daniel
Useche clippings folder.
Collection 1986-2006,
Martha Lucía Peláez.

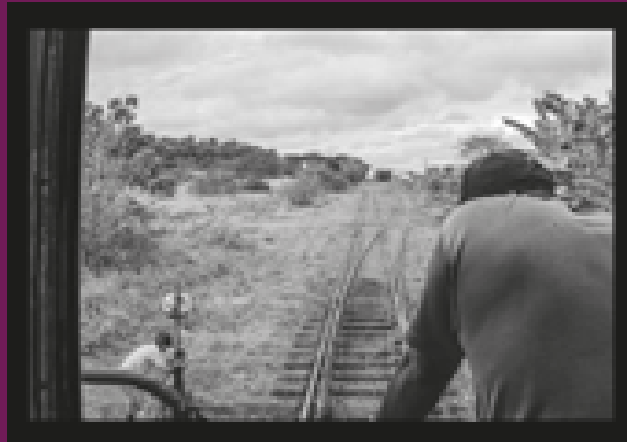
**Voces línea 2, Cuba/Line
2 voices, Cuba:** Adolfo
Aldama, Orlando Martínez,
Alberto Oliva.
Samplers tomados de 1970,
zafra de los diez millones/
Samplers taken from
1970, 10 million harvest,
fragmentos Icaic. Locución/
Voiceover: Fidel Castro.

Poema "Esta canción no es
para ti"/Poem "This song
is not for you" (Αυτό το
τραγούδι δεν είναι για σένα),
Pantelis Rodostoglou.
Grecia, 1996.

**Laboratorista análogo/
Analog laboratory
technician:** Efraín Gómez
(Poder Fotográfico)
**Producción de piezas
offset/ Offset pieces
production:** Alberto Gómez
**CTP fotografías digitales/
CTP digital photographs:**
Producción Nelson Parra,
Graph&co

**Agradecimientos/
Acknowledgments:** a
Edwin Araque, Marcela
Aristizábal, Juan Astudillo,
Armando Ballén,
Carlos Bonil, Nathali
Buenaventura, Luis Alberto
Caicedo, Esperanza
Chávez, Ferney Chávez,
Fernando Cuevas, Santiago
Echeverry, Jonathan
Fortich, Carmen Gil Vrolijk,
Alejandro Jaramillo, Juan
Mejía, Carlos Mery, Érika
Montoya, Henry Muñoz,
Camilo Páez, familia Peláez
Medina, familia Rengifo
Peláez, familia Tsanakas,
Giovanni Vargas, Vórtice
Rebel.

A todas las personas que se
me escapan de este listado
de créditos/To all the
people who I might have
left out of this list of credits.





E.G.A.

CENTR



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Medios mixtos, modelo a escala, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Mixed media, scale model, variable dimensions, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Medios mixtos, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Mixed media, variable dimensions, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. "Man Machine (Hombre máquina)". Fotografía análoga 35 mm blanco y negro, 90 × 130 cm, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. "Man Machine." Analog 35 mm black and white photography, 90 × 130 cm, 2023.



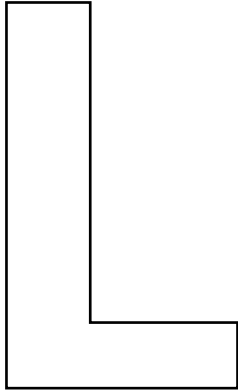
Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo. "Trinidad Central Station"*. Fotografía análoga 35 mm blanco y negro, 90 × 130 cm, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework. "Trinidad Central Station."* Analog 35 mm black and white photography, 90 × 130 cm, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Videoinstalación, 5 canales, 6.1 audio, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Video installation, 5 channels, 6.1 audio, variable dimensions, 2023.



Mayoral de acero: Destajo



Las memorias de la infancia se encarnan en el olor a caña fresca y melaza hirviente, en los pitos del tren cuando llega a la estación. Entre esas dulcoradas apariciones, recordé un suceso: el día en que asesinaron a Héctor Daniel Useche. Y las jornadas continuaban, tal vez ahora más intensas y agotadoras. A mi madre y mi tía mayor, de niñas les decían *iguazas*. Trabajaron en cortes de caña y muchas otras cosas más. Esos recuerdos se quedan en los trapitos rojos con los que se cubrían el rostro para segar su sudor, cuando a escondidas podían escaparse a descansar del capataz. Las superficies de manos callosas surcan como rieles de tren las huellas de la invisibilización y explotación.

El proceso empezó en silencio y pérdida entre la deriva. Se concretó en los tramos que se confunden entre los seres, las máquinas y la naturaleza, entre miradas, susurros, rabia y amor. Invitar y visitar, así se edificó este *Mayoral de acero*; el destajo vino después.

Steel Foreman: Piecework

Childhood memories are embodied in the smell of fresh cane and boiling molasses, in the whistles of the arriving train at the station. Among those sweetened recollections, I remembered an event: The day trade unionist leader Héctor Daniel Useche was murdered. And the days went on, perhaps now even more intense and exhausting. When my mother and her older sister were little girls, people called them *iguazas* [little sparrows], as, among other jobs, they worked in sugar cane fields. Those memories soaked the red rags they used to cover their faces and harvest their sweat, whenever they could sneak away from the foreman. The surfaces of calloused hands are engraved with the traces of their invisibility and exploitation, like train tracks.

The creative process began in silence and loss in the drift. It took shape in the stretches that entangle human beings, machines and nature; glances, whispers, rage and love. Inviting and visiting, this is how *Steel Foreman* was conceived, piecework came later.

Estas imágenes hablan de cuerpos que cargan peso y gravedad, de una revolución que se quedó a medio camino, de caña crecida, de la sangre de los que la cultivan, anónimos y silenciados, de la normalidad de que gente muera por sindicalizarse, de niños que, a falta de luz, aprendieron a crear música, de un pequeño espectro, de la nostalgia de guardias de noche y viejos ferroviarios, de las épocas en las que los trenes prestaban dignidad y sentido, del hombre sin tierra que llega a ser tierra sin hombre, donde ni siquiera el territorio importa, de campanarios que no fueron edificados para ser iglesias, de esclavos subyugados por el ferrocarril que ellos mismos construyeron, de privaciones aguantadas en espera de un paraíso por venir, de sacrificios y cruces, de machetazos y latigazos.

Aquí, esto es paisaje, dentro y fuera del cual se mueven los trabajadores de la tierra y del hierro como sujetos de la historia.

Esta canción no es para ti

Esta canción no es para ti
habla de un pequeño espectro
habla de un tren con los frenos rotos
en un viaje sin retorno.

Esta canción no es para ti
habla de los que siempre siguen
/siendo niños
de personas que se han perdido
y cuentan arrugas en celdas blancas.
Esta canción no es para ti
habla de mis amigos de infancia

These images speak of bodies that carry weight and gravity; of a revolution that was left unfinished by the way-side; of cane grown from the blood of those who cultivate it, anonymous and silenced; of the normality of people dying for unionizing; of children who in the absence of light learned to create music; of a small ghost; of the nostalgia felt by night guards and old railwaymen; of the times when trains provided dignity and a sense of belonging; of the landless human becoming a humanless land, where even territory loses its meaning; of bell towers built not to serve churches; of slaves subjugated by the railroad they themselves built; of hardships endured in the promise of a paradise to come; of sacrifices and crosses; of machetes and whips.

Here, this is part of the landscape — inside and outside of which, workers of land and iron move on as subjects of history.

This song is not for you

This song is not for you
it talks about a small spectrum
it talks about a train with broken
/brakes
on a journey with no return.

This song is not for you
it talks about those who will always
/be children
about people who have gotten lost
and count wrinkles in white cells.

que quedaron hechos cenizas junto
/los rieles
como memorias perdidas en tiempos
/salvajes.

Esta canción no es para ti
habla de sacrificios y cruces
entendiste cosas que te son ajenas
esta canción no es para ti.

Pantelis Rodostoglou
"Esta canción no es para ti"
(Αυτό το τραγούδι δεν είναι για σένα) ■

Sandra Rengifo, en colaboración

con Kostas Tsanakas

This song is not for you
it talks about my childhood friends
that turned to ashes along with the
/rails
like memories lost in savage times.

This song is not for you
it talks about sacrifices and crosses
you understood things that are alien
/to you
this song is not for you.

Pantelis Rodostoglou
"This song is not for you"
(Αυτό το τραγούδι δεν είναι για σένα) ■

Sandra Rengifo, in collaboration

with Kostas Tsanakas



Esta canción no es para ti

Esta canción no es para ti
habla de un pequeño espectro
habla de un tren con los frenos rotos
en un viaje sin retorno.

Esta canción no es para ti
habla de los que siempre siguen siendo niños
de personas que se han perdido
y cuentan arrugas en celdas blancas.
Esta canción no es para ti
habla de mis amigos de infancia
que quedaron hechos cenizas junto a los rieles
como memorias perdidas en tiempos salvajes.

Esta canción no es para ti
habla de sacrificios y cruces
entendiste cosas que te son ajenas
esta canción no es para ti.

Pantelis Rodostoglou, Esta canción no es para ti (Αυτό το τραγούδι δεν είναι για σένα), 1996. Trad. Kostas Tsanakas.

Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas.
Mayoral de acero: Destajo, Esta canción no es para ti,
Pantelis Rodostoglou. Poema, guácimo y macerador,
dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration
with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework, [This Song*
Is Not for You], Pantelis Rodostoglou. Poem, guácimo wood
and macerator, variable dimensions, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. "Sala de espera". Medios mixtos. Pinturas con melaza sobre bayetilla, objetos encontrados, teléfono conmutador y fotografía análoga 35 mm blanco y negro, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. "Waiting room". Mixed media. Paintings with molasses on bayetilla, found objects, switchboard telephone, and analog 35 mm black and white photography, variable dimensions, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. "Sala de espera" (detalle). Medios mixtos. Pinturas con melaza sobre bayetilla, objetos encontrados, teléfono conmutador y fotografía análoga 35 mm blanco y negro, dimensiones variables, 2023.

Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. "Waiting room" (detail). Mixed media. Paintings with molasses on bayetilla, found objects, switchboard telephone, and analog 35 mm black and white photography, variable dimensions, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo*. Teléfono conmutador, dimensiones variables, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework*. Switchboard telephone, variable dimensions, 2023.

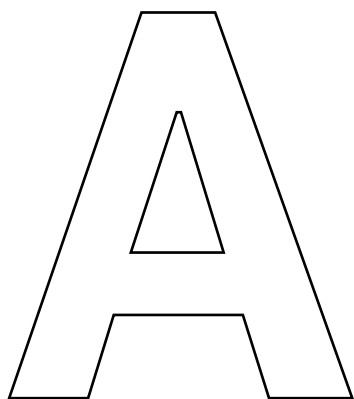


Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo. Instalación.* Fotografía análoga 35 mm blanco y negro, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework. Installation.* Analog 35 mm black and white photography, 2023.



Sandra Rengifo en colaboración con Kostas Tsanakas. *Mayoral de acero: Destajo. "Luego del jornal. Martha Peláez †"* Fotografía análoga 35 mm blanco y negro, 2023. Sandra Rengifo in collaboration with Kostas Tsanakas. *Steel Foreman: Piecework. "After the Day's Work. Martha Peláez †"* Analog 35 mm black and white photography, 2023.

SANDRA RENGIFO



Artista egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá y magíster en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como docente universitaria. Su trabajo como artista audiovisual, fotógrafa y pintora ha sido expuesto en lugares como el Museo de Arte Moderno (Mambo), Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC), Museo La Tertulia, de Cali, Cinemateca de Bogotá, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), en Bogotá, Festival de Cine L'Alternativa, de Barcelona, Danish Film Institute, Festival del Cine Panorama Colombia Berlín, Bienal de Artes Mediales Anhydrite, en Alemania, entre otros. Ganadora del Premio Nuevos Nombres, Jóvenes Talentos, de la Alianza Francesa (2010), Premio Arte Cámara (2015) y Premio de Creación Artista de Trayectoria Intermedia, del Ministerio de Cultura de Colombia (2017), entre otros.

Artist from the Academia Superior de Artes de Bogotá and Master in Visual Arts from the Universidad Nacional de Colombia. She currently works as a university professor. Her work as an audiovisual artist, photographer and painter has been exhibited in places such as the Museum of Modern Art (Mambo), Medellín Museum of Modern Art (MAMM), Museum of Contemporary Art of Bogotá (MAC), La Tertulia Museum in Cali, Cinemateca of Bogotá, Miguel Urrutia Art Museum (MAMU) in Bogotá, L'Alternativa Film Festival in Barcelona, Danish Film Institute, Panorama Colombia Berlin Film Festival, Anhydrite Media Arts Biennial in Germany, among others. Winner of the New Names Young Talents Award of the Alliance Française 2010, Arte Cámara Award 2015 and Intermediate Trajectory Artist Creation Award of the Ministry of Culture of Colombia 2017, among others.

Kostas Tsanakas, born in Athens. One day on the beach, camera in hand, his dad showed him what a diaphragm

Kostas Tsanakas nació en Atenas. Un día, en la playa, con cámara en mano, su papá le mostró qué era un diafragma y qué era un fragmento de tiempo. Estudió Pedagogía Social en Alemania, Filología Árabe y Ciencias Islámicas en España, Ciencias Políticas en el Reino Unido, la República Checa y España, e Interpretación de Conferencias en Grecia. Trabajó como asistente social, profesor de alemán, traductor e intérprete simultáneo para el Parlamento Europeo, selector de música y barman. Sus fotos han sido expuestas y publicadas en Alemania, Colombia, España, Estados Unidos y Grecia. En 2022 participó en el 46 Salón Nacional de Artistas de Colombia. ■

was and what a time slice was. He studied social pedagogy in Germany, Arabic philology and Islamic sciences in Spain, political science in the UK, the Czech Republic and Spain, and conference interpreting in Greece. He worked as a social worker, German teacher, translator and simultaneous interpreter for the European Parliament, music selector and bartender. His photos have been exhibited and published in Germany, Colombia, Spain, the United States and Greece. In 2022, he participated in the 46th Salón Nacional de Artistas de Colombia. ■







Juan Covelli. *Olvido*. Escultura en tierra, 300 × 60 × 70 cm, 2023. *Oblivion*. Earth sculpture, 300 × 60 × 70 cm, 2023.

Los caídos

The Fallen

Juan Covelli

Del 5 de octubre al 5 de noviembre de 2023/
From October 5 to November 5, 2023

ESPACIO ODEÓN

Fotografía/Photography: Sebastián Bright y
Juanita González Cardona

Redes sociales/Social media

Sitio web/Web page: www.juancovelli.xyz

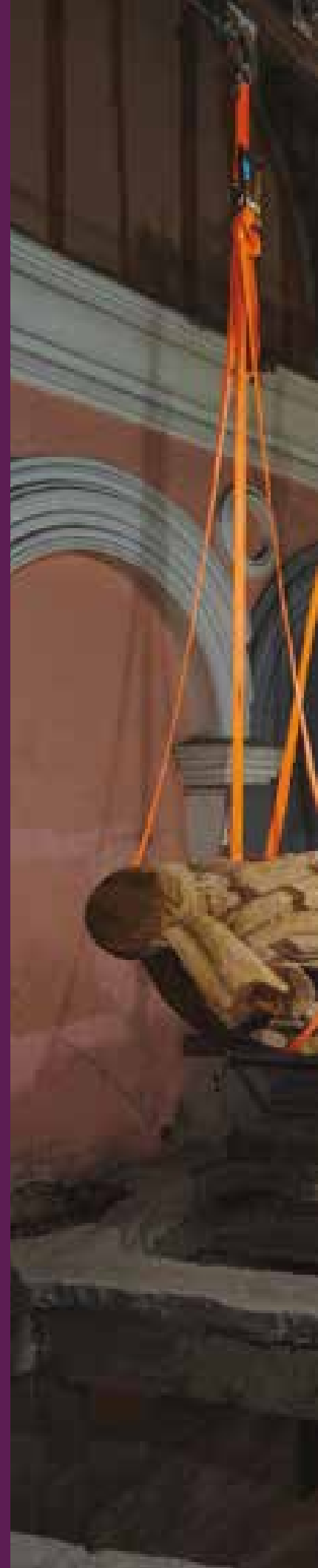
Instagram: @juan_covelli

Créditos/Credits

Juaniko Moreno, Pablo Lazala Ruiz, Joaquín Guzmán, Natalia Ordóñez, Nicolh Ávila, Nicolás León, Andrés Ramírez, Sebastián Fierro, None, Carlos Caballero, Dirkark Bell, Fredy Cruz, Lina Useche, Lina Peralt, Esteban Congote, Jaime Carvajal, José Manuel Cubides, Esteban Ferro, Marcia Cabrera, Ricardo Mejía, Esteban Lalinde, Ada María León, Carlos Duica, Colectivo Noctiluca, Natalia Cossio, Eduardo Merino, Isabela Izquierdo, Sergio Ferro, El Santo, David Cañón, Mauricio Duarte, Sebastián Mira, Omar Santafé, Juan Santafé, Tecnorental, Laura Escobar, Sebastián Vargas, David Chávez, Camilo Martínez, Marcia Rodríguez, Nicolás Lazo, Juan David Rodríguez, Julián Beltrán, Sebastián Bright, Nicolás Bonilla.

Agradecimientos/ Acknowledgments

Espacio Odeón, Laboratorio Modelos y Prototipos de la Universidad El Bosque, Somerset House Studios, Taller Fantasma, Galería Santa Fe.





Juan Covelli. *Los caídos*. Instalación en tapia pisada, luces led y chroma sinfín y eslingas, dimensiones variables, 2023. *The Fallen*. Installation on treaded wall, led lights, endless chroma, and slings, variable dimensions, 2023.

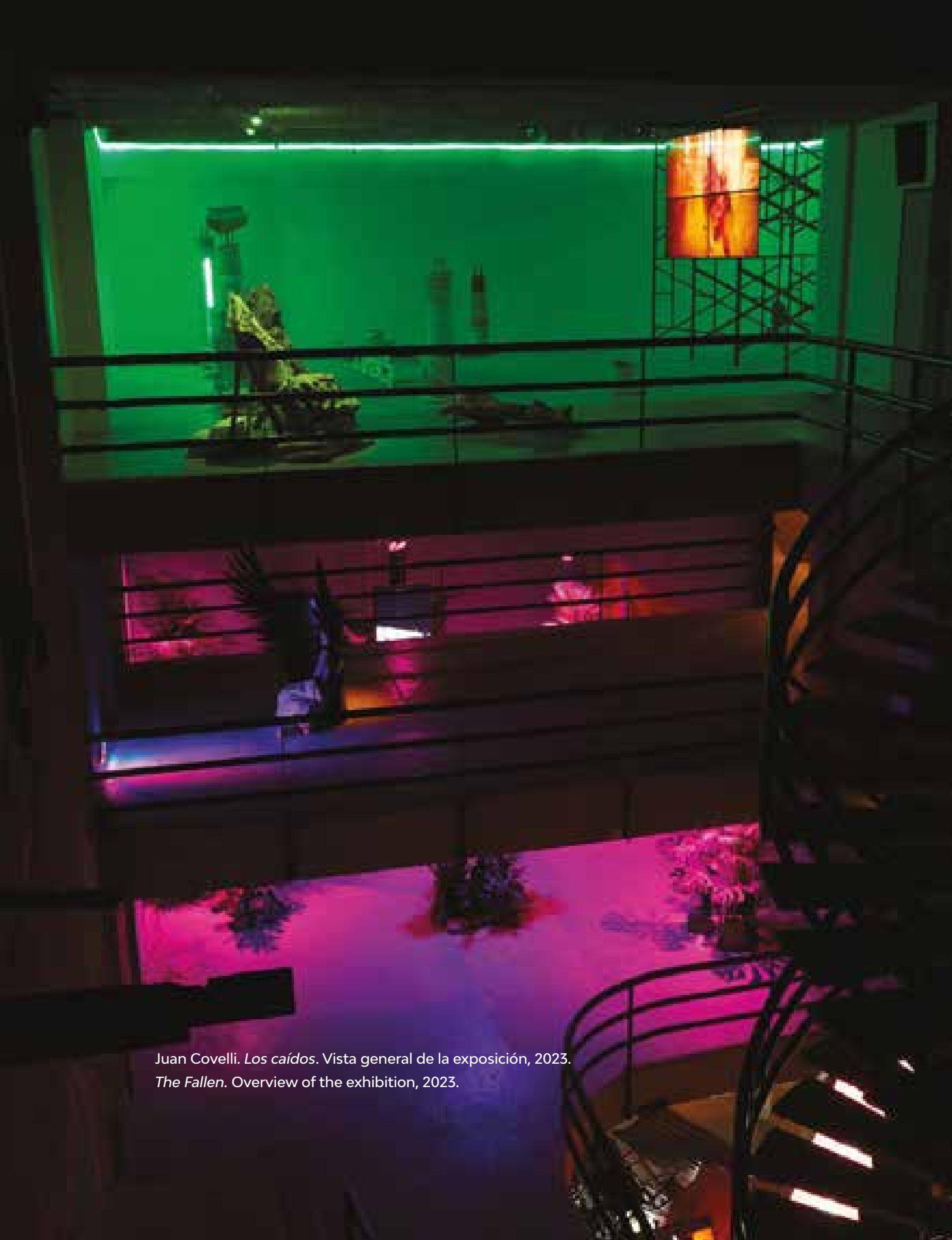
Los caídos, de Juan Covelli, es una instalación multimedia que abarca los cuatro pisos del Espacio Odeón y se compone de segmentos que le dan estructura conceptual. Las ideas propuestas a continuación deben considerarse como meras herramientas para navegar una obra concebida de manera integral. Edificio e intervención, presentación y mediación, ruina y regeneración, virtualidad y materialidad, son polaridades entre las cuales se debaten los diferentes agentes y objetos que componen la exposición.

Los caídos (The Fallen), by Juan Covelli, is a multimedia exhibit that spans the four floors of Espacio Odeón and is composed of segments that give it conceptual structure. The ideas proposed below should be considered as mere tools for navigating a comprehensively conceived work. Building and intervention, presentation and mediation, ruin and regeneration, virtuality and materiality, are polarities between which the different agents and objects that make up the exhibition are debated.





Juan Covelli. *Barricada*. Videoinstalación con escombros, señales de tránsito, llantas, sillas, tejas, un canal de video, sonido 5.1, dimensiones variables, 2023.
Barricade. Video installation with debris, traffic signs, tires, chairs, tiles; one video channel, 5.1 sound; variable dimensions, 2023.



Juan Covelli. *Los caídos*. Vista general de la exposición, 2023.

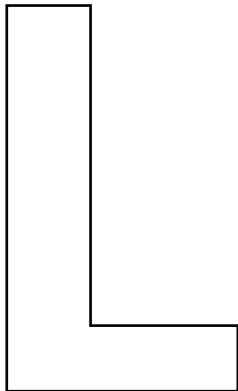
The Fallen. Overview of the exhibition, 2023.



Juan Covelli. *Los caídos*. Instalación en tapia pisada, luces federales led, dimensiones variables, 2023. *The Fallen*. Installation on treaded wall, federal led lights, variable dimensions, 2023.

Los caídos

Ruina



La ruina es una declaración política. No es solo producto del descuido o el resultado de una crisis: también es una decisión consciente sobre las prioridades de una sociedad.

La iconoclasia es la destrucción deliberada de las figuras que constituyen una narrativa colectiva. Los múltiples estallidos sociales ocurridos entre 2019 y 2021 en todo el mundo se articularon alrededor de la revisión histórica de los nombres y los valores que cohesionan el mito identitario.

Las ruinas resultantes de la incandescencia colectiva pueden ser leídas como un fenómeno necesario en una sociedad en transformación, el reflejo de una era en la que la grandilocuencia histórica y monumental de la modernidad se vuelve obsoleta.

The Fallen

Ruin

Ruin is a political declaration. It is not only a product of carelessness or the result of a crisis, it is also a conscious decision about a society's priorities.

Iconoclasm is the deliberate destruction of the figures that constitute a collective narrative. The multiple social outbursts that occurred between 2019 and 2021 around the world were articulated around the historical revision of the names and values that cohere the identity myth.

The ruins resulting from collective incandescence can be read as a necessary phenomenon in a society in transformation, the reflection of an era where the historical and monumental grandiloquence of modernity become obsolete.

Memoria

La memoria se encuentra fragmentada, en gran medida, debido a la multiplicidad de realidades algorítmicas. La verdad homogénea y unívoca de los medios oficiales del pasado fue reemplazada por *feeds* de redes sociales que funcionan como cámaras de eco. La caja negra de las inteligencias artificiales y algoritmos informan la manera en que se debate la actualidad y se consolida la memoria.

Adicionalmente, el advenimiento de Chat GPT o Midjourney ha acelerado la maleabilidad de apariencia de los medios, donde la coherencia de rostros, voces o discursos no puede ser ya asociada con ningún tipo de verdad. Si bien la imagen siempre se pudo falsificar, nos aproximamos a un punto en que el público general debe asumir la desconexión entre medio y realidad.

¿Cómo podremos construir memoria a través de imágenes de artificialidad inherente? ¿Podremos convenir en levantar ídolos colectivos cuando cualquier representación suya es abiertamente falsa?

Canon

Si la monumentalidad ya no es una estrategia adecuada para este tiempo, y si la multiplicidad y posverdad son los puntos de partida, probablemente la aproximación más adecuada sea proponer hitos de memoria social maleables, horizontales e interactivos.

Los videojuegos proponen más que una representación simbólica aislada de

Memory

Memory is fragmented, to a large extent, due to the multiplicity of algorithmic realities. The unanimous and unequivocal truth of the official media of the past has been replaced by social media feeds that function as echo chambers. The black box of artificial intelligences and algorithms informs the way in which current affairs are debated and memory is consolidated.

Additionally, the advent of Chat GPT or Midjourney has accelerated the malleability of media appearance, where the coherence of faces, voices or speeches can no longer be associated with any kind of truth. While images could always be forged, we are approaching a point where the general public must come to terms with the disconnect between medium and reality.

How can we build memory through images of inherent artificiality? Can we agree on collective idols when any representation of them is blatantly false?

Canon

If monumentality is no longer an adequate strategy for this time, and if multiplicity and post-truth are the starting points, then probably the most appropriate approach is to propose malleable, horizontal, and interactive landmarks of social memory.

Video games propose more than an isolated symbolic representation of reality; they can become a synthesis of discussions, a speculative medium, a



Juan Covelli. *Columba livia*. Escultura, impresión 3D y pintura automotriz, 170 × 80 × 60 cm, 2023.
Columba livia. Sculpture, 3D printing and automotive paint, 170 × 80 × 60 cm, 2023.



Juan Covelli. *Los héroes*. Videoinstalación, estructura metálica, 2 canales de video, plantas, escombros, luz uv, dimensiones variables, 2023. *The Heroes*. Video installation, metal structure, 2 video channels, plants, debris, uv light; variable dimensions, 2023.



Juan Covelli. *Los caídos*. Taller de creación y corporalidad con la agrupación House of Yeguazas, 2023. *The Fallen*. Creation and corporality workshop with House of Yeguazas group, 2023.



Juan Covelli. *Los caídos*. Instalación videojuego, andamios, bolsas de arena, planchones, columnas en tapia pisada y luces led, dimensiones variables, 2023. *The Fallen*. Video game installation, scaffolding, sandbags, wooden planks, columns on treaded wall and led lights, variable dimensions, 2023.

la realidad: pueden llegar a constituir una síntesis de discusiones, un medio especulativo, un espacio catártico y un proceso abierto de representación colectiva.

Jugar con la realidad en una plataforma digital puede ser una herramienta válida, potenciadora y necesaria, por medio de la cual “materializar” luchas colectivas o consolidar memorias sociales, en la que figuras como el Capitán Colombia, el Esmad, una indígena misak o unxs cuerpxs trans sirvan como nuevos cánones identitarios.

Regeneración

La ruina solo es tal en apariencia, bajo una perspectiva limitada del tiempo. Lo que le sigue, naturalmente, es la regeneración. Lo roto se reemplaza, y lo muerto decae; la tierra se traga los fragmentos olvidados y el micelio (estructura subterránea de hongos) descompone tanto lo orgánico como lo inorgánico para incubar nueva vida.

La regeneración también es social: ocurre en la proposición de modelos alternativos de organización colectiva, de revisión de los ídolos, en la elaboración de nuevos relatos heroicos.

Múltiple, descentralizada, aparentemente caótica, la regeneración ocurre con un ritmo glacial y una inercia imparable.

Juaniko Moreno

cathartic space and an open process of collective representation.

Playing with reality on a digital platform can be a valid, empowering and necessary tool through which to “materialize” collective struggles or consolidate social memories, in which figures such as Captain Colombia, the ESMAD, a Misak indigenous woman or a trans body serve as new identity canons.

Regeneration

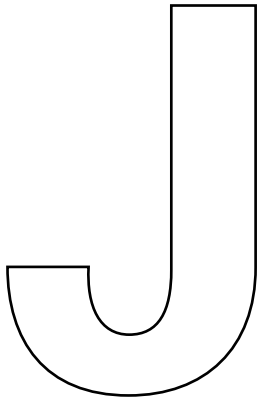
Ruin is only as it appears to be, under a limited perspective of time. What follows, naturally, is regeneration. The broken is replaced and the dead decays, the earth swallows the forgotten fragments and the mycelium (underground fungal structure) decomposes both organic and inorganic to incubate new life.

Regeneration is also social, it occurs in the proposal of alternative models of collective organization, in the revision of idols, in the elaboration of new heroic stories.

Multiple, decentralized, seemingly chaotic, regeneration occurs with a glacial pace and unstoppable inertia.

Juaniko Moreno

JUAN COVELLI



Juan Covelli (1985) es un artista visual y curador independiente que vive y trabaja en Bogotá. Tiene una maestría en Filosofía y Prácticas de Fotografía Contemporánea por Central Saint Martins, Londres. Covelli es investigador y docente universitario, miembro fundador de la plataforma digital Nmenos1. Su práctica explora los potenciales tecnológicos del archivo, el escaneo, el modelado y la impresión 3D, al igual que el aprendizaje de máquina y la inteligencia artificial, como una herramienta radical de creación, buscando transgredir y redefinir argumentos y conceptos arraigados sobre la repatriación y las historias coloniales, al tiempo que indaga sobre la relación entre la tecnología, el patrimonio, la arqueología y las prácticas decoloniales en la era digital. Recientemente fue nominado al Premio Luis Caballero y recibió el Lumen Prize de Imagen en Movimiento. Covelli ha

Juan Covelli (1985) is a visual artist and independent curator living and working in Bogotá. He holds a Master's degree in Philosophy and contemporary photography practices from Central Saint Martins, London. Covelli is a researcher and university professor and a founding member of the digital platform Nmenos1. His practice explores the technological potentials of archiving, scanning, modeling and 3D printing, as well as machine learning and artificial intelligence, as a radical tool of creation. It aims to transgress and redefine entrenched arguments and concepts about repatriation and colonial histories, inquiring into the relationship between technology, heritage, archeology and de-colonial practices in the digital age. He was recently nominated to the Luis Caballero Award and received the Lumen Prize for moving image. Covelli has been part of numerous exhibitions, festivals and workshops

sido parte de numerosas exposiciones, festivales y talleres en todo el mundo, incluyendo el Museo Miguel Ángel Urrutia, Museo de Pereira, Arebyte Gallery, Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), Museum of Contemporary Art, de Budapest, Art at Americas Society, en Nueva York, Galleri Image, Aarhus, en Dinamarca, Getxophoto Festival, en España, Warrington Museum & Art Gallery, en Reino Unido, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), Yeltsin Centre, en Rusia, Guttormsgaard Arkiv, en Oslo, y la V Moscow International Biennale for Young Art. ■

around the world, including: Miguel Angel Urrutia Museum, Pereira Museum, Arebyte Gallery, Medellín Museum of Modern Art (MAMM), Museum of Contemporary Art, Budapest; Art at Americas Society, NY; Galleri Image, Aarhus, Denmark; Getxophoto festival, Spain; Warrington Museum & Art Gallery, UK; MACO Museum of Contemporary Art of Oaxaca; Yeltsin Centre, Russia; Guttormsgaard Arkiv, Oslo; V Moscow International Biennale for Young Art. ■





Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria.*
"Carriazo de viento". Instalación con casquillos de bala, 8 × 15 m, 2023.
Cacophony of the Blooming Silence of Memory. "Carriazo of Wind".
Installation with bullet shells, 8 × 15 m, 2023.



Cacofonía del silencio floreciente de la memoria

Cacophony of the Blooming Silence of Memory

Edinson Quiñones

Del 26 de octubre al 2 de diciembre de 2023/
From October 26 to December 2, 2023

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAC)/
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (MAC)

Fotografía/Photography: Edinson Quiñones y Juanita González Cardona

Redes sociales/Social media

<https://www.edinsonquinonesfalla.com/>

https://www.facebook.com/edinsonjavier.quinonesfalla?locale=es_LA

Instagram: @artistamarginal





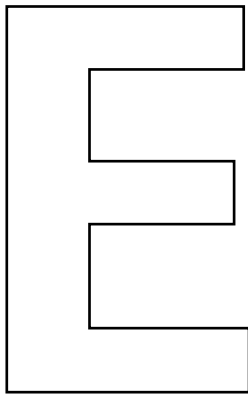
Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria, "Hamaca sanación"*. Instalación escultórica con casquillos de bala perforados y lana de oveja negra, 300 × 100 cm, 2023. *Cacophony of the Blooming Silence of Memory, "Healing hammock"*. Sculptural installation with perforated bullet casings and black sheep wool, 300 × 100 cm, 2023.



Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*. Apertura de camino y armonización, cacique Julio Elisban Paredes Botyay, nombre tradicional z+k+da Buinaima, inauguración, 2023. *Cacophony of the Blooming Silence of Memory*. Opening of Paths and harmonization; Cacique Julio Elisban Paredes Botyay, traditional name z+k+da Buinaima; inauguration, 2023.



Cacofonía del silencio florecente de la memoria



El plan de vida *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria* es un caminar en doble espiral basado en las miradas de la sensibilidad del sentir nasa y yanakuna, mis raíces por parte de madre y de padre. A través del sueño como mandato, he ido a recolectar casquillos de bala producto de enfrentamientos dados en el Cauca profundo que habito, cuna de la resistencia de Colombia; casquillos que han causado malas muertes en un departamento que nunca tendrá paz, a pesar de sus diferentes procesos históricos de paz, como la dejación de armas del M-19 en el 90, la de la guerrilla indígena que llevaba el nombre de Manuel Quintín Lame en el 91, y la del sexto frente de las FARC en 2017.

Este proceso me ha llevado a despertar mi raíz indígena y, acompañado de *the'walas Nasa y Mørøpik Misak*, he ido adentrándome en el mundo espiritual y ancestral que me acoge como un hijo, pues mi abuela originaria de Vitoncó era

Cacophony of the Blooming Silence of Memory

The life plan of *Cacophony of the Blooming Silence of Memory* is a double spiral walk from the sensibility of feeling Nasa and Yanakuna, my roots on my mother's and father's side. Through the dream as a mandate, I have gone to collect bullet shells from confrontations in the deep Cauca where I live, the cradle of Colombia's resistance; shells that have caused bad deaths in a department that will never have peace, despite its different historical peace processes such as the laying down of arms of the M-19 in 1990, the indigenous guerrilla that bears the name of Manuel Quintín Lame in 1991 and the sixth front of the FARC in 2017.

This process has led me to awaken my indigenous roots and, accompanied by *the'walas Nasa and Mørøpik Misak*, I have been entering the spiritual and ancestral world that welcomes me as a son, because my grandmother, originally from Vitoncó, was a traditional doctor and my mother inherited the knowledge of plants. Thus, I have learned to

médica tradicional, y mi madre heredó el saber de las plantas. Así, he aprendido a sanar desde mi plan de vida como creador y enmingador indígena.

He aprendido de la ley natural, ley de origen, derecho propio, derecho mayor para entender la lógica de justicia que me corresponde en los muchos mundos que hacen parte del pensamiento andino, para llevar a cabo la limpieza y armonización de estos pedazos de bronce, en una labor que consiste en pasarlos por ríos que limpian desarmonías y por plantas dulces y amargas para equilibrar tristezas y amarguras, y para que los espíritus que habitan estos objetos puedan descansar en otros espacios que les corresponden, como lagunas, montañas, ríos y sitios sagrados.

La historia que cuento transcurre en doble espiral, regresando de la muerte a la vida: desde una cartografía del trazado colonial del departamento del Cauca —realizado con casquillos de bala de bronce y tierra, donde convergen espíritus cuya vida quedó contenida en estos objetos—, intentando florecer y armonizarse con un carrillo de viento construido con casquillos que dejaron de causar malas muertes y generar silencio, y que ahora florecen en cascabeles de espíritus del viento creadores de melodías. La cacofonía trasciende a sonidos espirituales, palabras e imágenes, acompañados de una ópera que descoloniza su origen elitista en función de la narración histórica indígena, acciones generadoras de sanación y vida.

Realizaremos la ceremonia del *Çxapux* para armonizar a los ancestros que, aunque

heal from my life plan as an indigenous creator and *enmingador*.

I have learned about natural law, the law of origin, my own right, the greater right to understand the logic of justice that corresponds to me within the many worlds that are part of Andean thought; to clean and harmonize these pieces of bronze, which consists of passing them through rivers that cleanse disharmony and through sweet and bitter plants to balance sadness and bitterness, so that the spirits that inhabit these objects can rest in other spaces that correspond to them such as lagoons, mountains, rivers, and sacred sites.

The story I tell runs in a double spiral, returning from death to life: From a cartography of the colonial layout of the department of Cauca —made with bullet shells in bronze and earth, where spirits converge whose life was contained in these objects— trying to flourish and harmonize with a wind chime, built with shells that stopped causing bad deaths and generating silence, and now blooming in bells of wind spirits creators of melodies. The cacophony transcends to spiritual sounds, words and images, accompanied by an opera that decolonizes its elitist origin in terms of indigenous historical narration, actions that generate healing and life.

We will perform the *Çxapux* ceremony to harmonize the ancestors who, although they have already disincarnated, return to visit us and to check if the generations to whom they delegated the continuation of traditional knowledge have sustained them. We



Edinson Quiñones. *Çxayu'çe ofrenda familiar al espíritu del sueño*. Edinson Quiñones Falla, Emiliano Çxayu'çe y Estefanía García Pineda. Acción performática, inauguración, 2023. *Çxayu'çe Family Offering to the Spirit of the Dream*. Edinson Quiñones Falla, Emiliano Çxayu'çe, and Estefanía García Pineda. Performative action inauguration, 2023.



Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*. Instalación con casquillos de balas, dimensiones variables, 2023. *Cacophony of the Blooming Silence of Memory*. Installation with bullet shells, variable dimensions, 2023.

ya desencarnaron, regresan a visitarnos y a revisar si las generaciones a las que les delegaron la continuación del saber tradicional lo han sostenido. Prenderemos el fogón en donde compartieron toda la enseñanza; ellos se sientan también junto al fogón, ya que viven en la oralidad de los que recibieron esa palabra, es decir, no mueren. Ofrendamos comida propia y las bebidas que dejaron enseñado: la chicha, el guarapo y el chirrincho. Los abuelos regresan a revisar que estén presentes en la cotidianidad del territorio, así como están presentes en cada una de las células con las que nos formaron.

Enmingamos esta muestra en Engativá (que en *muysccubun*, lengua madre muisca, significa *puerta del sol*), espacio espiritual que conecta la tierra y el cielo, y en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá —una construcción en espiral de tres pisos gestionada por el padre García Herreros, quien ejercía entre mediados de los ochenta y noventa como mediador en la época de la violencia “reciente” en Colombia—, porque Herreros le apostó a la paz desde la organización Minuto de Dios y gestionó viviendas para la población desplazada por el conflicto colombiano, muchos provenientes del Cauca. ■

Edinson Javier Quiñones Falla

will light the bonfire where they shared all the teaching. They also gather around the bonfire since they live in the orality of those who received that word, that is to say: They do not die. We offer our own food and the beverages they left behind, *chicha*, *guarapo*, and *chirrincho*. The grandparents return to see if they are present in the daily life of the territory, just as they are present in each of the cells with which they formed us.

We frame this exhibition in Engativá (which in *Muysccubun*, *Muysca* mother tongue, means *gate of the sun*), a spiritual space that connects Earth and sky, and in the Museum of Contemporary Art of Bogotá —a three-story spiral construction managed by Father García Herreros, who was a mediator in the mid-1980s and 1990s during the “recent” violence in Colombia— because Herreros was a peace advocate with the Minuto de Dios organization and managed housing for people displaced by the Colombian conflict, many of them from Cauca. ■

Edinson Javier Quiñones Falla



Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*. Apertura de caminos y siembra de fuego. Lorenzo Tunubalá Hurtado y z+k+da Buinaima, inauguración, 2023.
Cacophony of the Blooming Silence of Memory. Opening of Roads and Sowing of Fire. Lorenzo Tunubalá Hurtado and z+k+da Buinaima, inauguration, 2023.




Edinson Quiñones. *Uma kiwes*. Casquillos de bala sobre madera, 200 x 20 cm, 2023. *Uma kiwes*. Bullet shells on wood, 200 x 20 cm, 2023.




Edinson Quiñones. *Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*. Instalación con casquillos de bala, cráneo, tabaco y chicha, dimensiones variables, 2023. *Cacophony of the Blooming Silence of Memory*. Installation with bullet shells, skull, tobacco, and chicha, variable dimensions, 2023.





Edinson Quiñones. *Todo no es un juego, juegos violentos*. Ritualidad performática con balas, cráneo humano, fémur, coca, musgo de páramo; dimensiones variables, 2023. *Everything is Not a Game, Violent Games*. Performative rituality with bullets, human skull, femur, coca, and moor moss, variable dimensions, 2023.

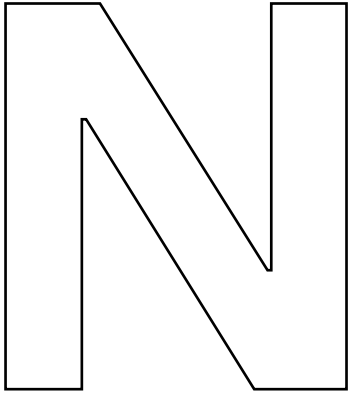


Edinson Quiñones. *Todo no es un juego, juegos violentos* (detalle). Ritualidad performática con balas, cráneo humano, fémur, coca, musgo de páramo; dimensiones variables, 2023. *Everything is Not a Game, Violent Games* (detail). Performative rituality with bullets, human skull, femur, coca, and moor moss, variable dimensions, 2023.



Edinson Quiñones. *Cosechas*. Intervención maíz capio con casquillos de bala de 9 mm, dimensiones variables, 2023. *Crops*. Corn harvest intervention with 9 mm bullet casings, variable dimensions, 2023.

EDINSON QUIÑONES



ació en Villa Lozada, Huila, Colombia, en 1982. Maestro en Artes Plásticas y magíster en Artes Integradas con el Ambiente, por la Universidad del Cauca. Sus modos de creación son autorreferenciales y marcan el tránsito de su experiencia de habitar entre el campo y la ciudad: los modos de ver y percibir los territorios, desde la hoja de coca como planta ancestral y sagrada hasta las lecturas mediáticas relacionadas con el tráfico, los grupos organizados de mafias y la inevitable identidad nacional relacionada no solo como país productor, sino como generador o detonante de violencia. Crea instalaciones, intervenciones, dibujos, fotografías y videos, obras por medio de las cuales recrea, relaciona, devela, señala y centra un problema que ya parece ser parte de nuestra idiosincrasia.

Como uno de los artistas referentes del Cauca, Colombia, su obra ha sido expuesta en los ámbitos nacional e internacional, en países como Ecuador, México,

Villa Lozada, Huila, Colombia, 1982. Master in Visual Arts and Master in Environmentally Integrated Arts, Universidad del Cauca. His modes of creation are self-referential. They mark the transit of his experience of living between the countryside and the city: The ways of seeing and perceiving the territories, the coca leaf as an ancestral and sacred plant to the media readings related to trafficking, organized mafia groups and the inevitable identity of the national related not only as a producer country but also as a generator of violence. He creates exhibitions, works, interventions, drawings, photographs and videos, recreating, relating, revealing, pointing out and focusing on a problem that already seems to be part of our idiosyncrasy.

His work has been exhibited nationally and internationally, in places such as: Ecuador, Mexico, Argentina, Brazil, Peru, Costa Rica, Uruguay, Sweden, Switzerland, Germany, Austria and Spain, being

Argentina, Brasil, Perú, Costa Rica, Uruguay, Suecia, Suiza, Alemania, Austria y España.

Ha sido enmingador de diferentes proyectos, como *Cateo Mayor: Cómo la tierra selecciona la ruta del buen vivir*; *Enmingar para avanzar y crear para sanar* (Salón Internacional Intercultural de Arte Indígena Manuel Quintín Lame Chantre); *Minga Prácticas De-Coloniales, prácticas artísticas y culturales del proceso FARC desde la firma de los acuerdos de paz* (Residencias Artísticas Popayork). ■

one of the artists of reference in Cauca, Colombia.

Enmingador of different projects such as: *Cateo mayor: Cómo la tierra selecciona la ruta del buen vivir* [Cateo mayor: How the land selects the route of good living]. *Enmingar para avanzar y crear para sanar* (*Enmingar to move forward and creating to heal*), Manuel Quintín Lame Chantre International Intercultural Indigenous Art Salon. *Minga Prácticas De-Coloniales, prácticas artísticas y culturales del proceso FARC desde la firma de los acuerdos de paz* (*Minga de-colonial practices, artistic and cultural practices of the FARC process since the signing of the peace accords*), Popayork Art Residence. ■





Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*. Vista general de la videoinstalación, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Overview of the video installation, 2023.



Estructura sinfín: Metro series

Endless Structure: Subway Series

Proyecto ganador/Winning project

Mauricio Carmona Rivera

Del 4 de noviembre al 3 de diciembre de 2023/
From November 4 to December 3, 2023

ESTACIÓN DE LA SABANA/SABANA STATION

Fotografía/Photography: Juanita González Cardona

Redes sociales/Social media

Instagram: @policefalo productions

Página web/Web page: www.mauriciocarmonarivera.com

Créditos del proyecto ganador

Estructura sinfín: Metro series/Endless structure: Subway series: Mauricio Carmona Rivera

Producción y edición/Production and editing: Andrés Carmona Rivera, Mauricio Carmona Rivera

Producción de campo/Field production: Kelly Yhoana Urrea

Cámara/Camera: Alejandro Henao, Alexis Caro, Laura Zuluaga, Daniel Torres, Winder Urrutia, Daniela Loaiza, Carlos Londoño

Script/Script: Laura Zuluaga

Sonido directo/Direct sound: Daniel Correa, Diego Giraldo

Diseño sonoro/Sound design: Andrés Quintero, Ruge Films

Planos 3D/3D drawings: Laura Tobón Echavarría

Curaduría/Curated by: Carlos Uribe y Elena Acosta

Curaduría Archivo Metro de Medellín:/Medellín Subway

Archive curated by Luis Fernando González Escobar





Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*, detalle videoinstalación, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Video installation detail, 2023.

**Curaduría Archivo Metro de Bogotá/
Bogotá Subway Archive curated by:**
Juana Afanador

**Curaduría Archivo Ferrocarriles
Nacionales, Estación de la Sabana/
National Railway - Sabana Station
archive curated by:** Alberto Escovar
Wilson-White, Enrique Ramírez
Botero, Margarita Mariño von
Hildebrand y Jaime Ortiz Mariño

**Invitados a actividades asociadas/
Related activities guests:** Alfonso
Carvajal, Juana Afanador, Darío
Cárdenas, Gabriel Maldonado, Luis
Fernando González Escobar, Alberto
Escovar Wilson-White, Carlos Uribe,
Enrique Ramírez Botero, Jaime Ortiz
Mariño, Andrés Vivas, Radio Bestial
**Museografía y montaje/ Museography
and assembly:** Walter Orrego
**Asistentes de montaje/Assembly
assistants:** Fabio Acosta, José Forero
**Museografía Audiovisual
Tecnorenta/Tecnorental audiovisual
museography:** Álvaro Escobar, Alberto
Gómez, Jonathan Yumayusa, Jhon
Benítez, Andrés Cortés, José Mogollón
**Producción de vitrinas y espejos/
Window and mirror production:**
Autoservicio de Soldaduras Especiales
S.A.S., Luis Soacha, Ricardo Soacha,
Enrique Figueroa

Sistema eléctrico/Electrical system:
Germán Darío López, Cristian David
López, Jhon Benítez

**Carpintería Estación de la Sabana/
Sabana Station Carpentry:** Fernando
Roa Tornero

**Coordinación Escuela Taller de
Bogotá, Mincultura/Bogotá
Workshop School Coordination,
Ministry of Culture:** Jeisson Alba,
Luisa Mejía

Diseño gráfico/Graphic design:
Wallace V. Masuko

**Equipo Gerencia de Artes Plásticas
y Visuales de Idartes/Idartes' Visual
Arts Department Team:** María Catalina
Rodríguez Ariza, María Clara Arias
Sierra, Mariana Arango García, Paula
Gil, Jasmín Torres, Juanita González,
Ledy Ortiz, Sergio Zapata, Carlos
Romero, Ivonne Revelo, Natalia
Gómez

**Escuela de Mediación Red GSF/
GSF Network School of Mediation:**
Daniela Mayor, Tatiana Puerto, Angie
Rodríguez, Emanuela Jiménez,
Catherin Flautero, Brenda Claros

Apoyo/With the support of: Industrias
Creativas; Servicio Nacional de
Aprendizaje (SENA); Beca de Creación
2014; Alcaldía de Medellín; Metro de
Medellín; Escuela Taller de Bogotá;
Estación de la Sabana; Ministerio de
las Culturas, las Artes y los Saberes;
Central de Inversiones S.A. (CISA);
Turistrén; Netbox; Policía Nacional
de Colombia; Policéfalo Films;

Ruge Films; Festival Villa del Cine;
BogotáPlan; Radio Bestial.

Agradecimientos/Acknowledgments:

Lucy Rivera Villegas, Antonio Carmona Ocampo, Sandra Carmona Rivera, Karen Carmona Rivera, Valentina Carmona Rivera, Lisseth Rincones Arciniegas, Fabio Salas, Juan Manuel Valencia, Mariana Salas Carmona, Isaac Salas Carmona, Gael Carmona Rincones, Gloria Rivera Villegas, Esteban Pérez, Laura Pérez, Jeisson Alba, Luisa Mejía, María Uliana Vieira, María Camila Rivera, Noel Rodríguez, Angelmiro Álvarez, Eloísa Vargas, Andrés Rodríguez, Carolina Rodríguez, Liliana Afanador, Carolina Ciro, Víctor Muñoz, Chris Gude, David Gonzalo Henao, Juan Pablo Franky, Jaime Franky, Andrés Rengifo Valencia, Olga Rodríguez, Miguel Ángel Correa, Alejandra Correa, Isabel Cristina Seguro, Tatiana Vera, Nanda Fernández Brédillard, Camilo Monsalve Ossa, Natalia Estrella, Luis Carlos Muñoz, Leonardo Correa, María Isabel Vélez, Juan David Botero, Dora Ramírez, Jesús Cataño, Seth Wulsin, Carlos Pérez, Alba López, Esteban Gracia, CEHAP Universidad Nacional, Juan Carlos Cardona, Sala de Patrimonio Documental de la Universidad EAFIT, Diego León Ospina, Instituto Geográfico Agustín Codazzi, Inti Camacho, Hemeroteca de la Biblioteca Luis Ángel Arango.



Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*. Vista general de la videoinstalación, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Overview of the video installation, 2023.



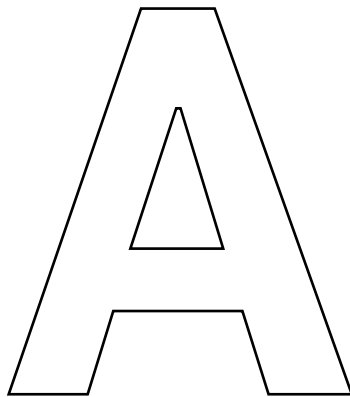
MTA
MARTIN LUTHER KING JR. CENTER
AS GAY AND LESBIAN

MARTIN LUTHER KING JR. CENTER
AS GAY AND LESBIAN



Interferencias e inserciones en espacios patrimoniales

*Quisiera que algún día toda
obra fuera vista como un
lugar, como una memoria y
una alusión de conquistas
visibles y reales.*
Cildo Meireles



Al volver a entrar a este lugar —antigua estación ferroviaria de La Sabana, edificio emblemático y bien patrimonial—, es inevitable recordar el gesto de María Elvira Escallón con su instalación *In vitro* (premio del VIII Salón Regional de Artistas en 1997). Si bien aquella obra proponía en su momento una lúcida inserción en la memoria patrimonial al “congelar” los corredores de acceso a las oficinas de administración, la videoinstalación y activación de archivo¹

¹ Como elemento cohesionador y articulador de esta exposición, Carmona Rivera invitó a investigadores, teóricos, arquitectos e historiadores del patrimonio y la arquitectura

Interferences and insertions in heritage sites

*One day, I hope every artwork
is seen as a place,
as a memory, and an allusion
to visible and real conquests.*
Cildo Meireles

Upon re-entering this place —the old La Sabana railroad station, an emblematic building and heritage landmark— one cannot help but be reminded of María Elvira Escallón’s gesture with her installation *In vitro* (winner of the VIII Regional Artists’ Salon in 1997). Although at the time the artwork proposed a lucid insertion on heritage memory by “freezing” the access corridors to the administration offices, the video installation and activation of archive¹ *Endless*

¹ As a cohesive and articulating element of this exhibition, Carmona Rivera invited researchers, theorists, architects and historians of heritage and urban architecture to jointly

Estructura sinfín: Metro series, que Mauricio Carmona Rivera propone para este sitio, amplía el significado y desplaza la conversación de lo evocativo para centrarse en una discusión tan activa como actual sobre las infraestructuras patrimoniales desde la noción de ruina² y su implicación sobre las políticas de movilidad urbana, en consonancia con los anhelos, frustraciones y avatares del ciudadano de a pie.

Partiendo de la doble condición del arte en cuanto lenguaje y discurso, Carmona Rivera nos invita a reflexionar sobre niveles paralelos de soporte y mensaje, posibilitando así cuestionamientos en torno a diversas nociones relacionadas tanto con el arte como con el contexto en el cual está inserto.

urbana para construir conjuntamente un archivo vivo. Hacen parte de esta colaboración y polifonía de voces, Juana Afanador, Margarita Mariño von Hildebrand, Elena Acosta, Alberto Escovar Wilson-White, Luis Fernando González Escobar, Enrique Ramírez, Jaime Ortiz Mariño.

2 El filósofo Félix Duque, en sus libros *Ruinas posmodernas* (1999) y *La fresca ruina de la tierra: Del arte y sus desechos* (2002), así como en diferentes artículos sobre el tema, amplía la noción de *sentido de lo patrimonial*, al proponerlo como “una ruina puede ser fresca por reciente. Pero también —y más jugosamente— puede ser fresca, por darse antes del edificio, y más: por retardar la construcción, por señalar que algo falta. La ruina es la totalidad de las faltas. Sombra y peso, resistencia y cerrazón, hosquedad impenetrable. Pero también, y por ello mismo, incitación y aventura, posibilidad de dar lugar y de dejar sitio”.

Structure: Subway Series, which Mauricio Carmona Rivera proposes for this site, expands the meaning and shifts the conversation from the evocative to focus on a discussion as active as it is current on heritage infrastructures from the notion of ruin² and its implication on urban mobility policies, in line with the yearnings, frustrations and vicissitudes of the ordinary citizen.

Starting from the double condition of art as language and discourse, Carmona Rivera invites us to reflect on parallel levels of format and message, making it possible to question diverse notions related both to art and to the context in which it is inserted.

By posing itself as a dystopian space —an encounter with memory and

build a living archive. Participating in this collaboration and polyphony of voices are: Juana Afanador, Margarita Mariño von Hildebrand, Elena Acosta, Alberto Escovar Wilson-White, Luis Fernando González Escobar, Enrique Ramírez, Jaime Ortiz Mariño.

2 The philosopher Félix Duque in his books *Ruinas posmodernas* [*Postmodern ruins*] (1999) and *La fresca ruina de la tierra: Del arte y sus desechos* [*The fresh ruin of the Earth: Of art and its waste*] (2002), as well as in different articles on the subject, expands on the notion of the meaning of heritage, as “a ruin can be fresh because it is recent. But also —and more importantly— it can be fresh by occurring before the building, and more still: by delaying the construction, by pointing out that something is missing. Ruin is the totality of faults. Shadow and weight, resistance, and closedness, impenetrable sullenness. But also, and for this very reason, incitement and adventure, the possibility of making room and leaving room.”



Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*, detalle videoinstalación, 2023.

Endless Structure: Subway Series. Video installation detail, 2023.



Al plantearse como un espacio distópico —reencuentro con la memoria y activación del patrimonio, pero plausiblemente detonador de una discusión colectiva tan urgente como necesaria sobre lo público—, Carmona Rivera activa una reflexión sobre la configuración del espacio urbano y sobre las dinámicas sociales que construyen la ciudad contemporánea. No se trata tanto de mostrar el ordenamiento, el estatuto planificador, sino más bien de hacer visibles sus quiebres, sus pliegues, sus resquebrajamientos, sus imaginarios, sus estatutos fluctuantes; sin dilaciones, sus puntos de fuga.

Al igual que la distopía o la antiutopía que refleja un hangar ferroviario como este, o las ideas inconclusas o ralentizadas de los sistemas masivos de transporte en Colombia —cual estructuras ligeras, irresolutas, indefinidas, imprevisibles, en paso de lo transitorio a lo ilusorio—, las imágenes reales de un metro que se estaciona sobre la ruina, horadando el horizonte de la comprensión, quiebran la significación monosémica de la ciudad y la hacen polisémica, encuadrando así un espacio nuevo y revelador para la interpretación prospectiva de lo urbano, y para el espacio fugado de la ciudad que se imagina y de la ciudad que se construye.

Esta no es una exposición convencional, y mucho menos una plataforma usual en las versiones anteriores ni en la actual del Premio Luis Caballero. Desde el giro dado en la VII versión, de 2013, cuando se activaron diversos espacios en la ciudad por el traslado obligado de la Galería Santa Fe, algunos de los

activation of heritage, but plausibly detonating a collective discussion as urgent as it is necessary about the public— Carmona Rivera triggers a reflection on the configuration of urban space and on the social dynamics that build the contemporary city. It is not so much a question of showing the order, the planning statute; rather of making visible its breaks, its folds, its cracks, its imaginary, its fluctuating statutes: Without delay, its vanishing points.

Like the dystopia or anti-utopia reflected in a railway hangar like this one, or the unfinished or slowed-down ideas of mass transportation systems in Colombia —as light, irresolute, undefined, unpredictable structures, moving from the transitory to the illusory— the real images of a subway that is parked on the ruin, piercing the horizon of understanding, break the monosemantic significance of the city and make it polysemic, thus framing a new and revealing space for the prospective interpretation of the urban, and for the escaped space of the city that is imagined and the city that is built.

This is not a conventional exhibition, much less a usual platform in previous and current versions of the Luis Caballero Award. Since the change in the VII version in 2013, when several spaces in the city were activated due to the forced relocation of the Galería Santa Fe, some of the artists of the subsequent versions opted to redefine urban buildings in site specific projects, making it possible for some works to dispense with the white

artistas de las versiones posteriores han optado por resignificar edificios urbanos en *proyectos específicos*, posibilitando que algunas obras hayan prescindido del cubo blanco para su puesta en escena.³ Carmona Rivera plantea una interferencia y resignificación de un espacio olvidado, de un *no-lugar* desmantelado y decadente, que potencia la atención y la discusión ciudadana de su presente, desde el retrovisor de su pasado y como palpitante devenir.

Carlos Uribe

El infinito en el metro

El metro es epítome de lo urbano, y sus itinerarios hacen parte de la vida cotidiana de los urbanitas. Desde la modernidad industrial, habitar en la metrópolis ya entrañaba la experiencia de viajar en metro; así, cuando se piensa en Londres, París o Nueva York, vienen las imágenes de sus metros que, con la proliferación ulterior de sus ramales multiplicaron la complejidad connatural a estas grandes ciudades. Es entonces comprensible que el hecho de tener o no metro se haya convertido en muchos casos en indicador de la modernización de una ciudad y que, en una intermedia, como Medellín,

³ Carlos Uribe, autor de este texto, conformó, junto con José Luis Blondet y Mario Opazo, el jurado de premiación del VII Premio Luis Caballero en 2013.

cube for their staging.³ Carmona Rivera proposes an interference and resignification of a forgotten space, of a dismantled and decadent *non-place*, that empowers the attention and citizen discussion of its present, from the rear-view mirror of its past and as a palpitating becoming.

Carlos Uribe

The infinite on the subway

The subway is the epitome of the urban and its routes are part of the daily life of urbanites. Since industrial modernity, living in the metropolis, already entailed the experience of traveling by subway. Thus, when one thinks of London, Paris or New York, the images of their subways come to mind, and the subsequent proliferation of their branches multiplied the complexities intrinsic to these great cities. It is therefore understandable that the presence or absence of a subway has become in many cases an indicator of the modernization of a city and that, in an intermediate city like Medellín, this mass transportation device is considered in turn, a symbol of its progress. Beyond the discussions about the characteristics and history of the subway that has been operating since 1995 in the capital

³ Carlos Uribe, author of this text, together with José Luis Blondet and Mario Opazo, formed the panel of judges for the VII Luis Caballero Award in 2013.

este dispositivo de transporte masivo sea considerado, a la vez, símbolo de su progreso. Más allá de las discusiones sobre las características y la historia del metro que funciona desde 1995 en la capital antioqueña, hay una dimensión experiencial que lo hace singular.

A la práctica metropolitana y burguesa del callejeo (la *flânerie*), tal como la presentó Charles Baudelaire en un texto ya clásico (*El pintor de la vida moderna*, 1863), se suma hacia finales del siglo XIX, la del trayecto en el metro que, en muchos casos, está anclada a una dimensión subterránea, en la que, durante un fragmento de tiempo diurno o nocturno, la multitud entre vagones comparte destinos temporales. Marc Augé se refiere al carácter paradójico del viaje en metro, experiencia privilegiada de la individualidad y de lo social al mismo tiempo (*El viajero subterráneo: Un etnólogo en el metro*, 1986); dicha experiencia continúa la de ese afuera que es la calle, en otro afuera, cerrado. Oxímoron que encanta: afuera encerrado que, además, es en sí mismo móvil. La figura trazada es doblemente rápida y nerviosa: las personas se mueven en una superficie movediza y experimentan otro movimiento dual: despliegue y repliegue: atentas a lo que ocurre afuera (excentradas) y dirigidas a sus divagaciones (concentradas). Lanzadas al afuera y al adentro, partes de la multitud y enclavadas en su soledad.

Asimismo, la estructura física que recorre el metro es compleja. Aunque pueda entenderse en principio como un entramado organizado que permite la lógica centro-periferia, los ramales que

of Antioquia, there is an experiential dimension that makes it unique.

In addition to the metropolitan and bourgeois practice of *flânerie*, as presented by Charles Baudelaire in a now classic text (*The painter of modern life*, 1863), towards the end of the 19th century the subway ride was added, which, in many cases, is anchored to a subway dimension, in which, for a fragment of time during the day or night, the crowd between cars shares temporary destinations. Marc Augé refers to the paradoxical character of subway travel, a privileged experience of individuality and the social at the same time (*The underground traveler: An ethnologist in the subway*, 1986); this experience continues the experience of that outside that is the street, in another outside, closed. An enchanting oxymoron: An enclosed outside that is itself mobile. The traced figure is doubly fast and nervous: People move on a shifting surface and experience another dual movement: Deployment and withdrawal: Attentive to what is happening outside (eccentric) and directed to their ramblings (concentrated). Thrown outside and inside, part of the crowd and nestled in its solitude.

Likewise, the physical structure that runs through the subway is complex. Although it can be understood in principle as an organized network that allows the center-periphery logic, the branches that connect different urban areas and that multiply as cities densify, draw lines that make up labyrinthine systems, in which one is susceptible to getting lost and even, at times, incite one to get lost.

conectan distintas zonas urbanas, y que se multiplican a medida que se densifican las ciudades, trazan líneas que componen sistemas laberínticos en los que se es susceptible de perderse y que incluso, en ocasiones, incitan a perderse. Johnny Carter, el saxofonista de *El perseguidor* (Julio Cortázar, 1959), divaga por distintos estratos de su tiempo existencial durante unos pocos minutos de un recorrido; el topólogo Daniel Pratt, en la película argentina *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996) busca el vagón 86 que ha desaparecido en el entramado del *subte* porteño, lo mismo que ocurriera con otro vagón 86 en el cuento de ciencia ficción que sirvió de referente para la obra cinematográfica (Armin Joseph Deutsch, *Un subterráneo llamado Moebius*, 1950). Y es que la figura topológica del anillo de Moebius podría representar la experiencia espacial del metro: se trata de un entramado moebiano de carácter infinito que puede producir esa excitación rara que consiste en sentir miedo y atracción por el extravío. Miedo a las complejidades del espacio y de la velocidad, pero también de la otredad radical que encarnan los demás pasajeros, de quienes no sabemos nada, monstruos para nuestra mirada temerosa, como lo es nuestra presencia anónima para ellos; los urbanitas encerrados en un vagón se temen, como lo muestra la célebre secuencia de la película *Código desconocido* (Michael Haneke, 2000), en la que un muchacho escupe a una mujer a la que ha hablado antes (interpelado, incomodado) sin recibir respuesta: escupe su marginalidad a la cara de aquella que lo ignora, para quien él es un simple

Johnny Carter, the saxophonist in *The pursuer* (Julio Cortázar, 1959), wanders through different strata of his existential time during a few minutes of a tour; the topologist Daniel Pratt, in the Argentine film *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996) searches for carriage 86 that has disappeared in the network of the Buenos Aires subway, as happened with another carriage 86 in the science fiction story that served as a reference for the film (Armin Joseph Deutsch, *A subway called Moebius*, 1950). The topological figure of the Moebius Ring could represent the spatial experience of the subway: It is a Moebian lattice, of infinite character, which can produce that rare excitement that consists of feeling fear and attraction for the misplacement. Fear of the complexities of space and speed, but also of the radical otherness embodied by the other passengers, of whom we know nothing, monsters to our fearful gaze, as our anonymous presence is to them; urbanites locked in a carriage fear each other, as shown in the famous sequence of the film *Code unknown* (Michael Haneke, 2000), in which a young man spits at a woman to whom he has spoken before (questioned, discomfited) without receiving an answer: He spits his marginality in the face of the woman who ignores him, for whom he is a simple stranger. Incommunication in the city, on the subway. The city is the materialization of Babel, the subway is a moving Babel. But it is also Babylon, the lustful one, where differences attract each other, as happens to the protagonist of the film *Reconstruction* (Christoffer Boe,



Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*. Recorrido por la Estación de la Sabana, Radio Bestial, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Tour of the Sabana Station, Radio Bestial, 2023.



desconocido. Incomunicación en la ciudad, en el metro. La ciudad es la materialización de Babel, el metro es Babel en movimiento. Pero también es Babilonia, la lujuriosa, donde las diferencias se atraen, como le ocurre al protagonista de la película *Reconstrucción* (Christoffer Boe, 2003), que, en su juego ficcionador, busca a su amada perdida dentro del espacio enmarañado del metro.

Una única línea del metro de Medellín atraviesa la ciudad de norte a sur, con tan solo un perimetral que se desvía en una segunda línea hacia el occidente, aunque el sistema “continúa” por fuera de la plataforma dirigido a los cuatro puntos cardinales, alimentándose con metrocables, tranvías y buses. El metro antioqueño se ha levantado en medio de las ruinas de una urbe en guerra y, por contraste, está siempre impecable (aunque bajo muchas de sus columnas se extiendan zonas oscuras, desoladas, pauperizadas y hasta olvidadas), en los muros blancos de sus vagones no hay *graffiti* y su extrema vigilancia rechaza el ingreso de gente ebria, de mendicantes, de quienes venden baratijas y confites para sobrevivir, de cantantes y bailarines marginales; es decir, establece interdicciones. Su estructura casi indivisa, la transparencia que se desprende de que toda su trayectoria sea elevada y su higiene excesiva hacen de él un metro singular, casi la negación de lo que acaece fuera de los torniquetes de entrada y de la condición, de suyo laberíntica y maculada, del dispositivo metro como condensación de lo urbano. ■

Elena Acosta

2003), who, in his fictionalizing game, searches for his lost beloved in the tangled space of the subway.

A single line of the Medellín subway crosses the city from north to south, with only a perimeter line that deviates into a second line to the west. However, the system “continues” outside the platform directed to the four cardinal points, fed by metrocables, trams, and buses. The Antioquian subway has been built in the middle of the ruins of a city at war and, by contrast, it is always impeccable (although under many of its columns there are dark, desolate, impoverished and even forgotten areas). There is no graffiti on the white walls of its cars and its extreme vigilance rejects the entry of drunk people, beggars, those who sell trinkets and candy to survive, marginal singers and dancers; that is to say, it establishes limits. Its almost undivided structure, the transparency that comes from the fact that its entire trajectory is elevated and its excessive hygiene make it a singular subway, almost the negation of what happens outside the entrance turnstiles and of the labyrinthine and mottled condition of the subway device as a condensation of the urban. ■

Elena Acosta



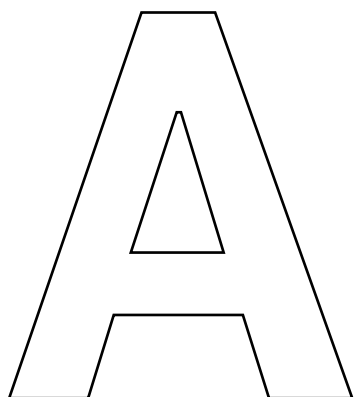
Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*. Montaje, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Assembly, 2023.



Mauricio Carmona Rivera. *Estructura sinfín: Metro series*. Recorrido por la Estación de la Sabana, Radio Bestial, 2023. *Endless Structure: Subway Series*. Tour of the Sabana Station, Radio Bestial, 2023.



MAURICIO CARMONA RIVERA



Artista plástico por el Instituto de Bellas Artes (2002) e historiador por la Universidad Nacional de Colombia (2016); participó en un intercambio académico con la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona. Cofundador e integrante de Taller 7 (2003-2018) y Policéfalo Films (desde 2017). Ha recibido varias becas y distinciones, entre las que se destacan las siguientes: nominado al Premio Luis Caballero, Instituto Distrital de las Artes, Bogotá (2022); Beca Artista de Larga Trayectoria, Alcaldía de Medellín (2014 y 2017); Beca en Arte Público, Alcaldía de Medellín (2015). Ha realizado residencias artísticas en Eight, Critical Institute for Arts and Politics y FaveLab, Atenas, Grecia (2019); Hangar, Barcelona (2015); Capacete, Brasil (2011). Mención de honor en el Premio a Nuevas Prácticas Artísticas en Artes Visuales, como integrante de Taller 7, MinCultura (2011-2014). Como productor del documental *Estancia*,

Visual artist from the Instituto de Bellas Artes (2002) and historian from the Universidad Nacional de Colombia (2016); academic exchange Faculty of Philosophy, University of Barcelona. Co-founder and member of Taller 7 (2003-2018) and Policéfalo Films (since 2017). He has received several scholarships and distinctions, among which the following are highlighted: Nominated for the Luis Caballero Award, Instituto Distrital de las Artes (Idartes), Bogotá (2022); Long-Trajectory Artist Grant, Mayor's Office of Medellín (2014 and 2017); Public Art Grant, Mayor's Office of Medellín (2015); He has held artistic residencies at Eight, Critical Institute for Arts and Politics and FaveLab, Athens, Greece (2019); Hangar, Barcelona (2015); Capacete, Brazil (2011); Honorable Mention Award for New Artistic Practices in Visual Arts, as a member of Taller 7, Ministry of Culture (2011-2014). As producer of the documentary *Estancia*, he received incentives from the

obtuvo estímulos del FDC de Proimágenes Colombia. Entre sus exposiciones merecen mención *Descenso / intervalo*, Museo de Antioquia (2010-2011); Salón Nacional de Artistas (2006, 2008, 2010, 2022); Salones Regionales de Artistas (2005, 2007, 2009, 2021); Encuentro Internacional de Arte Museo de Antioquia (2007, 2011, 2015); *Frente à Euforia*, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, Brasil (2015); *Contraexpediciones*, Museo de Antioquia (2014); Salón de Arte Bidimensional, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá (2013); *Coordenadas: Historias de la instalación en Antioquia*, MAMM (2013). ■

FDC of Proimágenes Colombia. Among his exhibitions are: *Descensolintervalo* [*Descent and interval*], Museum of Antioquia (2010-11); Salón Nacional de Artistas (2006, 2008, 2010, 2022); Salones Regionales de Artistas (2005, 2007, 2009, 2021); International Art Encounter MDE (Museum of Antioquia, 2007, 2011, 2015); *Frente à Euforia*, Oswald de Andrade Cultural Office, Sao Paulo, Brazil (2015); *Contraexpediciones*, Museo de Antioquia (2014); Salón de Arte Bidimensional, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá (2013); *Coordenadas: Historias de la instalación en Antioquia* [*Coordinates: Stories of artworks installation in Antioquia*], MAMM (2013). ■







Hernando Velandia Guerrero. *En la frontera la muerte es banal*. Video, madera, alambre, arcilla, modelado en icopor, concreto, ventilador, poste, 600 × 700 × 350 cm, 2023. *On the Border Death is Banal*. Video, wood, wire, clay, styrofoam modeling, concrete, fan, pole, 600 × 700 × 350 cm, 2023.

Un recuerdo similar a un silencio del mundo

A Memory Similar to a Silence of the World

Hernando Velandia Guerrero

Del 17 de noviembre de 2023 al 28 de enero de 2024/
From November 17, 2023, to January 28, 2024

GALERÍA SANTA FE

Fotografía/Photography: Alejo Méndez
y Juanita González Cardona

Redes sociales/Social media
Instagram: @hernandovelandiag

Créditos/Credits

Alejo Méndez, Michelle Alejandra Tobo, Caja Forzada, Sebastián Rivero, Camila Andrea Mendoza Carvajal, Laura Alejandra Martínez Pastrana, Óscar Bustos, Radio Todelar, Radio Sutatenza, Emisora HJCK, Señal Colombia, Archivos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia, Periódico *El Tiempo*, Emisora Mariana, Víctor Julio Vijucaro Cárdenas, Eider Fabián Martínez Amaya, Nicolás León, Andrés Felipe Ramírez Castillo, Natalia Ríos Acosta, Daniel Mauricio Cortés Arenas, Sara Gabriela Arenas Roa, Paula Gil, Jorge López, Galería Santa Fe, Acción Popular Colombiana (APC).





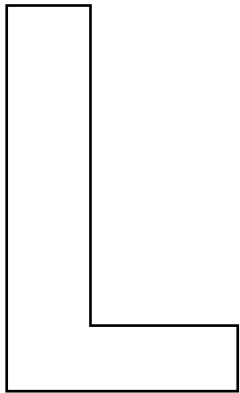
Hernando Velandia Guerrero.
Nafragio. Talla de icopor, tela,
madera y video proyección, 220 × 300
× 400 cm, 2023. *Shipwreck*. Carving
in styrofoam, fabric, wood, and video
projection, 220 × 300 × 400 cm, 2023.



Hernando Velandia Guerrero. *La oscuridad del mar*. Video, agua, drywall, madera, 400 × 300 × 400 cm, 2023. *The Darkness of the Sea*. Video, water, drywall, wood, 400 × 300 × 400 cm, 2023.



Un recuerdo similar a un silencio del mundo



a obra *Un recuerdo similar a un silencio del mundo* es una puesta en escena que opera con frases que se proyectan hacia el espectador. Las imágenes y los sonidos de cada poema visual presentado chocan entre sí en un montaje discontinuo y anacrónico. Al mismo tiempo, este poema visual es una instalación barroca en la que se entrelazan los fotogramas que envuelven al espectador y se presentan unos con otros en constante movimiento. Quien pasa el umbral es partícipe de un espacio ficcional que transita entre la memoria y la realidad. Los referentes esperados son irreconocibles dentro de un contexto histórico, lo cual rompe con la representación.

Las imágenes se contaminan mutuamente de los recuerdos que sobreviven al tiempo. El espectador se transporta fuera de sí al presenciar una narración que busca explotar la representación.

A Memory Similar to a Silence of the World

The work *A Memory Similar to a Silence of the World* is a mise-en-scène that operates with phrases that are projected towards the spectator. The images and sounds of each visual poem presented collide with each other in a discontinuous and anachronistic montage. At the same time, this visual poem is a baroque installation, where photograms are intertwined, enveloping the viewer and presenting themselves to each other in constant movement. Whoever crosses the threshold is a participant in a fictional space that transits between memory and reality. The expected referents are unrecognizable, within a historical context which breaks with representation.

The images are mutually contaminated by memories that survive time. The viewer is transported out of himself by witnessing a narrative that seeks to exploit representation. The person interacting with the work moves in a rift

La persona que interactúa con la obra se mueve en un desgarramiento del tiempo y de la memoria que se ubica en el poema visual. En esta grieta, los mecanismos técnicos se revelan para mostrar, así, en su construcción, la verdad en su forma de teatro del mundo. Ahí, el espectador se vuelve un actor, en una penumbra que envuelve los sentidos de quien ingresa en la sala.

El desgarramiento queda sin referentes claros o sin medición que le permita al espectador-actor ubicarse en un tiempo y en un espacio exacto de la memoria. El radio manipulado, el faro quemado, la campana suspendida, el árbol falso, los viajeros sin rumbo y el desierto desolado son imágenes que recuperan los recuerdos del espectador-actor de las cenizas del tiempo.

El sonido y el silencio se convierten en imágenes en movimiento que constituyen la plasticidad de la obra. Ambos se presentan en el montaje como acontecimientos pasados que el espectador-actor no puede ubicar en un mundo que no se sostiene en los tiempos y espacios modernos. Los silencios son el resultado de invisibilizar una serie de eventos que han marcado el curso del mundo, como símbolos muertos que emiten sus últimas señales. Las conquistas de los que ostentan el poder y sus consecuencias, los dramas que involucran a la naturaleza, al ser humano, los límites y fronteras del territorio, son memorias reconocibles para el espectador obligado a actuar en su propia narración, donde un recuerdo similar a un silencio del mundo prevalece más que la realidad.

of time and memory, which is located in the visual poem. In this crack, the technical mechanisms are revealed, to show in its construction the truth in its form of theater of the world. There, the spectator becomes an actor, in a penumbra that envelops the senses of those who enter the room.

The tearing is left without clear referents or measurement that allows the spectator-actor to locate them in an exact time and space of memory. The manipulated radio, the burnt lighthouse, the suspended bell, the false tree, the aimless travelers and the desolate desert are images that recover the memories of the spectator-actor from the ashes of time.

Sound and silence become moving images, which constitute the plasticity of the work. Both are presented in the montage as past events, which the viewer-actor cannot locate in a world that does not hold up in modern times and spaces. The silences are the result of making invisible a series of events that have marked the course of the world, like dead symbols that emit their last signals. The conquests of those who hold power and their consequences, the dramas involving nature, the human being, the limits and borders of the territory, are recognizable memories for the spectator forced to act in his own narration, where a memory similar to a silence of the world prevails more than reality.

This project is born from the review of audiovisual archives, the history of culture with its images, press writings,



Hernando Velandia Guerrero. *En la ventana (perdidos o salvados)*. Video, nevera, drywall, madera, vidrio, bombillo halógeno, 300 × 240 × 240 cm, 2023. *In the Window (Lost or Saved)*. Video, refrigerator, drywall, wood, glass, halogen bulb, 300 × 240 × 240 cm, 2023.



Hernando Velandia Guerrero. *La oscuridad del mar*. Video, agua, drywall, madera, 400 × 300 × 400 cm, 2023. *The Darkness of the Sea*. Video, water, drywall, wood, 400 × 300 × 400 cm, 2023.



Hernando Velandía Guerrero. *En la frontera la muerte es banal*. Video, madera, alambre, arcilla, modelado en icopor, concreto, ventilador, poste, 600 × 700 × 350 cm, 2023.

On the Border Death is Banal. Video, wood, wire, clay, styrofoam modeling, concrete, fan, pole, 600 × 700 × 350 cm, 2023.



Hernando Velandía Guerrero. *En la frontera la muerte es banal*. Video, madera, alambre, arcilla, modelado en icopor, concreto, ventilador, poste, 600 × 700 × 350 cm, 2023.

On the Border Death is Banal. Video, wood, wire, clay, styrofoam modeling, concrete, fan, pole, 600 × 700 × 350 cm, 2023.



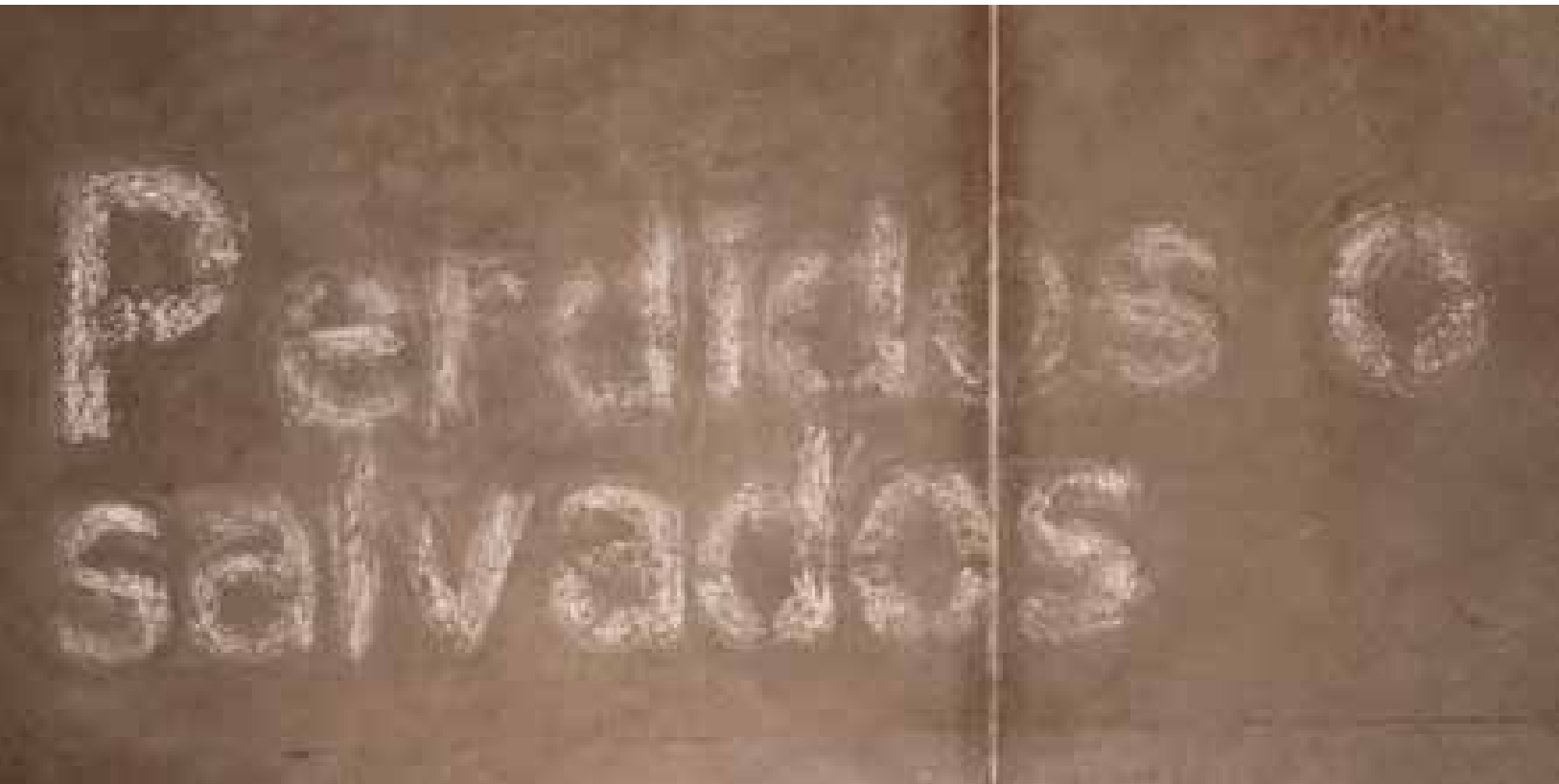
Hernando Velandia Guerrero. *En la frontera la muerte es banal* (detalle). Video, madera, alambre, arcilla, modelado en icopor, concreto, ventilador, poste, 600 × 700 × 350 cm, 2023. *On the Border Death is Banal* (detail). Video, wood, wire, clay, styrofoam modeling, concrete, fan, pole, 600 × 700 × 350 cm, 2023.

Este proyecto nace de la revisión de archivos audiovisuales, la historia de la cultura con sus imágenes, escritos de prensa, novelas y poesía, entre otros documentos. El objetivo es generar una imagen ficcional que involucra diversas técnicas para su instalación, mientras desafiaba las percepciones y los sentidos del espectador-actor. ■

Hernando Velandia Guerrero

novels and poetry, among other documents. The goal is to generate a fictional image that involves various techniques for its installation, while challenging the perceptions and senses of the spectator-actor. ■

Hernando Velandia Guerrero



Hernando Velandia Guerrero. *En la ventana (perdidos o salvados)* (detalle). Tiza sobre cemento, 300 × 240 × 240 cm, 2023. *In the Window (Lost or Saved)* (detail). Chalk on cement, 300 × 240 × 240 cm, 2023.



Hernando Velandia Guerrero. *Fisura*. Madera, botellas de vidrio, azulejos de cerámica, agua, pasto, bombillos halógenos y archivo sonoro, 600 × 420 × 500 cm, 2023. *Fissure*. Wood, glass bottles, ceramic tiles, water, grass, halogen bulbs, and sound archive, 600 × 420 × 500 cm, 2023.

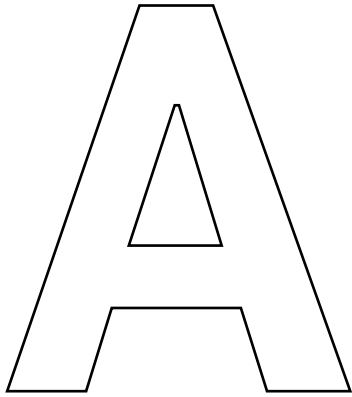
Hernando Velandia Guerrero. *Fisura*
(detalle). Madera, botellas de vidrio,
azulejos de cerámica, agua, pasto,
bombillos halógenos y archivo sonoro,
600 × 420 × 500 cm, 2023. *Fissure* (detail).
Wood, glass bottles, ceramic tiles, water,
grass, halogen bulbs, and sound archive,
600 × 420 × 500 cm, 2023.



Hernando Velandia Guerrero. *Fisura* (detalle). Madera, botellas de vidrio, azulejos de cerámica, agua, pasto, bombillos halógenos y archivo sonoro, 600 × 420 × 500 cm, 2023. *Fissure* (detail). Wood, glass bottles, ceramic tiles, water, grass, halogen bulbs, and sound archive, 600 × 420 × 500 cm, 2023.



HERNANDO VELANDIA GUERRERO



rtista plástico bogotano. Cursó la maestría de Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente reside y trabaja en la ciudad de Bogotá. Cuenta con reconocimientos artísticos en el ámbito nacional, como la Beca Desarrollo de Proyectos de Arte para Artistas con Trayectoria, del Ministerio de Cultura (2021); 17 SRA zona centro (2020); Beca de Investigación a Estudiantes de Maestría, de la Universidad Nacional de Colombia (2019); Beca V Bienal de Artes Plásticas y Visuales, de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2018); mención de honor, Beca de Creación para Artistas con Trayectoria Intermedia, del Ministerio de Cultura (2017), y mención de honor en el ciclo de exposiciones temporales de la Alianza Francesa (2011).

La obra de Velandia es el resultado de investigaciones históricas y de campo sobre problemas de la cultura, reflexiones

Visual artist from Bogotá, he completed a master's degree in Plastic Arts at the Universidad Nacional de Colombia, currently lives and works in the city of Bogotá. He has received national artistic recognitions such as: Grant for the development of art projects for artists with a trajectory from the Ministry of Culture (2021); 17 SRA central zone (2020); Research grant for master's students from the Universidad Nacional de Colombia (2019); V Biennial Grant for Visual Arts from the Gilberto Alzate Avendaño Foundation (2018); honorable mention, Creation Grant for Artists with an intermediate trajectory from the Ministry of Culture (2017) and honorable mention, Temporary exhibitions cycle from the Alliance Française (2011).

Velandia's work is the result of historical and field research on problems of culture, reflections on the landscape and processes of industrial developments. This type of relationship is linked to

sobre el paisaje y procesos de desarrollos industriales; este tipo de relaciones las vincula a procesos escultóricos experimentales que le dan una experiencia sobre el comportamiento de la materia en imágenes que construye, buscando abrir posibilidades migratorias y narrativas de la materia. Todo esto lo ha relacionado en los últimos años en una investigación más rigurosa sobre las imágenes de interés que se encuentran en la memoria de la cultura y sus relaciones con los mecanismos cinematográficos.

Sus trabajos recientes tienen que ver con prefiguraciones antiguas, imágenes recurrentes en el arte, que articula en la investigación, donde encuentra tiempos y potencias plásticas que lo han conducido a crear videos en los que las imágenes de la memoria, el archivo y la investigación se presentan de manera anacrónica. ■

experimental sculptural processes that give him an experience on the behavior of matter in the images he constructs, seeking to open up migratory and narrative possibilities of matter. All this has been related in recent years in a more rigorous research on the images of interest found in the memory of culture and its relationship with cinematographic mechanisms.

His recent works have been related to ancient prefigurations, recurrent images in art, which he articulates in research where he finds times and plastic powers that have led him to create videos in which the images of memory, archive and research are presented in an anachronistic way. ■





Alejandro Salcedo y Jenny Toro. *Minuta*. Película súper 8, 1 h 13 min, 2018-2023.

Alejandro Salcedo and Jenny Toro. *Minute*. Super 8 film, 1h 13 min, 2018-2023.





Minuta

Minute

Alejandro Salcedo

Del 21 de noviembre al 7 de diciembre de 2023/
From November 21 to December 7, 2023

SATÉLITE

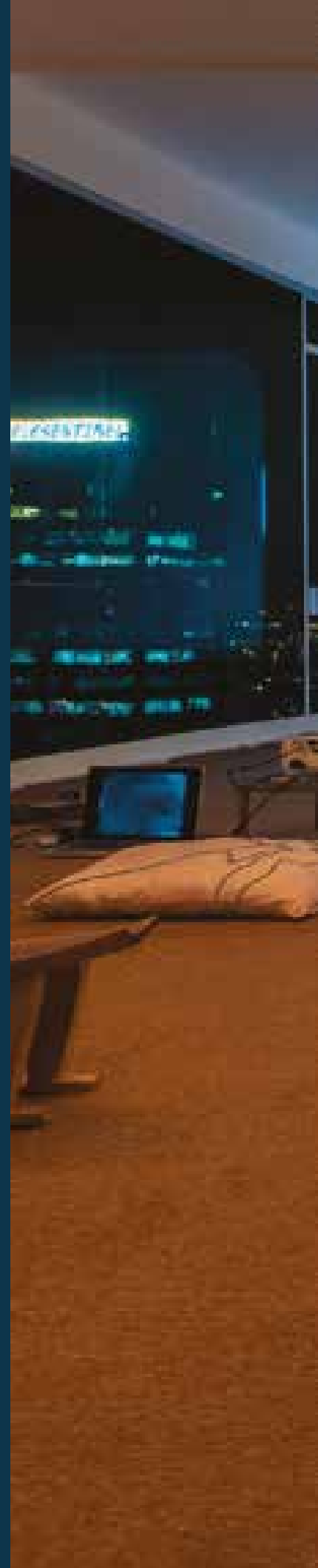
Fotografía/Photography: Juanita González Cardona

Redes sociales/Social media

Página web/Web page: www.alejandrosalcedo.com

Agradecimientos/Acknowledgments

Jenny Díaz, Juan Betancurth, Pedro Aparicio, Tania Gómez,
Juliana Ramírez, Espacio Satélite, Salón Selva.





Alejandro Salcedo y Jenny Toro. *Minuta*. Vista general, 2023. Alejandro Salcedo and Jenny Toro. *Minute*. Overview, 2023.

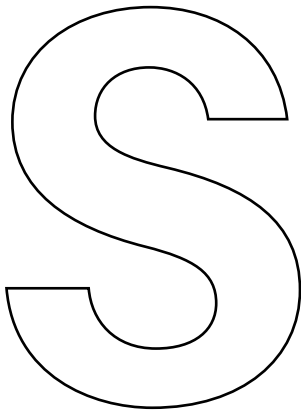




Alejandro Salcedo. *Minuta*. Impresiones en máquina de escribir sobre soportes metálicos, lámpara, mesa metálica, dimensiones variables, 2023. *Minute*. Typewriter prints on metal supports, lamp, metal table, variable dimensions, 2023.

Minuta n.º 10 Acuerdo curatorial

Comparecientes: Alejandro Salcedo,
Jenny M. Díaz Muñoz.



iendo las 14:10 horas del 3 de octubre de 2023, se reúnen en las instalaciones de AURORA, situada en la carrera 18A 39-31 de la ciudad de Bogotá, Alejandro Salcedo y Jenny Díaz, quienes disponen el propósito de la sesión para estructurar un ACUERDO CURATORIAL que dé cuenta de la memoria escrita y extendida del proceso que da forma al curso y estado actual del proyecto MINUTA, detallando las intenciones, cruces, agentes e imprevistos que han abierto y determinado los acuerdos que lo conforman.

Este ACUERDO CURATORIAL tiene los siguientes componentes y objetivos contractuales:

Minute No. 10 Curatorial Agreement

Appearing parties: Alejandro Salcedo,
Jenny M. Díaz Muñoz

At 14:10 hours on October 3, 2023, Alejandro Salcedo and Jenny Díaz meet at AURORA's facilities, located at Carrera 18 A 39 - 31 in the city of Bogotá. The purpose of the session is to structure a CURATORIAL AGREEMENT, that accounts for the written and extended report of the process that shapes the course and current status of the MINUTE project, detailing the intentions, crossings, agents and unforeseen events that have opened and determined the agreements that make up the project.

This CURATORIAL AGREEMENT has the following components and contractual objectives:

1. To make a historical journey through the creation process of the work MINUTE.

1. Hacer un recorrido histórico por el proceso de creación de la obra MINUTA.
2. Situar al público asistente en el espacio expositivo.
3. En adelante usted también es parte de esta MINUTA.

Hechos

1. En 2019, Alejandro Salcedo (AS), Jenny Díaz (JD) y Jenny Toro se encuentran en la Galería Valenzuela y Klenner. JD refiere que, por boca de Juan Betancurth, tenía conocimiento del proyecto *Noviembre* que Alejandro venía realizando, y al cual ella decidió sumar su participación al ofrecer dos locaciones y una acción titulada *Manuelita*. JD sugiere incluir dentro de esta minuta la intención de dicho gesto: dado que —en ese momento— JD trabajaba como conservadora en el Museo Casa del Florero, tenía acceso a los depósitos de las colecciones y tomaba los aretes de Manuelita Sáenz como accesorio para ir de fiesta. La referencia toma lugar, ya que este fue el material incluido en la filmación de *Noviembre*, cuya imagen fue tomada en las instalaciones de “Échele Cabeza”, en el marco de las movilizaciones de noviembre de 2019. Posteriormente, JD gestionó las locaciones para las escenas finales

2. To locate the attending public in the exhibition space.
3. Henceforth, you are also part of this MINUTE.

Background

1. In 2019 Alejandro Salcedo (AS), Jenny Díaz (JD) and Jenny Toro meet at Galería Valenzuela y Klenner. JD says that through Juan Betancurth, she was aware of the *November* project that Alejandro had been working on, and in which she decided to participate by offering two locations and an action titled *Manuelita*. JD suggests including in these minutes the intention of this gesture: given that —at that time— JD worked as a curator at the Casa del Florero Museum, she had access to the collections’ stores and took Manuelita Sáenz’s earrings as an accessory to go to a party. The reference takes place, since this was the material included in the filming of *November*, whose image was taken on the premises of “Échele Cabeza” during the November 2019 protests. JD then arranged locations for the final scenes in *November* at the Exploratorio Nacional Jorge Eliécer Gaitán and Échele Cabeza.
2. In February 2022, AS calls JD from Santandercito. From her residence in the municipality of La Mesa,

de *Noviembre* en el Exploratorio Nacional Jorge Eliécer Gaitán y en Échele Cabeza.

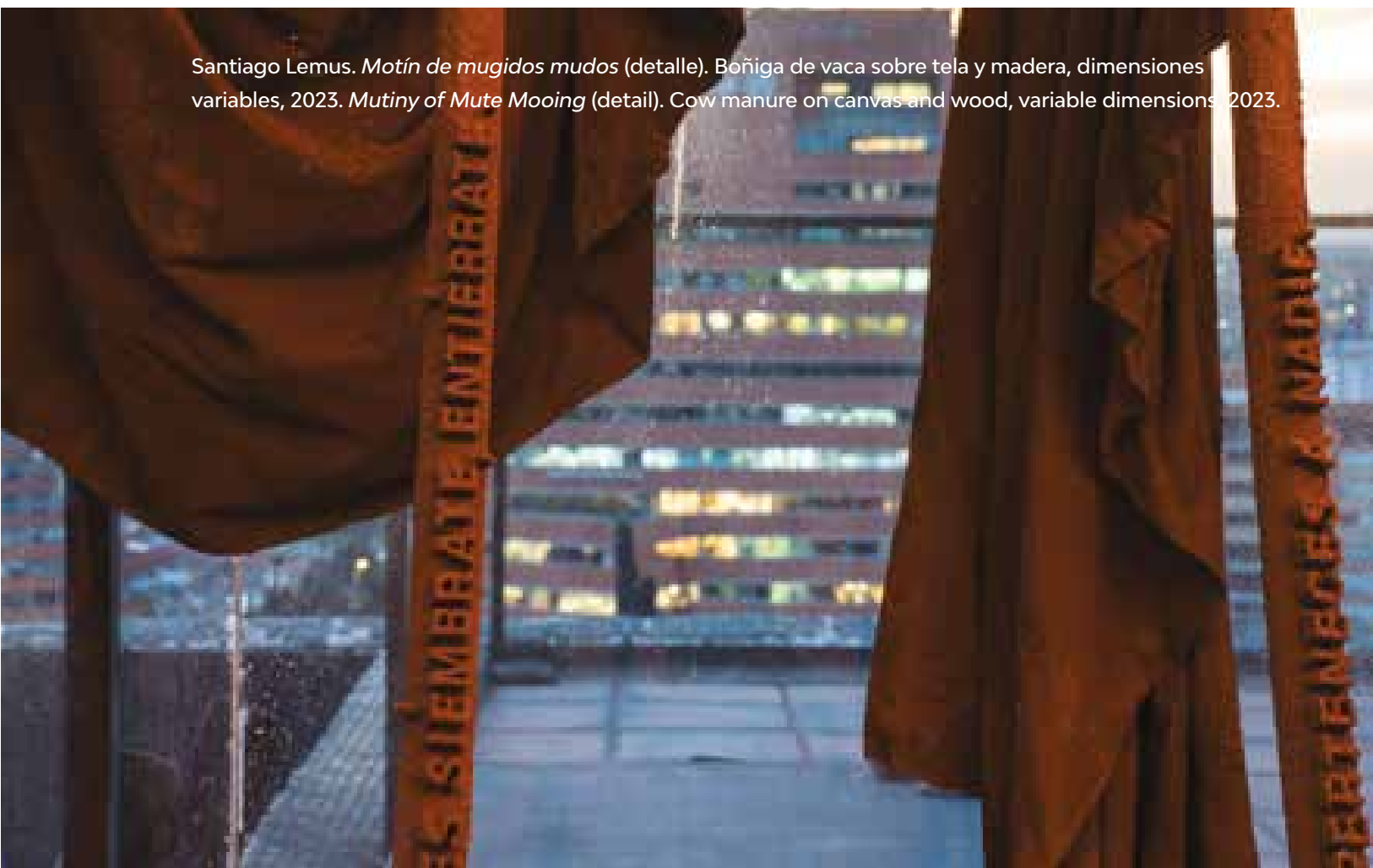
2. En febrero de 2022, AS llama desde Santandercito a JD, quien, en su residencia en el municipio de La Mesa, Cundinamarca, recibe la propuesta de acompañar curatorialmente la postulación al premio Luis Caballero con la obra *MINUTA*, que recopila las colaboraciones realizadas entre las y los artistas convocados para la realización de una serie de cortos (*Noviembre*, *Nudo* y *Coral*) grabados en súper 8, cuyos resultados y procesos serían expuestos en el Exploratorio Nacional Jorge Eliécer Gaitán, propuesta a la que JD accedió, pero hizo salvedad de la complejidad de trabajar en el citado espacio debido a la carga simbólica que contiene el lugar. A propósito del significado y las connotaciones histórico-políticas del edificio, la compareciente solicita citar textualmente el siguiente texto de su autoría: “*Habitar el Exploratorio es tramitar una memoria dolorosa, una herida que no sana, que se remonta al 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el líder político. Es el espacio símbolo de la aniquilación del pensamiento crítico en Colombia y de la resistencia al olvido estatal*”.
3. A finales del año 2022, la obra *MINUTA* es nominada, entre ocho proyectos seleccionados, al premio XII Luis Caballero, de Idartes.

Cundinamarca, JD receives the proposal to accompany the curatorial process for the nomination for the Luis Caballero Award with the work *MINUTE*, which compiles the collaborations between the artists invited to make a series of short films (*Noviembre*, *Nudo*, and *Coral*) recorded in super 8, whose results and processes would be exhibited at the Exploratorio Nacional Jorge Eliécer Gaitán. JD agreed to the proposal, but made a caveat about the complexity of working in that space due to its symbolic load. Regarding the significance and historical-political connotations of the building, the appellant requests the following text of her authorship to be quoted verbatim: “*To inhabit the Exploratorio is to process a painful memory, a wound that does not heal that dates back to April 9, 1948, when the political leader was assassinated. It is the symbolic space of the annihilation of critical thinking in Colombia and of the resistance to state oblivion.*”

3. At the end of 2022, the work *MINUTE* is nominated, among eight selected projects, for the XII Luis Caballero Award from Idartes. After the corresponding notification, AS travels to the Sierra Nevada de Santa Marta.
4. In April 2023, the artist AS returns to the city of Bogotá, his place of residence, and attends



Santiago Lemus. *Motín de mugidos mudos*. Boñiga de vaca sobre tela y madera, dimensiones variables, 2023. *Mutiny of Mute Mooing*. Cow manure on canvas and wood, variable dimensions, 2023.



Santiago Lemus. *Motín de mugidos mudos* (detalle). Boñiga de vaca sobre tela y madera, dimensiones variables, 2023. *Mutiny of Mute Mooing* (detail). Cow manure on canvas and wood, variable dimensions, 2023.

Luego de la respectiva notificación al artista, AS viaja a la Sierra Nevada de Santa Marta.

4. En abril de 2023, el artista AS retorna a la ciudad de Bogotá, lugar de su residencia, y asiste a la exposición *Otr+s futur+s son posibles*, exhibida en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación, y curada por JD. En esa exposición, JD presenta a AS con la abogada y gestora de arte y cultura Tania Gómez (TG), con quien acuerdan realizar la gestión del proyecto *MINUTA* ante diversas entidades u organismos. TG ya tenía conocimiento del proceso y ofrece hacer el contacto y enlace entre la directora del Centro Nacional de Memoria Histórica, María Gaitán (nieta del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán), para facilitar la exposición en el Exploratorio Jorge Eliécer Gaitán, esto debido a que TG había sido invitada por la mencionada directora a coordinar la exposición *Sanaciones*, del Museo de Memoria de Colombia del CNMH, y su contrato para esta labor se encontraba en trámite en la entidad.
5. TG hace el respectivo contacto con la mencionada directora del CNMH para la gestión de la obra *MINUTA* en el Exploratorio JEG. María Gaitán remite a una subalterna para incluir la propuesta en el marco de la conmemoración del 9 de abril, fecha del magnicidio del caudillo liberal. Acto seguido, TG aclara a

the exhibition *Otr+s futur+s son posibles*, exhibited at the Centro de Memoria Paz y Reconciliación, and curated by JD. In this exhibition JD introduces AS to the lawyer and art and culture manager, Tania Gómez (TG), with whom they agree to manage the *MINUTE* project before various entities and organizations. TG already had prior knowledge of the process and offered to contact and liaise with the director of the Centro Nacional de Memoria Histórica, María Gaitán (granddaughter of the liberal leader Jorge Eliécer Gaitán), to facilitate the exhibition at the Exploratorio Jorge Eliécer Gaitán. This was because TG had been invited by the aforementioned director to coordinate the *Sanaciones* [*Healings*] exhibition of the CNMH's Museum of Memory of Colombia and her contract for this work was in process at the entity.

5. TG makes the respective contact with the aforementioned director of the CNMH for the management of the work *MINUTE* at the Exploratorio JEG. María Gaitán refers to a junior to include the proposal within the framework of the commemoration of April 9, the date of the assassination of the liberal leader. Next, TG clarified to María that *MINUTE* is a work nominated for the Luis Caballero Award, that it is under construction, that it is not possible to add it to this event because it deals with a different

María que *MINUTA* es una obra nominada al premio Luis Caballero, que está en construcción, que no es posible sumarla a dicho evento por tratarse de una temática distinta, y que lo que se requiere es la autorización y concertación del Exploratorio para la exhibición.

6. Paralelamente, el artista AS y la curadora JD hacen gestiones ante la Universidad Nacional, encargada de administrar la Casa Museo y el Exploratorio JEG, para lograr el préstamo del espacio para la exposición. La identificación y búsqueda del lugar de exhibición plantea la *reflexión sobre la obra: las colaboraciones entre lxs artistas y proyectos convocados por AS, la minuta, los acuerdos y las arquitecturas para dialogar y acordar*.
7. A pesar de las múltiples gestiones burocráticas con la Universidad Nacional, no fue posible acceder al espacio por esta vía, lo que evidenció un diálogo roto entre la Administración del alma mater y Gloria Gaitán (hija del caudillo liberal JEG), pues el préstamo del espacio debía contar con su autorización. Además, para el equipo de trabajo de *MINUTA* siempre fue un requisito de gestión de la obra que se realizaría en el Exploratorio, contar con la concertación y diálogo oportuno con la familia Gaitán —como heredera y dueña del espacio y de la memoria del caudillo en primera instancia y por consanguinidad—.

theme and that the exhibition requires the authorization and agreement of the Exploratorio.

6. At the same time, the artist AS and the curator JD make arrangements with the Universidad Nacional, in charge of managing the Casa Museo and Exploratorio JEG, to obtain the loan of the space for the exhibition. The identification and search for the exhibition venue raises the *reflection on the work: the collaborations between artists and projects convened by AS, the minutes, agreements and architectures for dialogue and agreement*.
7. Despite multiple bureaucratic efforts with the Universidad Nacional, it was not possible to access the space through this channel, demonstrating a broken dialogue between the administration of the alma mater and Gloria Gaitán (daughter of the liberal leader JEG), since the loan of the space had to be authorized by her. Furthermore, for *MINUTE*'s work team, it was always a requirement for the management of the work to be carried out in the Exploratorio, to have the agreement and timely dialog with the Gaitán family, who serve both as heirs and mourners of the space and the memory of the leader in the first instance and by blood.
8. Given the need to manage the space promptly, TG proposes contacting Catalina Valencia Gaitán

8. Ante la necesidad de gestionar prontamente el espacio, TG propone enlazar con Catalina Valencia Gaitán (hermana de la susodicha María Gaitán y nieta a la vez del caudillo liberal) para gestionar de manera directa un posible encuentro con Gloria Gaitán, su madre, lo cual permitiera agilizar la autorización y concertación sobre el espacio para la exposición de la obra *MINUTA*.
9. Catalina Valencia hace el canal para un encuentro entre el artista AS, la curadora JD y Juliana Ramírez, de Salón Selva, con Gloria Gaitán, y el enlace destinado por la Universidad Nacional, Diana Pérez, encuentro que tiene lugar el 26 de agosto de 2023 en el Exploratorio JEG.
10. Durante la tan anhelada y gestionada reunión no fue posible llegar a un consenso sobre la realización de *MINUTA* en el espacio. *Según la hija del caudillo, son varias las razones para no autorizar el préstamo del Exploratorio*: 1. Que la arquitectura del lugar responde a una ideología enmarcada en el pensamiento gaitanista, y que *MINUTA* no era una obra que evocara el pensamiento de Gaitán; 2. Que no ve factible la materialización de una arquitectura para los acuerdos inspirada en las arquitecturas de los pueblos indígenas, ya que esto generaría un escándalo alrededor del espacio, poniendo en tela de juicio público la cordura de ella (sister of the aforementioned María Gaitán and granddaughter of the liberal leader) to directly manage a possible meeting with Gloria Gaitán, her mother, which would expedite the authorization and agreement on the space for the exhibition of the work *MINUTE*.
9. Catalina Valencia makes the channel for a meeting between the artist AS, the curator JD and Juliana Ramírez of Salón Selva with Gloria Gaitan and the liaison assigned by the Universidad Nacional, Diana Pérez. Meeting held on August 26, 2023 at the Exploratorio JEG.
10. During the long-awaited meeting, it was not possible to reach a consensus on the realization of *MINUTE* in the space. *According to the leader's daughter, there are several reasons for not authorizing the loan of the Exploratorio*: 1. That the architecture of the site responds to an ideology framed in Gaitanist thought and that *MINUTE* was not a work that evoked Gaitan's thought; 2. That she does not consider the materialization of an architecture for the agreements inspired by the architectures of the indigenous peoples feasible, since this would generate a scandal around the space, calling into public question the reasonableness of the space itself; 3. That the connection of the architectural laboratory "Salón Selva" of the Universidad de los Andes

misma; 3. Que la articulación del laboratorio de arquitectura "Salón Selva" de la Universidad de los Andes a la obra *MINUTA* representaba y simbolizaba a la oligarquía colombiana, ya que la Universidad de los Andes fue creada para la eliminación del pensamiento gaitanista en Colombia.

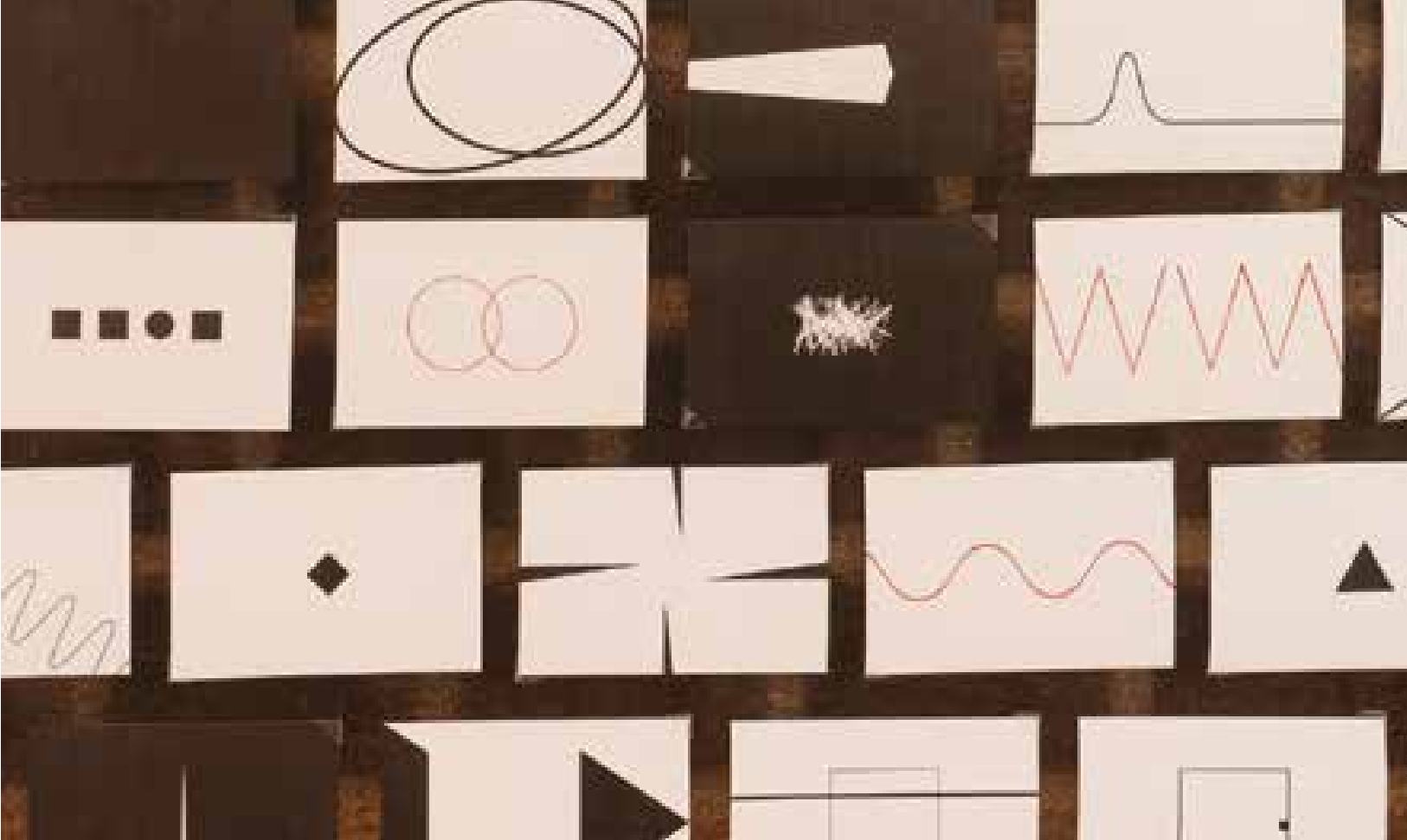
11. Ante la negativa de la hija de JEG de realizar *MINUTA* en el espacio del Exploratorio, Alejandro Burgos, jefe de la División de Museos de la Universidad Nacional (UNAL), propone hacer enlace con la directora del Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, ubicado en el campus de la UNAL, para darle viabilidad a la realización de *MINUTA* en este espacio. Siguiendo esta sugerencia, se ajusta el proyecto a las necesidades del nuevo espacio y se presenta el documento con la propuesta ante el Comité del Museo de Arquitectura LR. El 22 de septiembre, el Comité emite respuesta al oficio enviado, expresando la posibilidad de realizar *MINUTA* en la sala de proyecciones y *hall* principal del Museo, lo cual resultó improcedente para el artista AS y la curadora JD, debido al sentido, espíritu y despliegue del proyecto en el espacio.
12. *El limbo espacial y juego burocrático en el que se vio sumergido el proyecto* por parte de la UNAL y demás personas con capacidad de decisión sobre el préstamo de los posibles espacios "públicos"

to the work *MINUTE*, represented and symbolized the Colombian oligarchy, since the Universidad de los Andes was created for the elimination of Gaitanist thought in Colombia.

11. Given the refusal of JEG's daughter to present *MINUTE* in the Exploratorio space, Alejandro Burgos, head of the Museums Division of the Universidad Nacional (UNAL), proposes liaising with the director of the Museum of Architecture, Leopoldo Rother, located on the UNAL campus, to make it feasible to present *MINUTE* in this space. Following this suggestion, the project is adjusted to the needs of the new space and the document with the proposal is presented to the LR Architecture Museum Committee. On September 22, the Committee issued a response to the letter sent, expressing the possibility of presenting *MINUTE* in the projection room and main hall of the Museum, which was inappropriate for the artist AS and the curator JD, due to the sense, spirit and deployment of the project in the space.
12. *The spatial limbo and bureaucratic game in which the project was submerged* by the UNAL and other decision makers regarding the loan of possible "public" exhibition spaces, made the work team feel abused in their good faith, which is why the curator JD and the artist AS decided to move



Juan Betancourth. *Tarot 33*. Grabado sobre papel, dimensiones variables, 2022. *Tarot 33*.
Etching on paper, variable dimensions, 2022.



Juan Betancourth. *Tarot 33* (detalle). Grabado sobre papel, dimensiones variables, 2022. *Tarot 33* (detail). Etching on paper, variable dimensions, 2022.



Alejandro Salcedo. *Minuta*. CCTV, dimensiones variables, 2018-2023.
Minute. CCTV, variable dimensions, 2018-2023.



Alejandro Salcedo. *Acuerdo n.º 1* (detalle). Óleo sobre lienzo, 180 × 200 cm, 2022. *Agreement No. 1* (detail). Oil on canvas, 180 × 200 cm, 2022.



Alejandro Penagos, Jenny Ocampo y Adriana Cubides. *Thisness*. Acción performática, 2023.
Alejandro Penagos, Jenny Ocampo and Adriana Cubides. *Thisness*. Performative action, 2023.

de exhibición, hizo que el equipo de trabajo refiera haberse sentido abusado en su buena fe, razón por la cual la curadora JD y el artista AS deciden trasladar el proyecto a un escenario privado. En este sentido, los comparecientes expresan desde su más profundo sentir que *“la lógica burocrática constriñe e imposibilita el ejercicio de las prácticas artísticas, a pesar de que en apariencia, y como objetivo misional estas entidades públicas, busquen contribuir a la construcción de escenarios de diálogo y participación que transformen las lógicas violentas de la sociedad colombiana”*.

13. En la búsqueda de un espacio para la exposición de la obra *MINUTA*, AS contacta a Pedro Aparicio, integrante del laboratorio de arquitectura Salón Selva, de la Universidad de los Andes, aliado del proyecto en esta propuesta, referido inicialmente por AS para la construcción de un bohío o *shabono* como parte de su colaboración en *MINUTA*, y que, además, promueve la reflexión sobre la arquitectura de los acuerdos en la misma obra. La comunicación se debió a que Aparicio tiene acceso a una oficina abandonada en el piso 34, ubicada en la calle 30 a #6-22, que era propiedad del arquitecto Diego Llorente, la cual Aparicio ha resignificado dándole el nombre de *Satélite*.

the project to a private venue. In this sense, the participants express their deepest feelings that: *“The bureaucratic logic constrains and makes the exercise of artistic practices impossible, despite the fact that in appearance and as a missionary objective these public entities seek to contribute to the construction of scenarios of dialog and participation that transform the violent logics of Colombian society.”*

13. In the search for a space for the exhibition of the work *MINUTE*, AS contacts Pedro Aparicio, member of the Salón Selva architecture laboratory of the Universidad de los Andes, an ally of the project in this proposal, initially referred by AS for the construction of a *bohío* or *shabono* as part of his collaboration in *MINUTE*, and who also promotes reflection on the architecture of the agreements in the work itself. The communication was due to the fact that Aparicio has access to an abandoned office on the 34th floor located at Calle 30 a #6-22, owned by architect Diego Llorente, which Aparicio has re-signified by giving it the name *Satélite*.
14. In October 2023, AS, Pedro Aparicio, and Camila Restrepo enter into and sign agreement #14 for the loan and use of *Satélite*, in which they stipulate that *MINUTE* will be held in said facilities

14. En octubre de 2023, AS, Pedro Aparicio y Camila Restrepo conciertan y firman el Acuerdo #14, para el préstamo y uso de Satélite, en el cual estipulan que *MINUTA* se realizará en dichas instalaciones entre el 21 de noviembre al 7 de diciembre de 2023.
 15. Es menester decir que *MINUTA* se ratifica como un espacio creado para la colaboración, el diálogo, el encuentro y la generación de acuerdos, por lo que entre los comparecientes y dueños de Satélite se concierta restringir el uso y consumo de bebidas alcohólicas en dicho espacio en el marco de la obra, en cuanto que previendo la propensión del público general al consumo de alcohol, *la obra pretende generar otras formas que preparen el cuerpo para recibir la palabra del otro, construir un escenario para dialogar y posibilitar acuerdos.*
 16. *La arquitectura de Satélite hace necesario reconfigurar nuevamente el sentido de esta MINUTA, en cuanto su emplazamiento en el corazón del Centro Internacional, culmen de la burocracia del país, hace que la obra base su mandato en "llegar hasta donde la burocracia lo permita". En este sentido, se configura MINUTA como una obra colaborativa que pone de presente las relaciones y los procedimientos para la generación de acuerdos, consensos y materializaciones en el mundo fáctico.*
-
- from November 21 to December 7, 2023.
 15. It is necessary to say that *MINUTE* is ratified as a space created for collaboration, dialog, encounter and the generation of agreements, so that between the participants and owners of Satélite it was agreed to restrict the use and consumption of alcoholic beverages in this space within the framework of the work. Foreseeing the general public's tendency to consume alcohol, *the work intends to generate other forms that prepare the body to receive the other's word, build a scenario for dialog and make agreements possible.*
 16. *The architecture of Satélite makes it necessary to reconfigure once again the meaning of this MINUTE, as its location in the heart of the Centro Internacional, the pinnacle of the country's bureaucracy, makes the work base its mandate on: "going as far as the bureaucracy will allow." In this sense, MINUTE is configured as a collaborative work that presents the relationships and procedures for the generation of agreements, consensus and materializations in the factual world.*
 17. It is worth mentioning in these minutes that parallel to the search for the exhibition space, the search for resources to finance the work was carried out, not without difficulties. *Offices, meetings, messages back and forth, procedures*

17. Cabe decir en esta minuta que, paralelamente a la búsqueda del espacio de exhibición, se realizó la búsqueda de recursos para financiar la obra, no sin dificultades: *oficios, reuniones, mensajes de ida y vuelta, gestiones que marcaron el curso de una obra que derivó en colaboraciones a partir de afectos y empatías en medio del pragmatismo y la racionalidad burocrática.* Open Society Found (fundación internacional fundada por el magnate George Soros), la directora de la Unidad para la Implementación del Acuerdo de Paz y el coordinador del programa de DD. HH., Paz y Reconciliación de Ecopetrol sumaron esfuerzos para gestionar apoyos a *MINUTA*, además del importante apoyo de Idartes al impulsar y mantener el Premio Luis Caballero. Lastimosamente, la gestión ante entidades públicas no tuvo éxito, pues se vio limitada por los trámites administrativos y la falta de visión, de sensibilidad y valoración de los procesos de arte y cultura por parte de los tomadores de decisiones de nuestro país. Gracias al Premio Luis Caballero, a los apoyos privados, personas naturales e independientes que posibilitaron esta *MINUTA*.
18. Todo este proceso de realización de *MINUTA* remite a las siguientes correlaciones, correspondencias o interdependencias, paradójicas o no:

that marked the course of a work that decanted into collaborations based on affection and empathy in the midst of pragmatism and bureaucratic rationality. Open Society Found (an international foundation founded by tycoon George Soros), the director of the Unit for the Implementation of the Peace Accord and the coordinator of Ecopetrol's Human Rights, Peace and Reconciliation program joined forces to manage support for *MINUTE*, in addition to the important support of Idartes in promoting and maintaining the Luis Caballero Award. Unfortunately, the efforts before public entities were unsuccessful, limited by administrative procedures and the lack of vision, sensitivity and appreciation of the processes of art and culture by the decision makers of our country. Thanks to the Luis Caballero Award, to the private, individual, and independent supporters who made *MINUTE* possible.

18. This whole process of realization of *MINUTE* refers to the following correlations, correspondences or interdependencies, paradoxical or not:
- Collaborations/processes/contacts/agreements
 - Dialog/architecture/agreements
 - Dialog/agreements/materialization/realization
 - *MINUTE* as a failure in the system that lives in the middle of the

- Colaboraciones/procesos/afectos/acuerdos
- Diálogos/arquitecturas/acuerdos
- Diálogos/acuerdos/materialización/realización
- *MINUTA* como falla en el sistema que habita en medio de la burocracia del Centro Internacional.

Firman en la ciudad de Bogotá, a los 20 días del mes de noviembre, los comparecientes AS y JD, identificados con los números de cédula que aparecen al pie de sus firmas,

Alejandro Salcedo, artista de *MINUTA*
C.C. 809198699

Jenny Díaz, curadora de *MINUTA*
C.C. 1014181040

Testigos y apoyos del proyecto *MINUTA*

Juan Betancurth, Museógrafo de *MINUTA*,
C.C. 75065901

Pedro Aparicio
Tania Gómez, gestora de *MINUTA*,
C.C. 1075233771

Juliana Ramírez
Espacio Satélite, Salón Selva ■

bureaucracy of the Centro Internacional.

The parties, AS and JD, identified with identification numbers as shown at the bottom of their signatures, sign in the city of Bogotá, on the 20th day of the month of November,

Alejandro Salcedo, artist *MINUTE*
Citizen's I.D. 809198699

Jenny Díaz, curator *MINUTE*
Citizen's I.D. 1014181040

Witnesses and support in the *MINUTE* project

Juan Betancurth, museographer *MINUTE*
Citizen's I.D. 75065901

Pedro Aparicio
Tania Gómez, manager *MINUTE*
Citizen's I.D. 1075233771

Juliana Ramírez
Espacio Satélite, Salón Selva ■



Fernando Zuluaga. *Logo de S atelite*. Altorrelieve en piedra mu eca, 40 x 40 cm, 2023.
Sat elite logo. High relief in doll stone, 40 x 40 cm, 2023.



Alejandro Salcedo. *Minuta* (detalle). Impresiones en máquina de escribir, dimensiones variables, 2023. *Minute* (detail). Typewriter prints, variable dimensions, 2023.



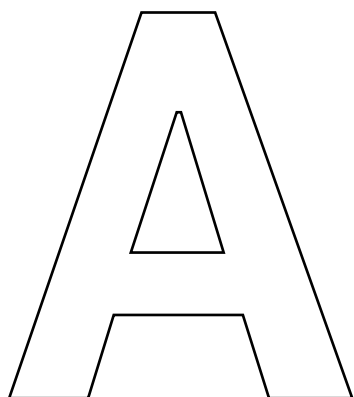
Paola Murillo, Sebastián Lema y Valentina Anzola. *Piel madre* (detalle). Instalación, scoby kombucha y telas, dimensiones variables, 2022.

Paola Murillo, Sebastián Lema, and Valentina Anzola. *Mother skins* (detail). Installation, scoby kombucha, and fabrics, variable dimensions, 2022.



Paola Murillo, Sebastián Lema y Valentina Anzola. *Pielés madre*. Instalación, scoby kombucha y telas, dimensiones variables, 2022. Paola Murillo, Sebastián Lema, and Valentina Anzola. *Mother Skins*. Installation, scoby kombucha, and fabrics, variable dimensions, 2022.

ALEJANDRO SALCEDO



Artista graduado en la Universidad Nacional de Colombia en 2009, con *masters in fine arts* (2012) y *masters in research and arts practice* (2013,) ambas por Chelsea College of Art and Design, Londres. Ha participado en exposiciones colectivas, como *Murmurio*, en Espacio El Dorado y el Museo de Arte de Pereira; *El tiempo del fin*, en el ICPNA, en Lima, Perú; *Mall*, en el Museo Tamayo, en México D. F.; exposiciones individuales en galerías como Casa Riegner y Espacio El Dorado, y en espacios independientes, como Más Allá y En Bajada, en Bogotá. Desde el 2018 trabaja realizando películas en 8 mm en las que invita a colaborar a varios artistas de diversas prácticas. Su primera película, titulada *Pedaló*, hace parte de la colección *Proyecto Bachué*, Lara's Foundation y la colección del Banco de la República. ■

Artist graduated from the Universidad Nacional de Colombia in 2009, with a Masters in Fine Arts (2012) and Masters in Research and Arts Practice (2013), both from Chelsea College of Art and Design, London. He has participated in group exhibitions such as *Murmurio* at Espacio El Dorado and the Pereira Art Museum; *The time of the end*, at the ICPNA in Lima, Peru; *Mall* at the Tamayo Museum in Mexico City, and solo exhibitions in galleries such as Casa Riegner or Espacio El Dorado, and in independent spaces such as Más Allá and En Bajada, in Bogotá. Since 2018 he has been working on making 8mm films in which he invites various artists from diverse practices to collaborate. His first film, *Pedaló*, is part of the Proyecto Bachué collection, Lara's Foundation and the Banco de la República collection. ■



Los jurados

Judges

Fase de nominación



Ximena Gama Chirolla

Filósofa por la Universidad Nacional de Colombia y especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad de los Andes. Es curadora e investigadora enfocada en arte colombiano y latinoamericano contemporáneo. Ha trabajado en procesos de gestión, formación e investigación en instituciones culturales de Colombia y Estados Unidos. En los años 2021 y 2022 fue cocuradora en el 46 SNA de Artista Inaudito Magdalena. En el 2019 hizo parte del equipo de programación de la Cinemateca de Bogotá como curadora del programa expandido. Ha trabajado como curadora independiente para el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia, donde se destacan las

Nomination stage

She earned a Philosophy degree from the Universidad Nacional de Colombia and a Postgraduate Diploma in History and Theory of Modern and Contemporary Art from the Universidad de los Andes. She is a curator and researcher focused on contemporary Colombian and Latin American art. She has worked in management, training, and research processes in cultural institutions in Colombia and the United States. In 2021 and 2022, she was co-curator at the 46th Salón Nacional de Artistas Inaudito Magdalena. In 2019, she was on the Cinemateca de Bogotá's programming team as curator of the expanded program. She has worked as an independent curator for Colombia's National

exposiciones *Endulzar la palabra: Memorias indígenas para pervivir* (Museo Nacional de Colombia, 2017) y *Cuerpos que persisten* (claustro de San Agustín y Museo de Antioquia, 2017). Ese mismo año fue invitada por el Centro de Arte Contemporáneo Jeu de Paume, en Francia, a presentar el proyecto *Bordes de la cotidianidad: Apuntes para otra historia del videoarte contemporáneo en Colombia*. Durante 2015 y 2016 fue curadora del Espacio Odeón, en Bogotá, y en el 2016, cocuradora de *Luis Roldán: Periplo, una retrospectiva* (Museo de Arte del Banco de la República). En el 2015 obtuvo el Travel Grant de la Getty Foundation para asistir a la conferencia anual del Cimam, en Tokio, Japón. También ha participado en distintos seminarios curatoriales organizados por Independent Curatorial International (ICI). Actualmente trabaja como curadora independiente. ■

Center for Historical Memory where the following exhibitions were shown: *Healing words: Resistance through indigenous memory* (National Museum of Colombia, 2017) and *Bodies that persist* (Cloister of San Agustín and Museum of Antioquia, 2017). That same year, she was invited by the Jeu de Paume Contemporary Art Center in France to present the project *On the edge of everyday life: Notes for another story of contemporary art video in Colombia*. In 2015 and 2016, she was curator of the Espacio Odeón in Bogotá, and in 2016, she co-curated *Luis Roldán: Voyage, a retrospective* (Art Museum of the Central Bank). In 2015, she was awarded a travel grant from the Getty Foundation to attend the CIMAM annual conference in Tokyo, Japan. She has also participated in various curatorial seminars organized by Independent Curatorial International (ICI). She currently works as a freelance curator. ■

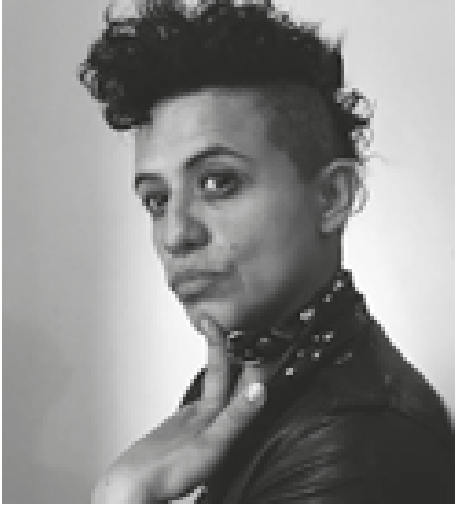


Fotografía/Photo credits: Máncel Tomás Martínez

Mónica Eraso

Bogotá, 1979. Graduada con honores del doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional, y la maestría en Estudios Culturales, de la Universidad Javeriana. Fue becaria del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Es autora del libro *De morbis venereis* (2016). Ha escrito varios artículos y ensayos, entre los que se destaca "¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX". Actualmente es profesora de Historia y Teoría del Arte en la ASAB y en la Pontificia Universidad Javeriana. También es profesora del Departamento de Estudios Culturales de esta última universidad. ■

Born in Bogotá, 1979. She graduated with honors from a Ph.D. in Human and Social Sciences from the Universidad Nacional and a Master's in Cultural Studies from the Universidad Javeriana. She was a fellow in the Barcelona Museum of Contemporary Art's independent studies program. Author of the book *De morbis venereis* (2016). She has also written several articles and essays, including "¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX" [*Pre-columbian art? Race, aesthetics, and evolutionism in Colombia in the second half of the nineteenth century*]. Currently, she is an Art History and Theory professor at the Academia Superior de Artes de Bogotá. At the Pontificia Universidad Javeriana, she also teaches Art History and Theory and is a professor in the Department of Cultural Studies. ■



Nadia Granados

Bogotá, 1978. Artista de video-experimental, multimedia y *performance*.

Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y realizó una maestría en Movimiento, Arte Digital y Tecnología de la Información en la UNAM, Ciudad de México.

Su práctica artística cuestiona las estrategias de manipulación que existen detrás de los distintos sistemas de representación que circulan por la *mass media*, haciendo una crítica directa a esas estructuras de poder simbólico. Su trabajo es a la vez performativo y tecnológico. Crea sus *performances* para distintos tipos de escenarios de acceso público, como centros de creación contemporánea, la web, la calle, el cabaret, museos o galerías de arte, usando recursos asociados a la performatividad de género y la guerrilla de la comunicación. Interesada en temáticas

Born in Bogotá, Colombia, 1978. She is an experimental video, multimedia, and performance artist.

She studied visual arts at the Universidad Nacional de Colombia and earned a Master's in Movement, Digital Art, and Information Technology at UNAM in Mexico City.

Her artistic practice questions the manipulation strategies embedded in the various systems of representation that circulate in the mass media, taking a direct critical stance regarding these symbolic power structures. Her work is both performative and technological; she creates her performances for several different types of public spaces, including contemporary creation centers, the internet, the street, cabarets, museums, and art galleries using resources associated with gender performativity and guerrilla

relacionadas con la globalización y la lucha antiimperialista, cuestiona el modelo de relaciones de poder impuesto por el arraigado machismo latinoamericano, desde una perspectiva transfeminista.

Ganadora del XI Premio Luis Caballero, en 2022. En 2020, ganadora del Premio Ken Burns Award for Best of the Festival, en el Ann Arbor Film Festival, Michigan, EE. UU. En 2019, Premio a Corto Experimental en el Athens International Film and Video Festival, Athens-Ohio, EE. UU. Sus cortos de video experimental han sido seleccionados tres veces para Oberhausen; en la versión 63 recibió una mención honorífica de la competencia internacional. En 2015 ganó el Premio III Bienal de Artes Visuales, Bogotá. En 2013, el Franklin Furnace Fund en NY, EE. UU. Su obra hace parte de la colección del Museo de Arte del Banco de la República de Colombia y de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. ■

communication. She is interested in issues related to globalization and the anti-imperialist struggle and questions the model of power relations imposed by the deep-rooted Latin American *machismo* from a transfeminist perspective.

She was winner of the 11th Luis Caballero Award, in 2022. In 2020, she won the Ken Burns Award for Best of the Festival at the Ann Arbor Film Festival in Michigan, USA. In 2019, she was selected for the Experimental Short Film Award at the Athens International Film and Video Festival in Athens, Ohio, USA. Her experimental video shorts have been chosen for Oberhausen three times; in the 63rd edition, she received an honorable mention in the international competition. In 2015, she won the 3rd Biennial of Visual Arts Award in Bogotá. In 2013, she was awarded a grant from the Franklin Furnace Fund in NY, USA. Her work is part of the collections found at the Central Bank of Colombia's Art Museum and the Gilberto Alzate Avendaño Foundation. ■

Fase de circulación/Lecturas



Fotografía /Photo credits: Óscar Fernando Orengo.

Lina González

Artista plástica bogotana (1975) egresada de la Universidad de los Andes. Trabaja haciendo compilaciones y ensamblajes, esculturas, objetos, instalaciones, video-arte y dibujo, cuyo resultado es un trabajo técnicamente híbrido y con notables tintes conceptuales. Incorpora en su lenguaje estético y visual reflexiones sobre el tiempo y el espacio, así como una narrativa objetual, poética y política.

Es maestra en Psicoanálisis, Sociedad y Cultura por la Universidad Nacional de Colombia, y ha integrado desde muy temprano en su carrera el diseño y la arquitectura.

Suele presentar su trabajo como “exposiciones”, en las que la variedad de disciplinas convive y en ciertas ocasiones implica la noción de *in situ*.

Circulation stage/Readings

She is a visual artist (1975) born in Bogotá, graduated from Universidad de los Andes. Her work involves creating compilations and assemblages, sculptures, objects, installations, video art, and drawing, culminating in a technically hybrid output with significant conceptual undertones. She integrates reflections on time and space into her aesthetic and visual language, alongside an object-based, poetic, and political narrative.

She holds a Master’s in Psychoanalysis, Society, and Culture from Universidad Nacional de Colombia and has incorporated elements of design and architecture into her work from early in her career.

Her exhibitions typically feature a convergence of disciplines that occasionally embody the concept of *in situ*.

Introducción

Escribir sobre el Premio Luis Caballero me lleva a recordar al pintor en nombre de quien se fundó el Premio en 1996, un año después de su muerte.

El pintor colombiano decía hacer en su pintura lo único que le apasionaba. Recuerdo la entrevista de 1981,¹ en la cual decía interesarse por el cuerpo humano, solo el cuerpo humano, al que dedicó su pintura, su obra.

Me gusta empezar citando a Caballero porque esa obsesión que lo desbordaba sería, para mí, lo que merecería un premio: un trabajo vital nutrido por el deseo particular de los artistas de nuestro tiempo y su impulso incuestionable hacia pasiones y angustias comunes o individuales.

Convencida de este argumento, mi interés se centra en el artista y la obra que realiza como tarea peligrosa al bordear el vacío de su propia existencia.

Este premio fue fundado en época de convulsiones históricas.

Adicionalmente al narcotráfico, a los ataques guerrilleros y paramilitares, en los años noventa también se tomaron decisiones políticas complejas, como la apertura económica y la adopción de políticas neoliberales. Estos factores configuraron las condiciones sociales, económicas, climáticas y, por supuesto, las condiciones de nuestra producción artística.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_TEB-2PdVc&t=1s

Introduction

Writing about the Luis Caballero Award brings me to remember the painter in whose name the award was founded in 1996, a year after his death.

The Colombian painter claimed to paint the only thing he was passionate about. I remember the 1981¹ report in which he said that he was interested in the human body, and only the human body, which he dedicated his painting, his work to.

I like to begin by quoting Caballero, because that obsession that filled him is, in my opinion, what deserves a prize: A vital work nourished by the particular desire of the artists of our time and their unquestionable impulse towards common or individual passions and anxieties.

Convinced of this argument, my interest is focused on the artist and the work he performs as a dangerous task bordering the emptiness of his own existence.

This award was founded in a time of historical upheaval.

In addition to drug trafficking, guerrilla and paramilitary attacks, the 1990s also saw complex political decisions, such as economic liberalization and the adoption of neoliberal policies. These factors shaped the social, economic, and climatic conditions and, of course, the conditions of our artistic production.

The artists who are part of this edition grew up in the 1990s as children

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_TEB-2PdVc&t=1s

Los artistas que hacen parte de esta edición crecieron en los años noventa siendo niños y adolescentes, por lo cual son el termómetro de hoy y de lo que desde entonces se ha estado gestando.

En esta edición, el jurado de nominación hizo posible a los artistas la realización de sus exposiciones con una amplitud suficiente para que los nominados intentaran seducir, conmover o remover algo en nosotros, el público.

Cuerpos glaciares: Ancestros hídricos de una extinción futura

Podría empezar con una descripción, como solemos escribir sobre obras de arte. Sin embargo, la descripción se queda corta cuando los contenidos conceptuales de una exposición dirigen la luz a temas como el que Natalia Castañeda aborda: el derretimiento de los glaciares ecuatoriales.

“La montaña está con fiebre”, y ya lo sabemos.

La exposición presenta una situación real con la intención de ilustrar al espectador con respecto a un fenómeno macro —la aceleración del calentamiento global— y una consecuencia local —el derretimiento de los nevados ubicados en la zona cafetera colombiana—.

Para ello, la artista se vale de variados medios: la pintura, el dibujo, el archivo, la fotografía, el video y la palabra de la ciencia, entre otros.

Recoge y organiza imágenes, representaciones que tal vez podamos llamar de “archivo”, por su época de producción, y las mezcla con imágenes producidas

and teenagers, so they represent the measure of today and of what has been brewing since then.

In this edition, the panel of judges made it possible for the artists to present their exhibitions, with sufficient scope for the nominees to try to entice, move or stir something in us, the public.

Glacial bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction

I could start with a description, as we usually describe artwork. However, the description falls short when the conceptual contents of an exhibition shed light on issues such as the one Natalia Castañeda addresses: The melting of equatorial glaciers.

“La montaña está con fiebre” [“The mountain is febrile”] and we already know this.

This exhibition presents a real situation with the intention of illustrating to the viewer a macro phenomenon —the acceleration of global warming— and a local consequence —the melting of the snow-capped mountains located in the Colombian coffee-growing region.

For this purpose, the artist uses various media: Painting, drawing, archive, photography, video, and the word of science, among others.

She collects and organizes images, representations that we could perhaps call “archival” because of their period of production, and mixes them with images produced by herself in recent times. This adds to a theme that seems fundamental to the exhibition: Time. It is not for

por ella misma en épocas recientes. Esto engrosa un tema que parece fundamental en la exposición: el tiempo. No en vano aparece una fotografía de Fernando González (1895-1964), escritor colombiano del libro *Viaje a pie*, quien allí escribía: “Lo único nuestro es el instante que pasa”.²

El tiempo de los glaciares es un tiempo que excede la percepción misma del reloj humano. El tiempo de la representación, la pintura, el paisaje o el retrato, están en una escala, y el tiempo del cuerpo humano y su caminar, en otra. En la exposición, estas escalas parecen contenerse y mezclarse para dar paso a variadas proporciones que se confunden.

Catálogos, dibujos y documentos fotográficos componen un espacio horizontal de exhibición, encerrados en un “gabinete” que ofrece la idea general de las variaciones que ha sufrido la representación de los glaciares colombianos en los últimos doscientos años.

Encontramos, por ejemplo, una representación de 1857 realizada por Manuel María Paz, dibujante de la comisión encabezada por Agustín Codazzi.

Los pintores de la Comisión Corográfica se adscriben a la llamada *escuela de Humboldt*, que, según los describe Beatriz González, fueron pintores viajeros con una nueva concepción del paisaje.

“El paisaje es un estado de ánimo”, decía Federico Amiel (1852). Humboldt, por

nothing that there is a photograph of Fernando González (1895-1964), Colombian writer of the book *Viaje a pie* [Journey on foot], who wrote in it: “The only thing that is ours is the passing moment.”²

Glacial time is a time that exceeds the very perception of the human clock. The time of representation, painting, landscape or portrait, is on another scale and the time of the human body and its walk, on another. In the exhibition, these scales seem to be contained and mixed, resulting in diverse and confusing proportions.

Catalogs, drawings and photographic documents make up a horizontal exhibition space, enclosed in a “cabinet” that offers a general idea of the variations in the representation of Colombian glaciers over the last 200 years.

We find, for example, a representation of 1857 made by Manuel María Paz, draftsman of the commission headed by Agustín Codazzi.

The painters of the chorographic commission belonged to the Humboldt school, a group of traveling painters who, as described by Beatriz González, possessed a new conception of landscape.

“Landscape is a mood”, said Federico Amiel (1852).

Moreover, Humboldt proposed: “Nature must be experienced through feeling; he who only sees and abstracts can spend a lifetime in the midst of the tropical maelstrom, analyzing plants and

² Fernando González, *Viaje a pie*, Ed. Corporación Fernando González, Otraparte, 2002, p. 54.

² Fernando González, *Viaje a pie*, Ed. Corporación Fernando González, Otraparte, 2002, p. 54.

su parte, propuso: "A la naturaleza hay que sentirla; quien solo ve y abstrae puede pasar una vida en medio de la vorágine tropical, analizando plantas y animales y creyendo describir la naturaleza, que sin embargo le será eternamente ajena".³

Así, Castañeda hace parte de los artistas viajeros, y el espectador contempla su contemplar.

La artista hace parte de un tiempo que podríamos definir, con Ulrich Beck, el sociólogo alemán, como el de "la sociedad del riesgo", un tiempo en el cual el individuo o, mejor, el sujeto, está inmerso en una posibilidad amenazante (en este caso, la amenaza ecológica, o de la desaparición). Una sociedad que no es la de la catástrofe, exactamente, pues debemos entender que el riesgo es más bien la puesta en escena de la catástrofe. El riesgo la precede.

Castañeda nos sensibiliza construyendo un paisaje que se transforma, que es cuerpo cambiante, cuerpo recorrido y cuerpo retratado.

La exposición presenta verticalmente pinturas y dibujos. Las primeras parecen retratos de esos cuerpos, más que paisajes lejanos, por la cercana distancia que la artista establece.

Los interesantes y laboriosos dibujos a lápiz parecen electrocardiogramas y actúan como una imagen diagnóstica del movimiento vital, tanto de la montaña como de la artista.

3 Jaume Pont, *Espejo y laberinto: Estudios sobre literatura hispánica*, Universidad de Lérida, 2012, p. 95.

animals and believing he is describing nature, which, however, will be eternally alien to him."³

Thus, Castañeda becomes part of the traveling artists, while the spectator contemplates his contemplation.

The artist is part of a time that we could define with Ulrich Beck, the German sociologist, as the time of "the risk society", in which the individual, or rather the subject, is immersed in a threatening possibility (in this case, the ecological threat, or the threat of disappearance). A society that is not precisely one of catastrophe, since we must understand that risk is rather the staging of the catastrophe. Risk precedes it.

Castañeda heightens our awareness by constructing a landscape that transforms itself; a changing body, a body that is crossed and a body that is portrayed.

The exhibition showcases paintings and drawings vertically. The first ones look like portraits of these bodies, rather than distant landscapes, because of the close distance that the artist establishes.

The interesting and painstaking pencil drawings resemble electrocardiograms, and represent a diagnostic image of the vital movement of both the mountain and the artist.

3 Jaume Pont, *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica*, Universidad de Lérida, 2012, p. 95.

Barrio (indagación sobre las esculturas sólidas y las economías estables)

Para abordar la exposición que presenta Alejandro Sánchez en el espacio de la Galería Santa Fe basta con dar un par de pasos y estar rodeado de volúmenes. Estos marcan, por su forma de instalación, dos horizontes: uno elevado y otro a ras del suelo. Es una instalación escultórica de cantidades impares que presentan dos formas geométricas: el prisma rectangular y la semiesfera.

La materialidad de las esculturas nos remite al uso de materiales precarios como han sido usados en el arte contemporáneo; se me vienen a la mente unas esculturas que yo misma realicé en 2010 con tejas de zinc, y que titulé *Proyecciones del subdesarrollo*. Sin embargo, la obra de Sánchez remite, por su tratamiento y apariencia representativa, a otra esfera, a otra estética: la del comercio global, que no es precario en el mismo sentido.

Los prismas rectangulares representan contenedores de mercancía que se mueven en los puertos marítimos, aéreos o terrestres. Sánchez plantea el valor del intercambio en el empaque mismo.

Estos volúmenes, que se encuentran suspendidos, simulando atravesar las fronteras del espacio —es decir, los muros de la galería—, hacen desaparecer lo precario del material en el simulacro, contradiciendo la fisicalidad del objeto representado.

Aquí, entonces, podríamos capturar la idea de la volatilidad de los mercados y el movimiento de las mercancías. Sabemos

Neighborhood (Inquiry into Solid Sculptures and Stable Economies)

To approach the exhibition presented by Alejandro Sánchez at the Galería Santa Fe, you only need to take a couple of steps and be surrounded by volumes. The way they are installed, they mark two horizons, one elevated and the other at ground level. It is a sculptural exhibit of odd quantities presenting two geometric shapes, the rectangular prism and the hemisphere.

The materiality of the sculptures refers us to the use of precarious materials, as they have been used in contemporary art; some sculptures that I myself made in 2010 with zinc roof tiles come to mind, which I titled *Projections of underdevelopment*. However, Sánchez's work refers, through its treatment and representative appearance, to another sphere, another aesthetic, that of global trade, which is not precarious in the same sense.

The rectangular prisms represent containers of goods moving through sea, air or land ports. Sánchez places the value of the exchange on the packaging itself.

These volumes that are suspended, simulating crossing the borders of space—that is, the walls of the gallery—eliminate the precariousness of the material in the simulacrum, contradicting the physicality of the represented object.

Here, then, we could capture the idea of the volatility of markets and the movement of commodities. We know that human movements are controlled and migratory routes are monitored, while goods circulate freely in a space standardized by the globalized economy.

que los desplazamientos humanos son controlados, y las vías migratorias, vigiladas, mientras que las mercancías circulan libremente en un espacio uniformizado por la economía mundializada.

Si bien estos contenedores se encuentran en ese horizonte elevado, las semiesferas descansan en el suelo.

La construcción de esos volúmenes deja percibir más las propiedades del material, pero aun allí no resulta precario. La ausencia de algunos planos los hacen penetrables y dejan ver pantallas planas electrónicas con retratos en su interior.

Estos volúmenes como iglúes, refugios de hielo, construidos en lugares remotos y hostiles, no son en realidad iglúes.

Ver un poco más de lo que sucede adentro nos acerca a una serie de personajes que aparecen retratados y transmitidos en pantallas. Claramente no corresponden a los habitantes de los polos. Son gente que (explica el artista) hace parte de la población circundante a los puertos de comercio. ¿Habitantes de lugares remotos y hostiles de los polos económicos del planeta?

Estos retratos recuerdan las “pruebas de pantalla” de Andy Warhol. Retratos cortos, mudos y en blanco y negro que se basaban en las formas del retrato fotográfico —la foto de carné—, y que como tales, se plegaban a un conjunto de reglas básicas: cámara fija, fondo plano, sujeto iluminado y centrado, vista al frente y tan inmóviles como fuera posible. En la obra de Warhol, estas constricciones daban lugar a la contemplación de cómo cada modelo afrontó el problema que supone una pose.

While these containers are on that elevated horizon, the hemispheres rest on the ground.

The construction of these volumes makes the properties of the material more perceptible, but even there it is not precarious. The absence of some planes allows them to be penetrable, revealing electronic flat screens with portraits inside.

These igloo-like volumes, ice shelters, built in remote and hostile locations, are not actually igloos.

Seeing a little more of what goes on inside brings us closer to a series of characters that are portrayed and transmitted on screens. They clearly do not correspond to the inhabitants of the poles. They are people who (explains the artist) are part of the population surrounding the trade ports.

Inhabitants of remote and hostile locations at the planet’s economic poles?

These portraits are reminiscent of Andy Warhol’s “screen tests”. Short, silent, black and white portraits that were based on the forms of the photographic portrait —the passport photo. As such, they followed a set of basic rules: Fixed camera, flat background, illuminated and centered subject, front view and as motionless as possible. In Warhol’s work, these constrictions led to the contemplation of how each model approached the problem of posing.

However, in the portraits in this exhibition, where the camera is also still and centered, the sitter seems complacent. The introduction of cell phones has considerably marked the relationship with self-image, with the pose. The image becomes merchandise, not exactly

Sin embargo, en los retratos de esta exposición, en donde la cámara también está quieta y centrada, el retratado parece complaciente. La introducción de los celulares marca considerablemente la relación con la imagen propia, con la pose. La imagen se convierte en mercancía, y no exactamente por la vía de la pornomiseria (Luis Ospina y Carlos Mayolo), sino, más bien, por la vía del intercambio comercial que nos captura.

Mayoral de acero: Destajo

Esta exposición enuncia ya en su título una posición y una visión específica frente a la dureza del patronazgo, con su forma de contratación por trabajo realizado. Una forma de contrato que proviene del ámbito rural colonial, norma previa a la formación de los sindicatos que intentaron velar por algunos derechos laborales. En la mayor parte del mundo, este modelo es hoy, por las peripecias del sistema, la regla general.

En la exposición, Sandra Rengifo relaciona al mayoral, el capataz invencible y duro como el acero, con el ferrocarril.

Al ingresar al espacio, de manera central encontramos una pieza escenográfica que representa un vagón a escala real. Esta pieza paradójica no tiene el motor del progreso. Es un vagón del medio. Su construcción simula el peso del metal. Simbólicamente es esa dureza de quien manda sin sentimientos.

El vagón ha sido construido con madera, lo que percibo como una escisión a la que tal vez nos asomemos ahora. Comenzamos a develar polos

through *pornomiseria* (Luis Ospina and Carlos Mayolo) but, rather, through the commercial exchange that captures us.

Steel Foreman: Piecework

The title of this exhibition already contains a position and a specific vision of the harshness of patronage, with its form of hiring for work completed. A type of contract, which comes from the colonial rural environment, a norm prior to the formation of labor unions that tried to ensure some labor rights. In most of the world this model is the general rule today, due to the vicissitudes of the system.

In the exhibition, Sandra Rengifo compares the foreman, invincible and tough-as-steel, with the railroad.

Upon entering the space, we find a central scenographic piece that represents a full-scale carriage.

This paradoxical piece has no engine to move. It is a middle carriage. Its construction simulates the weight of metal; symbolically, it is the hardness of those who give commands with no feeling.

The carriage has been built in wood, which I perceive as a split that we may be looking at now. We begin to unveil contradictory yet intricate poles in a system of oppositions. Heavy and light, real and simulated.

The centerpiece evokes the history of a West that believes in progress; that gave way to a productive acceleration with the industrial and steam revolution. In *Steel Foreman: Piecework*, this carriage makes us doubt its solidity,

contradictorios, aunque intrincados, en un sistema de oposiciones: lo pesado y lo liviano, lo real y lo simulado.

La pieza central evoca la historia de un Occidente que cree en el progreso; que con la Revolución Industrial y del vapor dio paso a una aceleración productiva. En *Mayoral de acero: Destajo*, este vagón nos hace dudar de su solidez, y nos permite ampliar la percepción de los hechos del progreso, que pudo ser tan solo una escenografía, una ficción.

La forma de producción agroindustrial fue lo que motivó el surgimiento del ferrocarril, y específicamente, el del Pacífico, al cual se refiere la artista. La industrialización del proceso de producción de azúcar conservó la amargura de una población que pasó de la esclavitud al destajo.

La presencia de esclavos en las haciendas vallecaucanas se explica (además de por la barbarie de los conquistadores) por la necesidad de cultivos exigentes en mano de obra. El Estado colonial hizo de este cultivo una de sus más importantes fuentes de lucro por medio del cobro del diezmo sobre la miel y el establecimiento del estanco de aguardiente.

Con toda esta estructura industrial, que implicó un acelerado proceso de renovación tecnológica, la industria cañera del Valle del Cauca estuvo capacitada para aprovechar la ampliación de la demanda mundial que se generó tras la Revolución cubana, y que condujo a que el azúcar de la isla saliera del mercado mundial. Gracias a esto, el azucarero se convertiría en el sector más dinámico y de mayor crecimiento en la industria vallecaucana.

widening the perception of the facts of progress, which could have been just a scenography, a fiction.

The agro-industrial form of production was what motivated the emergence of the railroad and specifically the Pacific Railroad, to which the artist refers. The industrialization of the sugar production process preserved the bitterness of a population that went from slavery to piecework.

The presence of slaves in the estates of Valle del Cauca can be explained (in addition to the barbarism of the conquistadors) by the needs of labor-intensive crops. Colonial government made this crop one of its most important sources of profit through the collection of the tithe on honey and the establishment of the *estanco de aguardiente* [control of the sale of spirits]

With all this industrial structure, which implied an accelerated process of technological renovation, the sugarcane industry of Valle del Cauca was able to take advantage of the expansion of world demand, which was generated after the Cuban Revolution, and which led the island's sugar to leave the world market. As a result, the sugar industry would become the most dynamic and fastest growing sector in the industry of Valle del Cauca.

It is here that Rengifo's duel between Cuba and Colombia makes sense and something of his position is discovered in this kind of opposition. The international and national market, communism and capitalism, are on display. Conceptual political and economic poles.

Es aquí cuando el duelo que plantea Rengifo entre Cuba y Colombia cobra sentido, y algo de su posición se descubre en esta especie de oposición. El mercado internacional y nacional, el comunismo y el capitalismo, se exhiben. Polos conceptuales políticos y económicos.

A pesar de que Simón Bolívar impulsó la creación del ferrocarril, y Tomás Cipriano de Mosquera inició las obras, el Ferrocarril del Pacífico surgió como una empresa privada cuyos principales accionistas fueron los suizos. La geografía colombiana exigía, sin duda, una conexión con el puerto de Buenaventura para abrirse al comercio internacional, que es el mayoral de los tiempos que corren.

En este punto de la reflexión nos debemos remitir a los muros de la exposición. La artista nos presenta dos muros: uno con fotografías en blanco y negro, de su compañero fotógrafo Kostas Tsanakas, y otro, opuesto, con videos de su autoría.

Las fotografías en blanco y negro nos muestran gente que vive en la región y el paisaje que habitan, espacio que la artista y el fotógrafo recorren en una especie de viaje documental.

Estas fotografías del costado izquierdo están montadas sobre un fondo negro y ponen en evidencia un contraste radical que otorga belleza e impacto a las imágenes. El blanco y negro puede evocar una época del desarrollo tecnológico; 1826, fecha de la primera fotografía monocroma, que coincide con la primera construcción de una vía férrea: 1823. Sin embargo, ese blanco y negro, estéticamente, pesa sobre la

Although Simón Bolívar promoted the creation of the railroad and Tomás Cipriano de Mosquera initiated the works, the Pacific Railroad emerged as a private company whose main shareholders were the Swiss. Colombia's geography undoubtedly demanded a connection with the port of Buenaventura to open up to international trade, which is the mainstay of current times.

At this point of reflection, we must refer to the walls of the exhibition.

The artist presents two walls, one with black and white photographs by fellow photographer Kostas Tsanakas, and the other, opposite, with videos of her own.

The black and white photographs show us people who live in the region and the landscape they inhabit, a space that the artist and the photographer travel through in a kind of documentary journey.

These photographs on the left side are mounted on a black background and highlight a radical contrast that gives beauty and impact to the images. Black and white can evoke an era of technological development; 1826, the date of the first monochrome photograph, which coincides with the first construction of a railroad, 1823.

However, this black and white, aesthetically, weighs on the perception it provokes. The white of sugar and the black hands on which its production depends.

On the right wall, the videos and a toy train that travels, restoring the idea of a *mise-en-scène*.

It reminds me of *El alférez real* [*The Royal Ensign*], by, Eustaquio Palacios a

percepción que provoca: el blanco del azúcar y las manos negras de las que su producción depende.

En la pared derecha, los videos y un tren de juguete que viaja restablecen la idea de una puesta en escena. Me recuerda a *El alférez real*, de Eustaquio Palacios, una novela en la que el escritor mezcla el arte y la historia en un relato que ha vivido y es personal.

Los caídos

Al llegar me topé con una barricada, una cosa al lado de otra. Emblemas de empresas nacionales, escritorios, llantas y un video con el registro de una batalla civil urbana, haciendo entre todos un solo cuerpo.

Con esta pieza, Juan Covelli parece hacernos la cortinilla de la puesta en escena de una obra de teatro de guerra que, con la virtualidad, proyecta un factor inquietante.

La instalación, al avanzar hacia el escenario del teatro, exhibe un monumento que cuelga horizontal: es la réplica de la estatua de Gonzalo Jiménez de Quesada, quien hace tres años estaba ignorado en la plaza de la Universidad del Rosario, ubicada a una cuadra del teatro Odeón, lugar donde vimos esta exposición.

Jiménez de Quesada estaba ignorado como personaje histórico, pero se había convertido en un punto de referencia urbano importante para la geografía de Bogotá. Su sentido como conquistador revivió solo gracias a los hechos de las duras protestas del 2019.

novel in which the writer mixes art and history through his personal and lived story.

The Fallen

When I arrived, I ran into a barricade, one thing next to another. Emblems of national companies, desks, tires and a video with the record of an urban civil battle, all making a single body.

With this piece, Juan Covelli seems to make us the curtain of the staging of a war play that, through the virtuality, projects an unsettling factor.

The exhibit, as it moves towards the theater stage, exhibits a monument hanging horizontally: It is the replica of the statue of Gonzalo Jiménez de Quesada, who three years ago stood neglected in the Universidad del Rosario square, located a block away from the Odeon Theater, the place where we saw this exhibition.

Quesada was overlooked as a historical figure, he had become an important urban landmark for the geography of Bogotá. His meaning as a conqueror came back to life only thanks to the events of the hard-fought protests of 2019.

This second, third and fourth life of the monument (today a horizontal monument) shows us how flexible history is. Everything is transformed by the action of memory, and that is how we enter the game of the real. *It underlies the question of the monument of the past or the creation of a future one.*

In his exhibit, Covelli hangs Jiménez de Quesada, above the stalls. There, horizontal, stands the conqueror. On

Esta segunda, tercera y cuarta vida del monumento (hoy monumento horizontal) nos muestra cómo la historia es flexible. Todo se transforma por acción de la memoria, y es así como entramos en el juego de lo real. La *pregunta por el monumento del pasado o la creación de uno futuro, subyace*.

Covelli cuelga en su instalación a Jiménez de Quesada, sobre la platea. Allí, horizontal, levita el conquistador. Sobre el escenario posa la arquitectura, y en el anfiteatro se exhiben los escudos de una especie de "héroes del juego".

Ver esta estatua rescatada por las reatas nos hace dudar de si es este el caído, o si son caídos quienes lo tumbaron defendiéndose con estos intrépidos escudos.

La imagen del conquistador aparece repetida en las varias cabezas tiradas sobre el corredor del segundo nivel del teatro. Cabezas construidas con un escáner 3D que copia. Aquí, la reproducción, la tecnología y la repetición los convierte en caídos, en descabezados.

¿Cabezas como para jugar al fútbol? Me exalto, pero me evoca la idea, que procede de siglos atrás, la de jugar con las cabezas de los enemigos vencidos. Mitos sobre los sajones y el origen del fútbol, o sobre los aztecas, o sobre los paramilitares colombianos. Dejemos esto aquí.

La réplica y el juego resultan factores preponderantes. Intervienen las luces, el ruido y los videojuegos que se proyectan exhibiendo la virtualidad hiperactiva del llamado *estallido social*.

En un principio asocié esta lúdica con las obras de Harun Farocki, quien trabaja

the stage the architecture poses and in the amphitheater the shields of a kind of "heroes of the game" are displayed.

Seeing this statue rescued by the ropes makes us doubt if this is the fallen or whether the fallen were the ones who knocked him down defending themselves with these intrepid shields.

The image of the conqueror is repeated on the various heads lying on the corridor of the second level of the theater. Heads built with a 3D scanner that copies. Here reproduction, technology and repetition turn them into fallen, headless.

Heads to play soccer? I get excited, but it evokes in me the idea, from centuries ago, of playing with the heads of defeated enemies. Myths about the Saxons and the origin of soccer or about the Aztecs or the Colombian paramilitaries. Let's stop there.

Replication and playfulness are key factors. The lights, the noise and the video games that are projected exhibit the hyperactive virtuality of the so-called social explosion.

I initially associated this playfulness with the works of Harun Farocki, who works with violent archives relying on a "reconstruction of history." The origin of Farocki's games is military training. His work is a way of bringing trauma into the light. However, Covelli presents the game and the virtual, rather, as a participatory democracy.

In the alternate rooms, the artist arranged interesting sculptures. I was struck by the series of three large heads that, to their advantage, are filled with living organisms: Plants, fungi, etc.

con archivos violentos confiando en "reconstruir la historia". El origen de los juegos de Farocki es el entrenamiento militar. Su obra es una forma de poner en la luz el trauma. Sin embargo, Covelli presenta el juego y lo virtual, más bien, como una democracia participativa.

En las salas alternas, el artista dispuso esculturas interesantes. Me llamó la atención la serie de tres grandes cabezas que, en su beneficio, están llenas de seres vivos: plantas, hongos, etc.

Estas nos sacan de lo escenográfico y de la simulación de la ruina para darnos la opción de percibir nuestra escala en relación con la memoria. Su materialidad las separa de lo virtual y da sentido, por su escala y organicidad, al hecho de ser fragmentos, y no un todo en ruina.

Estas piezas han salido del juego; ahora, como resto, dan espacio a un porvenir orgánico.

En *Los caídos*, un monumento nuevo, enaltecido y de doble filo, podría estar surgiendo: el monumento de los fantasmas. (La virtualidad está en la arena de los fantasmas en sentido lacaniano, es decir, crea una escena que dramatiza un deseo inconsciente, algo que se arma para la protección del sujeto ante el horror de lo real), como en Hamlet, quien, al hablar del fantasma, descubre su propia falta.

De erguir tótems, monumentos, conexiones y palancas con lo grande, se estrella el hombre con su idea de lo superior y de lo indeseable.

These take us out of the scenographic and the simulation of the ruin, giving us the option to perceive our dimension, in relation to memory. Their materiality separates them from the virtual and gives meaning, by their size and organic nature, to the fact that they are fragments and not a whole in ruins.

These pieces have left the game; now, as a remnant, they make room for an organic future.

In *The Fallen* a new monument could be emerging, exalted and double-edged. The ghost monument.

(Virtuality is in the arena of ghosts in the Lacanian sense, that is, it creates a scene that dramatizes an unconscious desire, something that is put together for the protection of the subject in the face of the horror of the real), as in Hamlet, who, when speaking of the ghost, discovers his own shortcomings.

From erecting totems, monuments, connections and levers with the great, man crashes with his idea of the superior and the undesirable.

Cacophony of the Blooming Silence of Memory

Upon entering the Museum of Contemporary Art of Bogotá, with its three floors and that spiral staircase that leaves a central void, we find the first piece of the exhibition. The emptiness welcomes it and through this the exhibition unfolds.

On these three floors Edinson Quiñones presents a rain of copper bullet shells, a rain hung with transparent threads that remind me of something from the

Cacofonía del silencio floreciente de la memoria

Al entrar al Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, con sus tres pisos y esa escalera en caracol que deja un vacío central, encontramos la primera pieza de la exposición. El vacío la acoge, y por este la instalación se despliega.

En esos tres pisos, Edinson Quiñones presenta una lluvia de casquillos de balas de cobre, una lluvia colgada con hilos transparentes que me recuerdan algo de la cultura raizal de la isla de Providencia (Colombia), donde despliegan conchas de mar de forma similar. Las conchas son una herramienta que los mayas han utilizado durante generaciones para invitar a las personas a asistir a una reunión comunitaria en la cual puedan expresar sus preocupaciones sobre cualquier decisión pública. En este caso, Edinson Quiñones nos plantea lo contrario con los casquillos de bala: una realidad comunitaria en la que no se puede o no se debe expresar la opinión, a riesgo de recibir una bala.

El artista se ubica en la sensibilidad de los pueblos nasa y misak. Toma para su trabajo la admiración por la lucha de estos pueblos, que han vivido en el conflicto armado siendo activos y reactivos frente a las dinámicas de poder. En el suelo, bajo esta lluvia de casquillos, se forma un cúmulo de ellos que diagrama un mapa del Cauca, o de África, o del mundo, dependiendo desde dónde se mire o de quién lo mire.

Un letrero de restricción de los ejércitos paramilitares tomado de una zona en conflicto nos contextualiza en la idea

Raizal culture of the island of Providencia (Colombia), where they display seashells in a similar way. Shells are a tool the Mayas have used for generations to invite people to attend a community meeting where they can voice their concerns about any public decision.

In this case, Edinson Quiñones presents the opposite with the bullet casings: A community reality where one cannot or should not express one's opinion at the risk of being shot.

The artist places himself within the sensibility of the Nasa and Misak peoples. He draws on his admiration for the struggle of these peoples, who have lived through the armed conflict, both active and reactive in the face of the dynamics of power. On the ground, under this rain of shells, an accumulation of them forms a map of Cauca, or of Africa, or of the world, depending on where you look at it from or who looks at it.

A paramilitary army restriction sign taken from a conflict zone provides context. The central idea of a confrontation between power forces and a crossed field.

As we begin to climb the stairs, we see corncobs tied to the perimeter evoking a rural context, until the signature and face of Quintín Lame appears. The indigenous leader, who was made visible in the Colombian arts by Antonio Caro, returns with Quiñones to emphasize the written word.

Lame studied law to gain an understanding of the written law. He learned the language and the law trying to enforce it for the indigenous and peasant

central de un enfrentamiento entre fuerzas de poder y un campo cruzado.

Al comenzar a subir las escaleras vemos mazorcas amarradas al perímetro, que evocan un contexto rural, hasta que aparece la firma y el semblante de Quintín Lame. El líder indígena que fue visibilizado en las artes colombianas por Antonio Caro vuelve con Quiñones para hacer un énfasis en la letra.

Lame estudió abogacía para lograr la aprehensión de la ley escrita. Aprendió la lengua y la ley intentando hacerla valer para las comunidades indígenas y campesinas que en aquella época se encontraban en una especie de paréntesis en relación con la idea de nación colombiana, comunidades que por mucho tiempo no fueron cobijadas por la ley ni por la Constitución.

Es notable que la firma de Lame es letra y pictograma.

Al encontrarnos con una serie de obras que son textos, de nuevo contruidos con casquillos, nos enfrentamos a la paradoja: la letra y la bala.

Recuerdo un dicho que rezaba “La letra con sangre entra”. La referencia subraya la contradicción frente a una palabra que supuestamente merma la violencia. El dicho se refiere a la forma de aprendizaje forzado, que con terror se usaba en las escuelas hasta no hace mucho tiempo. Sin embargo, también evoca el silencio forzado, que en Colombia ha sido la norma.

Algunos de los textos están en lengua indígena, y otros, en español. Uno de ellos, por ejemplo, dice: “El karma de saber tantas cosas y con el arte hacer tan

communities that at that time were in a kind of parenthesis in relation to the idea of the Colombian nation; communities that for a long time were not covered by the law or the constitution.

It is noteworthy that Lame’s signature is both letters and a pictogram.

When we encounter a series of works that are texts, again constructed with shells, we are confronted with a paradox. Letters and bullets.

I remember a saying that goes “La letra con sangre entra” [“The letter enters with blood].” The reference underscores the contradiction in the face of a word that supposedly reduces violence. The saying refers to the form of forced learning, which was used with terror in schools until not so long ago. However, it also evokes the forced silence that has been the norm in Colombia.

Some of the texts are in indigenous language and others in Spanish; one of them, for example, reads: “The karma of knowing so many things and with art doing so few.” The artist seems to pose art as a form of incomplete healing.

Quiñones incorporates ritual; the possibility of summoning, through fires, meals and ceremonies, a cleansing that manages the memory of a war becomes important. The artist proposes an exercise of purification that works as a cure for a great prolonged pain.

Endless Structure: Subway Series

We entered the half-abandoned, half-functioning facilities of the Sabana Station to see this artwork by Mauricio

pocas". El artista parece plantear el arte como una forma de sanación incompleta.

Quiñones incorpora el ritual; cobra importancia la posibilidad de convocar, mediante fuegos, comidas y ceremonias, una limpieza que gestione la memoria de una guerra. El artista propone un ejercicio de purificación que funciona como una cura para un gran dolor prolongado.

Estructura sinfín: Metro series

Para ver esta obra de Mauricio Carmona entramos en las instalaciones medio abandonadas, y que medio funcionan, de la Estación de la Sabana, estación de tren de suma importancia para la ciudad de Bogotá, que se inauguró en 1917 como conexión clave para el comercio y el transporte de pasajeros por el río Magdalena.

Este edificio neoclásico, que fue declarado en 1984 patrimonio inmueble de la ciudad, no ha parado de deteriorarse. Su peor crisis fue en 1991, con la liquidación de los Ferrocarriles Nacionales.⁴ Hoy es la sede de la Dirección de la Policía de Tránsito y Transporte y, por un convenio con el Ministerio de Cultura para su conservación, sede de la obra que nos trae Carmona.

Tras atravesar con un guía un espacio inquietante, bello y desmantelado, llegamos al espacio escogido por el artista. Un ambiente de trópico, de tierra caliente, extrañamente nos recibe. Allí el artista

Carmona. This train station of great importance for the city of Bogotá, which was inaugurated in 1917 as a key connection for trade and passenger transport along the Magdalena River.

This neoclassical building, which was declared a city heritage site in 1984, has not stopped deteriorating. Its worst crisis was in 1991, with the liquidation of the National Railways.⁴ Today it is the headquarters of the Traffic and Transport Police Department and, under an agreement with the Ministry of Culture for its preservation, the site of the work that Carmona brings to us.

After walking with a guide through a disturbing, beautiful and dismantled space, we arrived at the space chosen by the artist. An atmosphere of the tropics, of hot weather, strangely welcomes us. There, the artist displays files, plans, maps and articles related to the Medellín subway and the possible anomalies that occurred in its construction, contracting, layouts, and budgets.

These files alternate with some studies of Bogotá's transportation plan, making a sort of connection between the two cities and their complicated development plans.

Let's go back to space. The undergrowth has been responsible for giving this place a strange charm that perhaps recalls the destination of this old Sabana train, the ports of Girardot and Honda.

⁴ Alberto Escovar (2007). *Guía Bogotá centro*, tomo iv. Ediciones Gamma, 2007.

⁴ Alberto Escovar (2007).. *Guía Bogotá centro*, vol. iv. Ediciones Gamma, 2007.

despliega archivos, planos, mapas y artículos referentes al metro de Medellín y a las posibles anomalías que se presentaron en su construcción, contratación, trazados y presupuesto.

Estos archivos se alternan con algunos estudios del Plan de Transporte de Bogotá, para hacer una especie de conexión entre las dos ciudades y sus complicados planes de desarrollo.

Volvamos al espacio: la maleza se ha encargado de dar a este lugar un encanto extraño que tal vez recuerda el destino de este antiguo tren de la Sabana, los puertos de Girardot y Honda. Un lugar que da la sensación, entonces, de transportarnos al lugar de destino que originalmente tuvo el tren, aun sin haber partido, y ahora sin poder partir. La ironía se asoma en este gesto del espacio mismo, que nos plantea un ir y venir sin haber salido siquiera.

Voy al proyecto de progreso que pone en cuestión el artista.

El modelo de la implementación de los ferrocarriles en Colombia consistió en entregarles concesiones a empresas extranjeras (esto no ha cambiado, al menos en el caso del metro de Medellín, como nos ilustra Carmona). Estas empresas trataron de sacar el máximo provecho a la concesión sin invertir nada para mantener en pie el sistema de ferrocarriles. Las empresas, obligadas por contratos a modernizar y mantener las vías y las estaciones del ferrocarril, incumplieron, y después de un tiempo se declararon en bancarrota. El Estado asumió entonces un ferrocarril que ya no era rentable.

Así mismo, la corrupción y la desverguenza de las contrataciones en el metro

A place that gives the sensation, then, of transporting us to the train's original destination, even without having departed and now unable to leave. Irony appears in this gesture of the space itself, which poses a coming and going without even having left.

I am going to talk about the progressive project that the artist calls into question.

The railway implementation model in Colombia has consisted of handing concessions to foreign companies (this has not changed, as Carmona illustrates, at least in the case of the Medellín subway). These companies tried to make the most of the concession without investing anything to keep the railroad system standing. The companies, bound by contracts to modernize and maintain the railroad tracks and stations, defaulted and after some time declared bankruptcy. The State then took over a railroad that was no longer profitable.

Likewise, corruption and shamelessness in the contracting of the Medellín subway, financed with money from the department, the city and the nation, are evident from the bidding, awarding and construction process, where there were bribes and kickbacks involving accounts of Colombians and foreigners in Switzerland.

But let's go back to space. Leaving behind this strange place full of plant vitality and advancing undergrowth, ironically giving the hope of arriving without having departed, we enter the facility's main space.

We then entered a dark place, a disused train depot with its elongated rectangular

de Medellín, financiado con dineros del Departamento, la ciudad y la Nación, se hicieron evidentes desde el proceso de licitación, adjudicación y construcción, pues hubo coimas y sobornos que involucraron cuentas de colombianos y extranjeros en Suiza.

Pero volvamos al espacio. Dejando atrás este extraño lugar lleno de vitalidad vegetal y maleza que avanza, dando irónicamente la esperanza de llegar sin haber partido, entramos al espacio principal de la instalación.

Penetramos entonces un lugar oscuro, una bodega del tren en desuso con su forma rectangular alargada, con pisos de tierra y un techo alto que deja pasar hermosas bolas de luz sobre nosotros.

Allí, sobre un muro largo, en el fondo, se proyecta la imagen en movimiento que contiene la videoinstalación: una imagen compuesta hábilmente de un andén del metro de Medellín.

La imagen, conformada por cinco proyecciones en color bien empatadas entre ellas, nos presenta un panorama de 10 metros, o más, de una estación del metro. O, mejor dicho, de varias estaciones que parecen una por su virtuosa edición.

Este *collage* de estaciones en funcionamiento, por su disposición, hace percibir la desaparición del muro en la prolongación virtual que propone el espacio en el video.

Carmona nos ofrece una visión casi a escala real de la vida del metro, de los pasajeros que entran y salen de diferentes estaciones en el día a día de una ciudad como Medellín, orgullosa de tener el único metro en el país.

shape, dirt floors and a high ceiling that let beautiful balls of light pass over us.

There, on a long wall in the background, the video exhibit is projected onto a moving image. A skillfully composed image of a Medellín subway platform.

The image, made up of 5 color projections well matched to each other, presents a panorama of 10 meters or more, of a subway station. Or, better said: Of several stations that seem to be one because of their virtuous edition.

This collage of stations in operation, by its arrangement, makes us perceive the disappearance of the wall in the virtual prolongation proposed by the space inside the video.

Carmona offers an almost life-size view of subway life, of passengers entering and leaving different stations in the day-to-day life of a city like Medellín, proud to have the country's only subway.

People enter, wait, walk through and inhabit the public space. The carriages arrive and depart while we as spectators watch the routes go by and the people arrive. We read the Botero signature (a painter who makes us proud) written on the carriages. We wait, not knowing that we have already arrived without having departed.

A Memory Similar to a Silence of the World

Hernando Velandia presents his exhibition in the entire hall of the Galería Santa Fe. Just as it is the scale of the space, it proposes the scale of its five mounting landscapes.

Las personas ingresan, esperan, recorren y habitan el espacio público. Los vagones llegan y parten mientras nosotros, como espectadores, vemos pasar las rutas y llegar a las personas. Leemos la marca Botero (nuestro pintor orgullo) escrita en los vagones. Esperamos, sin saber que ya llegamos sin haber partido.

Un recuerdo similar a un silencio del mundo

Hernando Velandia presenta su exposición en la sala completa de la Galería Santa Fe. Así como es la escala del espacio, nos propone la escala de sus cinco paisajes de montaje.

Al entrar a la sala vemos un espacio dividido por líneas blancas fragmentadas dibujadas en el suelo, similares a las marcas de escenario que se hacen en el teatro o en el cine.

Dentro de cada espacio delimitado, el artista emplazó una instalación compuesta, una videoinstalación, un paisaje.

Cada una de las cinco puestas en escena es independiente y solo se relacionan por el sonido y la técnica. Un solo sonido abarca todo el espacio. Una interacción entre las formas tridimensionales y la imagen de video se repite en cada escenario.

En la primera, que es la que nos recibe, el agua baja como un río sobre una escalera, balanceando ilusoriamente una gran campana. En otra, los sobrevivientes de alguna tragedia caminan sobre el hielo glaciar producido por una nevera. En la siguiente, un faro arde frente a un espejo de agua.

Upon entering the room, we see a space divided by fragmented white lines drawn on the floor, similar to the stage marks made in the theater or cinema.

Within each delimited space, the artist placed a composite exhibit, a video exhibit, a landscape.

Each of the five stagings is independent and are related only by sound and technique. A single sound encompasses the entire space. An interplay between the three-dimensional forms and the video image is repeated in each scenario.

In the first one, the one that welcomes us, the water flows down like a river on a staircase, illusively swinging a large bell. In another, survivors of some tragedy walk on glacial ice produced by a snowpack. In the next one, a lighthouse burns in front of a mirror of water.

A desert, the desert of the future, with chain-link fences and a dying cow made of polystyrene. And finally, the pool of a farmhouse on a strange platform, with a radio running. A persistent drip is heard wanting to relate the work to the history of the rubber fever.

These 5 pieces arranged by the artist in a sort of shooting script from left to right have obvious cinematographic references. Cinema and television are the most active sources of our memories. They remind me of films such as *Battle-ship Potemkin*, *Alive*, *The lighthouse*, *Stalker* and even *Fitzcarraldo*.⁵

5 Eisenstein (1925), Marshall (1993), Eggers (2019), Tarkovsky (1979), Herzog (1982).

Un desierto, el desierto del futuro, con cercas de alambre y una vaca moribunda de icopor. Y, finalmente, la alberca de una hacienda sobre una extraña tarima, con un radio activo. Un goteo que se escucha persistente queriendo relacionar la obra con la historia de la fiebre del caucho.

Estas cinco piezas dispuestas por el artista en una especie de guion de rodaje, de izquierda a derecha, tiene marcadas referencias cinematográficas. El cine y la televisión son las fuentes más activas de nuestros recuerdos. Me evoca películas como *El acorazado Potemkin*, *Viven*, *El faro*, *Stalker* y hasta *Fitzcarraldo*.⁵

Velandia le apuesta a recrear unos recuerdos personales, que convierte en una escenografía de acontecimientos y paisajes imaginarios.

El artista pone al espectador a rodar en una especie de parque catastrófico, donde todas las escenas son al menos un acontecimiento.

Velandia construye paisajes imaginarios salidos del cine y de fragmentos de la historia que recuerda. En esta construcción, cada escena plantea un reto constructivo.

Es una escenografía que espera una cámara para recortar el cuadro.

Minuta

La propuesta de Alejandro Salcedo se encuentra en el lugar más atípico de todos

⁵ Eisenstein (1925), Marshall (1993), Eggers (2019), Tarkovsky (1979), Herzog (1982).

Velandia focuses on recreating personal memories, which he turns into a scenography of events and imaginary landscapes.

The artist sets the viewer rolling in a kind of catastrophic park, where every scene is at least one event.

Velandia constructs imaginary landscapes out of the cinema and fragments of the history he remembers. In this construction, each scene presents a constructive challenge.

It is a scenography waiting for a camera to cut the frame.

Minute

Alejandro Salcedo's proposal is in the most atypical place of all the spaces where the proposals that were part of this nomination were exhibited. An office on the 34th floor of a building in the city center.

The title of the proposal, *Minute*, anticipates something related to bureaucracy, paperwork, contracts.

The building is located between bank and office buildings, between urban corridors next to a customs agency and an engineering agency.

To get there, the spectator takes an elevator that he shares with visitors from the different floors, oblivious to what is happening on the 34th floor.

Upon entering the office, the space appears strange, we have the feeling of being in an old apartment because of the fireplace that marks, in the architecture, a more domestic space than expected. This is emphasized by finding a very varied set-up of objects, interventions and

los espacios donde se exhibieron las propuestas que hicieron parte de esta nominación: una oficina en el piso 34 de un edificio situado en el centro de la ciudad.

El título de la propuesta, *Minuta*, anticipa algo relacionado con la burocracia, el papeleo, los contratos.

El edificio se encuentra entre edificios de entidades bancarias y oficinas, entre corredores urbanos, al lado de una agencia de aduanas y otra de ingenieros.

Para llegar, el espectador toma un ascensor que comparte con los visitantes de los distintos pisos, ajenos a lo que sucede en el piso 34.

Al ingresar a la oficina, el espacio se revela extraño: tenemos la sensación de estar en un antiguo apartamento, por la chimenea que marca, en la arquitectura, un espacio más doméstico de lo esperado. Esto se enfatiza al encontrar una instalación muy variada de objetos, de intervenciones y de esculturas, y una proyección que parece ocupar la sala de un apartamento en desorden. Sin embargo, al recorrer el espacio, entramos a un lugar que parece una antigua habitación. Allí encontramos la pieza que da sentido a lo que vemos. Unas estructuras metálicas sostienen, con alguna gracia formal, una serie de "acuerdos en papel".

En estas estructuras como escaleras están colgados los documentos, que le demandan especial atención y paciencia al espectador. Encontramos, entre ellos, dos grupos diferentes de sujetos suscritos: por un lado, algunos de los documentos son invitaciones a participar en encuentros para conversar sobre el asunto de la palabra y el papel; y por el otro, contratos

sculptures, and a projection that seems to occupy the living room of an apartment in disarray. However, as we walk through the space, we enter a place that looks like an old room. There we find the piece that gives meaning to what we see. Metal structures support, with some formal grace, a series of "paper agreements."

On these ladder-like structures are the documents, which demand special attention and patience on the part of the viewer. We found two different groups of subscribers among them. On the one hand, some of the documents are invitations to participate in meetings to discuss the subject of words and paper; and on the other hand, contracts that the artist signed with his colleagues and friends for the realization of the works shown in the space.

This part of the exhibition is rich in the fact that, in this version of the award, the artists have invited other artists, curators, production teams, theoreticians and specialists for the realization of the exhibitions. This brings us to the question of the artist as a corporation or as a cooperative that needs to establish written rules to avoid verbal disputes.

It is no surprise that verbal agreements, even between artists, are vulnerable. We have seen it at the time with some paintings by Nadín Ospina, with some works by Maurizio Cattelan and we see it in other labor conflicts related to agreements between curators and artists.

que el artista suscribió con sus colegas y amigos para la realización de las obras que se muestran en el espacio.

Esta parte de la instalación resulta rica por el hecho de que, en esta versión del Premio, los artistas han convocado a otros artistas, a curadores, a equipos de producción, a teóricos y especialistas para la realización de las exposiciones. Esto nos arrastra a la pregunta por el artista como una corporación o como una cooperativa que se ve en la necesidad de establecer reglas escritas para evitar conflictos de palabra.

No es una sorpresa que los acuerdos de palabra, aun entre artistas, sean vulnerables. Lo hemos visto en su momento con algunos cuadros de Nadín Ospina, con algunas obras de Maurizio Cattelan, y lo vemos en otros conflictos laborales relacionados con convenios entre curadores y artistas.

La legislación colombiana dice que un contrato de palabra es tan válido como un contrato en el papel.⁶

Sin embargo, da risa. La ambivalencia de la ley primordial (esa que tiene que ver con lo simbólico y que se instala en nuestro subconsciente desde la infancia) hace de las leyes ese conjunto de normas legales que se multiplican irrelevantes.

La forma colectiva de trabajo es algo que impera en tiempos aciagos; el respeto se regula en lo simbólico. Suficiente sería estar de acuerdo. ■

⁶ “El contrato de trabajo puede ser verbal o escrito; para su validez no requiere forma especial alguna, salvo disposición expresa en contrario”. (Código Sustantivo del Trabajo, artículo 37).

Colombian law states that a verbal contract is as valid as a paper contract.⁶

However, it’s funny. The ambivalence of the primordial law (that which is related to the symbolic and which is installed in our subconscious since childhood) makes laws that set of legal norms that multiply irrelevant.

The collective form of work is something that prevails in troubled times, respect is regulated in the symbolic. To agree would be enough. ■

⁶ “The employment contract may be verbal or written; for its validity it does not require any special form, unless otherwise expressly provided.” (Substantive Labor Code, article 37).



Guillermo Vanegas

Psicólogo por la Universidad Nacional de Colombia, con estudios de maestría en Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad en ese mismo centro de estudios. En 2010 creó Reemplaz0, entidad por medio de la cual realiza curadurías y procesos de reflexión teórica y visual sobre arte contemporáneo colombiano. Con esta firma ha curado diferentes exposiciones en sitios como Espacio El Dorado (Bogotá), Centro Colombo Americano (Bogotá), Valenzuela Klenner (Bogotá), Más Allá (Bogotá), Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá), Nueveochenta (Bogotá), Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá (MAC), Cámara de Comercio de Bogotá y Museo La Tertulia (Cali).

En 2016 hizo parte del equipo curatorial encargado del 44 Salón Nacional

Psychologist from Universidad Nacional de Colombia, earned a master's degree in History of Art, Architecture and the City from the same institution. In 2010, he founded Reemplaz0, a platform for curating and engaging in theoretical and visual analysis of contemporary Colombian art. He has curated exhibitions at various venues in Bogotá including Espacio El Dorado, Centro Colomboamericano, Valenzuela Klenner, Más Allá, Museo de Artes Visuales de Universidad Jorge Tadeo Lozano, nueveochenta, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Cámara de Comercio de Bogotá, and Museo La Tertulia in Cali.

In 2016, he played a pivotal role in the curatorial team of the 44th National Artists Salon held in Pereira. In 2009, he led the Preámbulo curatorship, a component

de Artistas, que se realizó en Pereira. Durante 2009 dirigió la curaduría Preámbulo, integrante de los 13 Salones Regionales de Artistas para Cundinamarca y Boyacá, con el Ministerio de Cultura. Esta misma exposición se presentó en el marco del 42 Salón Nacional de Artistas, en Cartagena. Trabajó en la Oficina de curaduría y el Plan Piloto de Accesibilidad del Museo Nacional de Colombia y la Gerencia de artes de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Entre sus menciones se cuentan: Beca de Producción Curatorial, de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, sobre la obra de Luis Ospina (2019); Beca de Investigación en Artes Visuales, del Ministerio de Cultura (revisión de obras de arte contemporáneo colombiano que trabajen con la historia como insumo) (2018); Beca de Curaduría Histórica, de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (sobre la obra de Luis Ospina) (2018); Beca de Investigación Monográfica (sobre la obra de José Horacio Martínez) (2015); mención otorgada en el marco del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes) (2006); Premio Internacional de Crítica de Arte, que organiza la revista *Lápiz* (2005); Premio de Ensayo Crítico, otorgado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (2005).

Entre 2016 y 2019 coordinó la sala de exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Ha sido jurado de diferentes premios y becas en los ámbitos nacional e internacional; entre los más recientes está el programa International Open Call de Apexart, de Nueva York

of the 13 Regional Artists' Salons for Cundinamarca and Boyacá, under the auspices of the Ministry of Culture. This exhibition was also showcased at the 42nd National Artists Salon in Cartagena. He has served in the Curatorial Office and Accessibility Pilot Plan at the National Museum of Colombia and in Arts Management at the Gilberto Alzate Avendaño Foundation.

Among his notable achievements are: 2019) Curatorial Production Grant from the Gilberto Alzate Avendaño Foundation, regarding the work of Luis Ospina; 2018) Visual Arts Research Grant from the Ministry of Culture (analysis of Colombian contemporary artworks that incorporate history); Historical Curatorship Grant from the Gilberto Alzate Avendaño Foundation (regarding the work of Luis Ospina). 2015) Monographic Research Grant (regarding the work of José Horacio Martínez). 2006) Mention within the National Critical Award (Ministry of Culture, Universidad de los Andes). 2005) International Art Criticism Award, by *Lápiz* magazine; Critical Essay Award, conferred by the District Institute of Culture and Tourism of Bogotá.

From 2016 to 2019, he coordinated the exhibition hall at the Academia Superior de Artes de Bogotá. He has served as a judge for various national and international awards and grants, recently including the International Open Call by apexart in New York (2021), the Art Essay Prize in Colombia (2021), and the selection phase of the XI Luis Caballero Award (2020).

(2021), el Premio de Ensayo de Arte en Colombia (2021) y la etapa de selección del XI Premio Luis Caballero (2020).

Desde 2007 se desempeña como docente en varias universidades de Bogotá y ha sido ponente invitado en eventos e instituciones nacional e internacionales. En 2022 fue invitado a realizar una residencia de investigación en el Programa de Estudios SOMA, en Ciudad de México. Escribe regularmente para medios virtuales e impresos de Bogotá, Venezuela, España y México.

**XII Premio Luis Caballero:
Omnipresencia de la imagen en
movimiento; dialéctica lugar
≠ espacio; sitio específico en
problemas; diégesis de las loks**

Esta versión involucró proyectos que giraron en torno a iteraciones como:

1. El recurso a la invocación del audiovisual en declinación cinematográfica. Videos documentales de paisajes sociales (*Barrio*, de Alejandro Sánchez); inmersivos (*Cuerpos glaciares: Ancestros hídricos de una extinción futura*, de Natalia Castañeda); testimoniales (*Cacofonía del silencio floreciente de la memoria*, de Edinson Quiñones). Tratamientos expandidos de la dirección de arte (*Mayoral de acero: Destajo*, de Sandra Rengifo); la proyección-instalación (*Estructura sin-fín: Metro series*, de Mauricio Carmona); la jugabilidad en espacio (*Los caídos*, de Juan Covelli); la interconexión de escenografías (*Un recuerdo similar a un silencio del mundo*, de Hernando Velandia). O

Since 2007, he has been a faculty member at several universities in Bogotá and has frequently been an invited speaker at national and international institutions. In 2022, he was invited to undertake a research residency at the SOMA Studies Program in

Mexico City. He consistently contributes to both digital and print media in Bogotá, Venezuela, Spain, and Mexico.

**XII Luis Caballero Award:
Omnipresence of the moving image.
Dialectic place ≠ space. Site-specific
in trouble. Bucks' diegesis**

This version involved projects that revolved around iterations such as:

1. The recourse to/the invocation of the audiovisual in cinematic decline. Documentary videos of social landscapes (*Neighborhood*, by Alejandro Sánchez); immersive (*Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*, by Natalia Castañeda); testimonies (*Cacophony of the Blooming Silence of Memory*, by Edinson Quiñones). Expanded approaches to art direction (*Steel Foreman: Piecework*, by Sandra Rengifo); projection-installation (*Endless Structure: Subway Series*, by Mauricio Carmona); gameplay in space (*The Fallen*, by Juan Covelli); the interconnection of scenography (*A Memory Similar to the Silence of the World*, by Hernando Velandia). Or pure and hard experimental cinema (*Minute*, by Alejandro Salcedo).

2. The dispute between notions of space—as an institutionally subdued territory—and place—as a territory for affect.

el cine experimental puro y duro (*Minuta*, de Alejandro Salcedo).

2. La disputa entre nociones de espacio —como territorio institucionalmente sometido— y lugar —como territorio para el afecto—. A partir de ahí pudimos ver representaciones de espacios de la dictadura del mercado (Sánchez), lugares en vías de extinción (Castañeda), lugares para la resistencia (Rengifo), espacios para el choque ideológico (Covelli), lugares para la sanación (Quiñones), espacios esquilados por élites hamponas (Carmona), lugares para la especulación crítica (Velandia), lugares para imaginar el paraíso (Salcedo).

3. Como era obvio, cada artista redefinió y adaptó la noción de sitio específico a las particularidades de su producción; sin embargo, la mayoría lo hizo cuestionándolo como criterio principal del Premio. Si bien hubo quienes asumieron la Galería Santa Fe como escenario ideal (de condiciones más o menos controladas, con soporte oficial evidente) o quienes escogieron otros lugares según su adecuación conceptual (expandiendo el mapa de calor de los escenarios para el arte contemporáneo de la ciudad), también encontramos proyectos que se estrellaron de frente con la obstaculización leguleya —abiertamente racista en uno de ellos—, para acceder a espacios que son de todos nosotros pero han terminado como *zombies* clausurados *ad aeternum* por berrinche administrativo. Por otra parte, y en claro interjuego con la pandemia, también fueron imaginadas alternativas para exponer fuera de la ciudad o virtualizarlo todo. Aunque nadie se

From there we could see representations of spaces of market dictatorship (Sánchez), places on the verge of extinction (Castañeda), places for resistance (Rengifo), spaces for ideological clash (Covelli), places for healing (Quiñones), spaces plundered by thieving elites (Carmona), places for critical speculation (Velandia), places for imagining paradise (Salcedo).

3. As was obvious, each artist redefined and adapted the notion of site-specific to the particularities of their production; however, the majority did so by questioning it as the main criterion of the Award. While there were those who accepted Galería Santa Fe as the ideal scenario (with more or less controlled conditions, with obvious official support) or those who chose other places according to their conceptual suitability (expanding the heat map of scenarios for contemporary art in the city), we also found projects that crashed head-on with the legal obstacles —openly racist for one of them— to access spaces that belong to all of us but have ended up as zombies closed *ad aeternum* in administrative tantrums. On the other hand, and in clear interplay with the pandemic, alternatives were also imagined to exhibit outside the city or to virtualize everything. Although no one decided to go that route, it will surely appear in the next versions.

4.- The financial scope of the grant. A white noise that could be perceived in every single conversation related to this issue throughout the duration of the Award. Every time they talked about it, the artists could be seen (badly) concealing the solemn indignation on their

decidió por esa vía, seguramente en las próximas versiones aparecerá de lleno.

4. El alcance económico de la beca: un ruido blanco que se percibía en tooooooodas las conversaciones que tocaban este asunto durante el tiempo que duró el Premio. Cada vez que se hablaba de ello podía verse a los artistas disimulando (mal) su *performance* personal de la indignación solemne: mientras ensayaban una respuesta mirando hacia otra parte con sonrisa petrificada, dejaban notar —sin explotar de la ira (tremendo esfuerzo)— que lo recibido para producir la exposición no les alcanzaba y debieron terminar endeudados, re-re-renegociando plazos de pago con proveedores o abaratando materialidades por carestía de insumos. Por su parte, cuando el público trataba de entender por qué algunos de los *millennials* comercialmente exitosos lo repudiaban de pleno (“es que ni van”), o por qué a los *precentennials* les interesaba mucho, pero les preocupaba más (“¿quién quiere ganar algo para correr a hipotecarse?”), ese era el argumento principal.

* * *

Las obras

La muestra de Castañeda era un documento histórico para dentro de cinco años: cuando visitemos los picos nevados del centro del país —si no han sido privatizados, cosa que dudo mucho—, sintamos frío y no veamos nieve. Entonces habremos de retornar a este proyecto y oír su banda sonora, ver su

personal performance: While they rehearsed a response looking away with a petrified smile, they let it be known —without exploding with anger (a tremendous effort)— that what they had received to produce the exhibition was not enough and they had ended up in debt, renegotiating payment terms with suppliers again and again or reducing the cost of materials due to the shortage of supplies. Meanwhile, when the public was trying to understand why some of the commercially successful millennials were flat out disowning it (“They don’t even go.”), or why the pre-centennials were very interested but more concerned about it (“Who wants to get paid something and then run out to take out a mortgage?”), that was the main argument.

* * *

The works

Castañeda’s exhibition was a historical document for five years from now: When we visit the snowy peaks in the center of the country —assuming they have not been privatized, which I doubt too much— we may feel cold and see no snow. At that moment, we will have to return to this project and listen to its soundtrack. Watch her film on two channels and weep —as did many of the attendees at several of her presentations— watch the video of digitally deconstructed mountain visuals and imagine the best way to contain global warming, or admire her paintings of what once was.

película en dos canales y llorar —como hicieron muchos de los asistentes en varias de sus presentaciones—, contemplar el video de imágenes de montañas digitalmente deconstruidas e imaginar la mejor manera de contener el calentamiento global, o admirar sus pinturas sobre lo que fue.

El aporte de Castañeda con ese conjunto de obras, archivo, talleres y charlas especializadas implicó entender que le estaba devolviendo el favor a la montaña, que estaba trayendo su memoria visual a la ciudad, para exponerla en una galería incrustada —obvio— en una montaña. Y que lo hacía ofreciendo su más sincera manifestación de respeto (mientras educaba, de paso, a quienes no vemos lo que ella vio: una tragedia en estéreo en la que participamos por existir para consumir).

Esta sinfonía estaba acompañada con una mirada dura, sí; fuerte, sí, que aspiraba a la sublimidad haciendo un recuento de las lacras derivadas del gasto energético de nuestra especie. Aplicó procedimientos como el viaje no turístico —estrategia de producción de conocimiento—; la exploración documentada en video y dibujo —pormenorización del proceso involutivo—; el montaje de una película por capítulos —eliminando la presencia de seres humanos (¿para qué, si sus huellas estaban por todas partes?)—.

Comentario aparte merece el proceso pictórico. En cada uno de sus cuadros, comenzando por el que dejó en la pared de acceso a la exposición e hiciera varios años antes de esta propuesta, pareciera que Castañeda intentaba expandir

Castañeda's contribution with that body of work, archive, workshops and specialized talks implied understanding that she was returning the mountain's favor by bringing its visual memory to the city, in a gallery embedded —obviously— in a mountain. She demonstrated this by presenting her most sincere expression of respect (while educating, by the way, those of us who do not see what she saw: A stereo tragedy in which we participate because we exist to consume).

This symphony was accompanied by a hard look, yes; strong, yes, that aspired to the sublime, recounting the scourges derived from our species' energy expenditure. She applied procedures such as the non-tourist trip (a strategy for the production of knowledge); the exploration documented in video and drawing (detailing the involutive process); the editing of a film by chapters (eliminating the presence of human beings (why, if their traces were everywhere?))

The pictorial process deserves a separate comment. In each of her paintings, beginning with the one she left on the wall at the entrance to the exhibition and painted several years before this proposal, it seems that Castañeda was trying to expand some of the most significant scenes of her film with a meticulousness that was less in search of forcefulness than of a fixation in the memory.

* * *

Alejandro Sánchez decided to emphasize the contrasts inherent in the idea of development. Following a line of work

algunas de las escenas más significativas de su película con una minuciosidad que buscaba menos la contundencia que la fijación en el recuerdo.

* * *

Alejandro Sánchez decidió subrayar los contrastes ínsitos a la idea de desarrollo. Siguiendo una línea de trabajo ensayada en series anteriores, continuó con la representación de contenedores para el transporte de mercancías, añadiendo circunstancia sociológica. Ensayó un acercamiento tipo ciencias sociales para identificar necesidades y proponer un intercambio de objetos en tres locaciones de nuestra penosa, desastrosa e improvisada modernización: dos puertos marítimos (Buenaventura, en guerra civil permanente por el control de la exportación de drogas —aún— ilícitas, y Cartagena, asediada por el clasismo y racismo estructurales, típicos de todo criollo colombiano), y uno terrestre (el aeropuerto El Dorado, puerta de oro del contrabando local).

Allí impulsó labores reconstructivas para cada una de las viviendas donde le habían entregado tejas de metal. Al tiempo, grababa a los habitantes del sector o hacía panorámicas de los territorios. Estas tomas fueron posproducidas para configurar cortometrajes según la procedencia. Oscilando entre el documental etnográfico y la representación del paisaje, quiso aportar sabor local a la obra. Tomó la decisión de que los personajes humanos posaran en silencio, y ahí fue Troya: las críticas

tested in previous series, he continued with the representation of containers for the transport of goods, adding sociological circumstances. He tried a social science approach to identify needs and propose an exchange of objects in three locations of our painful, disastrous, and improvised modernization: Two seaports (Buenaventura, in a permanent civil war for the control of the export of —still— illicit drugs and Cartagena, besieged by structural classism and racism, typical of every Colombian *criollo*) and one land port (El Dorado airport, the golden gateway of local smuggling).

There he promoted reconstruction work for each of the houses where he had been given metal roof tiles. At the same time, he recorded the inhabitants of the sector or made panoramic views of the territories. These shots underwent post-production to form short films according to their origin. Oscillating between ethnographic documentary and landscape representation, he wanted to bring local flavor to the work. He made the decision to have the human characters pose in silence and there was Troy: The least serious reviews saw *Agarrando pueblo*; the most, *El paseo 6*.

And that is where the discussion went, neglecting implications such as that he added a new geometric shape to his repertoire to accompany his critique of the contemporary economic model. The irony that it was precisely the “glamping” format was lost (whenever I see a broken one of those and the prices for what it offers, I can’t help but imagine the careerist businessmen paying to

menos graves vieron *Agarrando pueblo*; las más, *El paseo 6*.

Y en eso se fue la discusión, descuidando implicaciones como la de que añadiera una nueva forma geométrica a su repertorio para acompañar su crítica al modelo económico contemporáneo. Se perdió de vista la ironía de que fuera, precisamente, la del formato *glamping* (siempre que veo un roto de esos y sus precios por lo que ofrece, no dejo de imaginar al empresariado arribista pagando por ir allí a agredir el medioambiente con su mugrero); o que su inclusión en el contexto de la muestra subrayara que una forma arquitectónica utópica, o incluso esperanzadora, terminó, como todo en el modelo neoliberal, mandando al carajo el contacto con el territorio.

* * *

Nostalgia, cine y escultura fue la apuesta de Sandra Rengifo para ampliar con este proyecto el trabajo multifocal que ha venido realizando sobre la violencia derivada de la instrumentalización económica del territorio. Su eje fue la interpretación en clave de economía política de los recuerdos de su infancia. Específicamente, los de la época que vivió en Bugalagrande, pueblo agredido por la violencia de los monocultivos, cuyos habitantes están condenados a trabajar en una sola cosa o huir; saberse exterminados si se sindicalizan —mientras sus asesinos serán amparados por decreto presidencial—, y al que llegó tras la compra irregular de la casa que habitaba

go there to attack the environment with their filth). Or that its inclusion in the context of the exhibition underlined that a utopian, or even hopeful, architectural form ended up, like everything else in the neoliberal model, by screwing up contact with the territory.

* * *

Nostalgia, film and sculpture was Sandra Rengifo's choice to use this project to expand the multifocal work she has been doing on the violence derived from the economic instrumentalization of the territory. Its axis was the interpretation of her childhood memories in the context of political economy. Specifically, from the time she lived in Bugalagrande, a town attacked by the violence of single crops. Its inhabitants are condemned to work in only one thing or flee, knowing they will be executed if they join a union, while their murderers will be protected by presidential decree. She arrived in Bugalagrande after the irregular purchase of the house where she lived in La Candelaria, later invaded by a so-called college. The latter was reflected in her (increasingly urgent) realist interpretation of the idea of site-specific (for local contemporary art projects). She developed her proposal to enter a gallery that she had refused because it represented the gentrification of her neighborhood.

Based on this conceptual framework, she traveled to Cuba, to a closed gringo plantation, to identify similarities between that country and Colombia. Same forms of labor exploitation and greater

en La Candelaria para ser invadida por una universiteca. Esto último se reflejó en su (cada vez más urgente) interpretación realista de la idea de sitio específico (para los proyectos locales de arte contemporáneo): elaboró su propuesta para ingresar a una galería a la que se había negado porque representaba la gentrificación de su barrio.

Basada en este andamiaje conceptual viajó a Cuba, a una plantación gringa clausurada, para identificar cánones similares entre ese país y Colombia. Mismas modalidades de explotación laboral y mayores dificultades de acceso a infraestructuras en su país natal. Obtuvo (más recuerdos —diligentemente traducidos a fotografía por el artista Kostas Tsanakas—.

Y regresó para elaborar una réplica a escala de un vagón de tren cargado de bagazo superficial. Monumento al desarrollo (de los demás países), estaba flanqueado por un video en tres canales que cada cierto tiempo mostraba a una joven pianista ciega ejecutando una conmovedora melodía. En un pasillo para el descanso colgó azúcar sobre bayetilla y retratos de políticos progresistas asesinados. Recorrer el conjunto significaba emocionarse a partir de la añoranza ajena. Admirar la gesta de familiares suyos que debieron defender la vida y aspiraciones en un territorio carente de soberanía.

* * *

Videojuego que reunía las modalidades de aventura, estrategia y simulación, el proyecto de Covelli también apuntó en dos direcciones: la memoria cercana del

difficulties in accessing infrastructure in her home country. She got (more) souvenirs, carefully translated into photography by artist Kostas Tsanakas.

And she returned to craft a scale replica of a train carriage loaded with shallow bagasse. Monument to development (of the other countries), it was flanked by a video on three channels that every so often showed a young blind pianist playing a moving melody. In a corridor for rest she hung, sugar on *bayetilla*, portraits of assassinated progressive politicians. To go through the set meant to be moved by the longing of others. To admire the heroic deeds of their relatives who had to defend their lives and aspirations in a territory lacking sovereignty.

* * *

A videogame that brought together adventure, strategy and simulation modes, Covelli's project also pointed in two directions: The near memory of the National Strike of 2021 and the symbolic claims of native communities that brought down unclean statues in that same event. All framed by the reminder that the historical narrative is ephemeral but absolutely *prêt-à-porter* (by the proud winners). Without neglecting the digital substratum, the artist played —never better said— at modeling characters and spaces that, once the event was over, had to disappear. Also of interest was the quadruple interaction that the work entailed: Contemplate-travel,

paro nacional de 2021 y las reivindicaciones simbólicas de comunidades originarias que derribaron estatuas inmundas en ese mismo evento. Todo enmarcado por el recordatorio de que el relato histórico es efímero, pero absolutamente *prêt-à-porter* (por parte de los orgullosos ganadores). Sin desatender su basamento en el sustrato digital, el artista jugaba —nunca mejor dicho— a modelar personajes y espacios que, una vez finalizado el acontecimiento, hubieron de desaparecer. Así mismo, resultaba de interés la cuádruple interacción que suponía la obra: contemplar-recorrer, jugar-jugar, sentarse-ver jugar, sentarse-hablar sobre quien jugaba.

Al principio, nos introducíamos en la descripción del (los) relato(s) de los que Covelli había partido. Montada sobre una escultura de escombros, nos invitaba a subir para proponer alternativas: leer el texto curatorial en desfile de créditos, ir hacia las esculturas de escudos de la primera línea; mirar en el piso cabezas vaciadas de moldes elaborados en impresión 3D; subir hacia el video pedagógico dominado por imágenes generadas en *loop*; apreciar la versión de la escultura de Jiménez de Quesada —hermosamente derribada por líderes misaks el 7 de mayo de 2021—, a través de los vacíos de las paredes junto a la escalera principal, o ir de pleno hacia el remate de la obra. En el último piso se podía jugar en propiedad o ir hacia la cúspide de la cueva, para ver otros escudos o mirar en el escenario sellado al público, donde había una réplica del pedestal de la plazoleta Misak. Durante el recorrido, la luz y sus variaciones estructuraban el guion.

play-play, sit-watch play, sit-talk about who was playing.

At the beginning, we introduced ourselves in the description of the story/stories from which Covelli had departed. Mounted on a sculpture of rubble, it invited us to go up to propose alternatives: Reading curatorial text in parade of credits, going toward the shield sculptures of the *Primera Línea*; looking on the floor at heads cast from molds made in 3D printing; going up toward the pedagogical video dominated by loop-generated images; appreciating the version of the sculpture of Jiménez de Quesada —beautifully demolished by Misak leaders on May 7, 2021— through the voids in the walls next to the main staircase or going all the way to the top of the work. On the top floor you could play on the property or go to the top of the cave to see other shields or look towards the stage closed to the public where there was a replica of the pedestal of the Plazoleta Misak. During the tour, the light and its variations structured the script.

Stress: One felt very thirsty in this exhibition distributed by floors in a building converted into a functional ruin for the “Rolotan” production of fictionalization.

* * *

Quiñones postulated a cycle of healing that can be understood as part of the work he has been doing in recent years: Vindicating non-hegemonic cultural practices within white cultural institutions administered by white people. Based on his expert knowledge of the Cauca territory,

Esfuerzo: se sentía muchísima sed en esa instalación distribuida por pisos en un edificio convertido en ruina funcional para la ficcionalización rolotana.

* * *

Quiñones postuló un ciclo de sanación que puede entenderse como parte de la obra que ha venido realizando durante los últimos años: reivindicar prácticas culturales no hegemónicas en instituciones culturales blancas administradas por blancas. Partiendo de su conocimiento experto del territorio del Cauca, un activismo del *mambe* y el *ambil*, y fundamentándose en su propia estructura familiar, planteó un recorrido en espiral interrumpida dentro de un museo en espiral, lejano al circuito del arte contemporáneo rolo.

El artista privilegió, como materia expresiva, casquillos de munición de bronce. Con ellos representó el croquis del departamento del Cauca, construyó un carillón de viento, cuyos componentes se entrechocaban para llenar de sonidos metálicos el edificio, y elaboró una hamaca en la que arrulló a su hijo en diferentes rituales. Asimismo, en el montaje hacía destacar una sutil placa recortada y primorosamente pintada a mano en la que podía leerse, en letras rojas contra fondo blanco, "PROHIBIDA LA ENTRADA A TERRATENIENTES Y MULTINACIONALES" 😊. Dos niveles más arriba dispuso, en el piso de una pequeña sala, tres grupos de tablas en las que esos mismos elementos dibujaban frases que ha venido utilizando en otras obras suyas o en su

an activism of the *mambe* and the *ambil*, and based on his own family structure, he proposed an interrupted spiral route inside a spiral museum, far from the *rolo* contemporary art circuit.

The artist favored bronze ammunition casings as an expressive material. With them, he represented the sketch of the department of Cauca, built a wind chime where he put them to clash to fill the building with metallic sounds, and made a hammock where he lulled his son in different rituals. Likewise, a subtle hand-painted cut-out plaque in red letters against a white background stood out in the montage: "NO ENTRY TO LAND-OWNERS AND MULTINATIONALS 😊." Two levels above, on the floor of a small room, he arranged three groups of boards where these same elements drew phrases that he has been using in his other works or in his own rhetoric. The one I remember most is: "The karma of knowing so many things and with art doing so few."

In front of each sculptural group, an LCD played videos showing Quiñones naked with a human skull resting on his genitals on a bed of leaves, lying on a Cauca shape —again— drawn with shells. Above him, a low wattage light bulb oscillating; the recording of the road trajectory of a happy indigenous *minga*; the documentation of the shakedown he suffered from a group of harassing and annoying cops when he arrived with these works at the Bogotá Transport Terminal.

* * *

propia retórica. De ellas, la que más recuerdo es “El karma de saber tantas cosas y con el arte hacer tan pocas”.

Frente a cada grupo escultórico, un LCD reproducía videos que mostraban a Quiñones desnudo, con un cráneo humano posado en sus genitales, sobre un lecho de hojas, acostado sobre un Cauca —otra vez— dibujado con casquillos; encima de él, un bombillo de poco vatiaje oscilando; la grabación de la trayectoria por carretera de una minga indígena feliz; la documentación de la raquetada que sufrió por parte de un grupito de tombos acosadores y fastidiosos cuando llegó con estas obras a la Terminal de Transportes de Bogotá.

* * *

Mauricio Carmona propuso un *trompe l’oeil* de lo que jamás sucederá en Bogotá: la existencia —no en *renders*— de un sistema de transporte metropolitano digno. Siguiendo un calculado *timing* (inauguró poco después de las elecciones para alcalde que ganó un delfín experto en nada —aparte de vivir agarrándose con su hermano, otro vago— y enemigo de los metros inteligentes), la muestra venía acompañada con hipótesis incómodas en plano secuencia, lamento prolongado e indignación sostenida.

Acudiendo a la grabación de escenas prolongadas dentro del metro de Medellín, propuso una inmersión en una historia que para los rolos solo es ciencia ficción. Para lograrlo, se hizo acompañar del diseño sonoro y del uso nostálgico-irónico de una bodega de la Estación

Mauricio Carmona proposed a *trompe l’oeil* of what will never happen in Bogotá: The existence, not in renderings, of a decent metropolitan transportation system. Following calculated timing (it was inaugurated shortly after the mayoral elections won by a man who is an expert in nothing —apart from living in close quarters with his brother, another slacker— and an enemy of intelligent subways), the exhibition was accompanied by uncomfortable hypotheses in a sequence shot, prolonged lamentation and sustained indignation.

By filming prolonged scenes inside the Medellín subway, he proposed an immersion in a story that for *rolos* is only science fiction. To achieve this, he was accompanied by the sound design and the nostalgic-ironic use of a warehouse of the Sabana Station (another tragedy of Colombian transportation). The resources of art history and photography that he had gathered (the Warhol of *Empire*, the Muybridge of the photos of the horse with the black jockey) were not lost on him, as well as the experience acquired documenting the most malignant urbanistic messes of the city of Medellín. Terrifying parallelism that acquired the light of his projection here with some scenes of *Expurgo* [*Expurgation*], his analysis of the implosion of the Monaco building to make people forget the original financing of Uribism.

With the archive of press releases, declassified documents and the cycle of conferences, the artist gave the floor to others to provide footnotes to the arguments with which we are going to

de la Sabana (otra tragedia del transporte colombiano). No se le escaparon los recursos de historia del arte y de la fotografía de que hizo acopio (el Warhol de *Empire*, el Muybridge de las fotos del caballo con el *jockey* negro), así como la experiencia adquirida documentando los más malignos desaguizados urbanísticos de la ciudad de Medellín. Aterrador el paralelismo que adquirió la luz de su proyección aquí con algunas escenas de "Expurgo", su análisis de la implosión del edificio Mónaco, para hacer olvidar la financiación original del uribismo.

Con el archivo de notas de prensa, los documentos desclasificados y el ciclo de conferencias, el artista dio la palabra a otros para brindarles notas al pie a los argumentos con que vamos a descalificar la calamidad que dejó tirada Claudia López: "segundo piso de los buses rojos", "desastre urbanístico de escala monumental", "vivir debajo de un puente de kilómetros". Encuentros en los que los disertantes no entendían que nadie iba a preguntarles al final de sus charlas, pues estábamos procesando las razones de nuestra ira siempre que pagamos *Transmierda* para ser tratados *ibid*.

* * *

Cinco teatros de la memoria dispuestos a lo largo de una Galería Santa Fe en penumbra, con un sonido que se expandía como un olor cuya procedencia se ignora, englobaban la propuesta del escultor Hernando Velandia. Cinco dispositivos que nos recordaban que cuando llegue la ultraderecha para acabar con

disqualify the disaster that Claudia Lopez left behind: "Second floor of the red buses," "urban disaster on a monumental scale," "miles of people living under an overpass." Meetings where the speakers did not understand that no one was going to ask them questions at the end of their talks because we were processing the reasons for our anger whenever we paid for *Transmierda* to be treated *ibid*.

* * *

Five theaters of memory arranged along a darkened Galería Santa Fe, with a sound that expanded like a smell whose origin is unknown, encompassed the proposal of sculptor Hernando Velandia. Five devices that reminded us that when the far-right wing arrives to put an end to everything, we will have to oppose it with protection mechanisms against historical Alzheimer's disease. Or that, in turn, pointed from the objectuality to the relationship between the memory that is safeguarded and the reality that this action produces. In addition, evocation: Sounds that were uninterrupted reflection, orientation lines on the floor to locate us —or not— as spectators.

Historical re-reading as an infinite work in progress that at times stops to check what has been learned. In this case, a look that does not stop feeding on the narratives that investigate the catastrophe (the rubber exploitation, and its wastefulness so white man-like, the polar exploration, and its sad epic, the fire of a lighthouse, and the announcement of more tragedies, a cow killed

todo será necesario oponérsele con mecanismos de protección contra el Alzheimer histórico. O que, a la vez, apuntaban desde la objetualidad a la relación entre la memoria que se resguarda y la realidad que esa acción produce. Además, evocación: sonidos que eran reflexión ininterrumpida, líneas de orientación en el piso para ubicarnos —o no— como espectadores.

Relectura histórica como *work in progress* infinita que por momentos se detiene para comprobar lo aprendido; en este caso, una mirada que no deja de alimentarse de las narraciones que indagan en la catástrofe (la explotación cauchera —y sus derroches tan de hombre blanco—, la exploración polar —y su épica tan triste—, el incendio de un faro —y el anuncio de más tragedias—, una vaca muerta por sequía —y las víctimas mudas—). Parecía que en esta obra, el relato más optimista era el de la perpetua caída de agua, pero si el espectador miraba hacia arriba se encontraba con una campana atravesada por una escalera.

Este tipo de poesía es extrañísimo en el arte contemporáneo colombiano, que vive decididamente embalado, y ciego, en las autopistas de la instrumentalización de víctimas, identidades, territorios y luchas políticas reales. De hecho, el esfuerzo de metaforización que impone aquí el artista es un método sobre el que muchos practicantes deberían volver: la atención a la materia para engañar a observadores desprevenidos (mi penosísimo incidente con el lavadero de icopor que creí de cemento...), la reutilización de objetos, de obras y materiales de otros

by drought, and the mute victims). It seemed that in this work the most optimistic story was that of the perpetual fall of water, but if the viewer looked up he would see a bell crossed by a ladder.

This type of poetry is very strange in contemporary Colombian art, which lives decidedly packed, and blind, on the highways of the instrumentalization of victims, identities, territories and real political struggles. In fact, the effort of metaphorization that the artist imposes here is a method that many practitioners should return to: The attention to the material to deceive unsuspecting observers (my very painful incident with the washboard in polystyrene that I thought was made of cement...), the reuse of objects, works, and materials from other projects and the material nods to the passing of time.

* * *

Alejandro Salcedo's proposal wanted to be an exhibition-living organism willing to metabolize the place that housed it. This objective was achieved with such a level of success that, due to bureaucratic circumstances, it had to incorporate wandering into its development. Based on the recognition of the word as a means of building forms of protection among equals, it was precisely this project that suffered the racist attack I mentioned at the beginning of this text. According to what the artist told the judges of this Award, in one of the meetings that surrounded the preparation of the exhibition, before its opening and after having negotiated its exhibition

proyectos y los guiños matéricos hacia el pasar del tiempo.

* * *

La propuesta de Alejandro Salcedo quería ser exposición-organismo vivo dispuesto a metabolizar el lugar que lo albergaba, objetivo que logró con tal nivel de éxito que, por fuerza de las circunstancias burocráticas, debió incorporar a su desarrollo la errancia. Basado en el reconocimiento de la palabra como medio de construcción de formas de protección entre iguales, fue precisamente este el proyecto que sufrió el ataque racista que mencioné al principio de este texto. Según nos informó el artista a los jurados de este premio, en uno de los encuentros que rodearon la preparación de la muestra, antes de su apertura y tras haber negociado su exhibición en la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, el ama y señora de ese espacio atacó uno de los planes arquitectónicos relacionados con culturas no blancas que hacían parte de la misma. Como consecuencia de ese exhibicionismo institucional, el lugar se convirtió en espacio, y pensar la exposición allí se volvió insostenible.

Debió desplazarse —elevarse 34 pisos, más exactamente— y construir nuevos acuerdos. Lo que aspiraba a la expansión arquitectónica en otra ruina-funcional-para-la-escenificación en Rolotá terminó transformado en refugio tibiecito donde se pudo apreciar la acumulación de esculturas más o menos impertérritas, como de flores muertas; de prendas de vestir fluidas, como de instrumentos

at the Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán, the housekeeper and lady of that space attacked one of the architectural plans related to non-white cultures that were part of it. As a consequence of this institutional exhibitionism, the place became a space, and thinking about the exhibition there became unsustainable.

It had to move —34 stories higher, to be more precise— and build new agreements. What aspired to architectural expansion in another ruin-functional-for-scenification in Rolotá ended up transformed into a warm shelter where one could appreciate the accumulation of more or less undisturbed sculptures, such as dead flowers, flowing garments as well as digital musical instruments, expensive mushroom drinks as well as medium-length performances. Layers of time and bodies that, knotted from dialogs, did not take coexistence for granted. On the contrary, they were intelligently problematizing it: The axis of each action consisted of remembering that this is THE issue of the present time.

On a planet where humans with money slam the door and spit in the face of humans with less money, we must reflect on how to stay together without ending up tearing each other apart, for example.

* * *

Epilogue

Super-strange contradiction: While our artistic field is witnessing powerful feminist movements, increasing notoriety of

musicales digitales; de bebidas de hongos caras, como de *performances* de mediana duración. Capas de tiempo y cuerpos que, anudados a partir de diálogos, no daban por sentada la convivencia; al contrario, la problematizaban inteligentemente: el eje de cada acción consistía en recordar que ese es EL tema de la época actual.

En un planeta donde humanos con plata les botan la puerta en la cara y escupen a humanos con menos plata, es imprescindible reflexionar sobre cómo permanecer juntos —sin terminar destrozándonos a dentelladas, por ejemplo—.

* * *

Epílogo

Contradicción hiperrara: mientras nuestro campo artístico presencia potentes movilizaciones feministas, incrementan en notoriedad excelentes teóricos de poblaciones marginales o se denuncia la hegemonía cisblanca en su propia institucionalidad, produce perplejidad que en esta versión solo estuvieran presentes dos mujeres, un artista de ascendencia originaria, cero trans y cero afros en un grupo de ocho nominaciones. Mega-sorpresivo, sobre todo por tratarse de un jurado de selección que se autoproclama feminista —pero que deja de serlo cuando postula para el Premio de arte más importante del país—. ■

excellent theorists from marginal populations or denouncing the cis-white hegemony within its own institutionalidad, it is perplexing that in this version there were only two women, one artist of native descent, zero trans people and zero Black people in a group of eight nominations. Mega-surprising. Especially because it is a panel of judges that claims to be feminist, but ceases to be so when it nominates for the most important art award in the country. ■



Fernando Cruz

Artista visual, estudió en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Trabajó con el Teatro La Candelaria y luego creó grupos en los que dirigió varias obras con fotografía ampliada, música, danza, *performance* y video. Actualmente su obra está relacionada con el medio ambiente.

Desde el 2010 dirige el Taller de Procesos Híbridos en Arte Dos Gráfico, en las sedes de Bogotá y Subachoque, y trabaja en la actualización y creación de obra con procesos fotográficos antiguos unidos a las herramientas digitales, hibridando tiempos y expresiones que oscilan entre lo artesanal y lo digital de la fotografía.

Desde el año 2017 es el gestor de “Fotojueves” en el Centro Colombo Americano de Bogotá. Este es un espacio para hablar con fotógrafos y artistas sobre fotografía expandida, compartir ideas acerca de la educación y abrir el espacio

He is a visual artist, trained at the Escuela Nacional de Arte Dramático, collaborated with Teatro La Candelaria, and subsequently formed groups to direct several projects involving enlarged photography, music, dance, performance, and video, with a current focus on environmental themes.

Since 2010, he has led the hybrid processes workshop at Arte Dos Gráfico in both Bogotá and Subachoque, specializing in the renewal and creation of works using vintage photographic techniques combined with digital tools, blending traditional and digital photographic expressions.

Since 2017, he has managed “Fotojueves” at the Centro Colombo Americano in Bogotá, a forum for engaging with photographers and artists about expanded photography, exchanging

a nuevos fotógrafos y a todos los interesados; la entrada es libre, los invitados se seleccionan a partir de sus trabajos en las muestras de las universidades y en los espacios colectivos de artistas.

Ha sido tallerista en la Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana, UTP Pereira, Universidad de Antioquia, en Medellín, y para el Banco de la República en varias de sus sedes, desde la costa caribe hasta el Amazonas.

Procesos colectivos en el Premio Luis Caballero

Ser jurado de este premio ha sido una experiencia muy diferente a las demás ocasiones en que he leído proyectos o visto obras que concursan en diferentes convocatorias.

Vi los diferentes montajes, asistí a varias de las actividades que realizaron los artistas con sus puestas en escena y tuve charlas muy interesantes con cada uno de ellos que me revelaron detalles de la creación, la producción y las negociaciones con las instituciones.

Estas charlas me dieron acceso a partes del conocimiento de cada artista y a información que no llega al público asistente a las exposiciones: me refiero a la gran complejidad del Premio Luis Caballero.

En conjunto, el XII Premio Luis Caballero nos está hablando de la realidad de Colombia desde diferentes ángulos, del cambio de paradigmas y de problemas mundiales, como el desplazamiento, los genocidios, el cambio climático, la

ideas on education, and welcoming new photographers and interested attendees; admission is free, with guests selected from university showcases and artists' collective spaces.

He has conducted workshops at the Universidad Nacional, Universidad de los Andes, Universidad Javeriana, UTP Pereira, UdeA Medellín, and for Banco de la República at various locations, from the Caribbean coast region to the Amazon.

Collective processes in the Luis Caballero Award

Serving as a judge for this award has been a very different experience from the other occasions in which I have read projects or seen works competing in different contests.

I saw the different productions, attended several of the activities carried out by the artists with their stagings, and had very interesting conversations with each of them, uncovering details of the creation, production, and negotiations with the institutions.

These conversations gave me access to parts of the knowledge of each artist and to information that does not reach the public attending the exhibitions: I am referring to the great complexity of the Luis Caballero Award.

Overall, the XII Luis Caballero Award tells us about the reality of Colombia from different angles, the change of paradigms and global problems such as displacement, genocides, climate change, corruption, the voracity of transnational corporations and the mirage of progress.

corrupción, la voracidad de las transnacionales y el espejismo del progreso.

Algunos artistas piensan que sus obras deberían haberse hecho en lugares diferentes a Bogotá.

Una característica de varios de los proyectos es que, si bien se trata de un premio al cual se postula un artista — quien reúne los requisitos para participar—, los procesos son desarrollados por un colectivo.

La inversión que ha hecho cada artista-colectivo en tiempo, materiales, trabajo y dinero es, posiblemente, superior a lo que recibió, lo cual deja ver el compromiso de cada uno de ellos.

Natalia Castañeda Arbeláez

Natalia Castañeda trabaja con gran dedicación su obra *Cuerpos Glaciares: ancestros hídricos de una extinción futura*. A lo largo de su exposición se puede apreciar el uso de elementos visuales y sensoriales para crear una experiencia que invita al espectador a reflexionar sobre el futuro de los glaciares en un mundo que enfrenta graves desafíos ambientales.

Combina su proceso artístico con años de investigación en los nevados para ofrecer su perspectiva sobre la influencia global del cambio climático. Realiza un trabajo minucioso y metódico para sensibilizar al público sobre la catástrofe ambiental que ocurre de manera casi imperceptible. El deshielo de los glaciares es un proceso lento y constante que solo se puede apreciar mediante mediciones científicas. La exposición utiliza una variedad de medios, desde

Some artists think their works should have been made in places other than Bogotá.

A characteristic of several of the projects is that, although it is an award for which an artist (who meets the requirements to participate) applies, the processes are developed by a collective.

The investment that each artist-collective has made in terms of time, materials, work, and money is possibly greater than what they received, which shows commitment from each of them.

Natalia Castañeda Arbeláez

Natalia Castañeda works with great dedication on her work, *Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction*. Throughout the exhibition, visual and sensory elements are used to create an experience that invites the spectator to reflect on the future of glaciers in a world facing serious environmental challenges.

She combines her artistic process with years of research in the snow-capped mountains to offer her perspective on the global influence of climate change. She does a meticulous and methodical job of raising public awareness of the environmental catastrophe that occurs almost imperceptibly. The melting of glaciers is a slow and constant process that can only be appreciated through scientific measurements. The exhibition uses a variety of media, from paintings and drawings to interactive workshops, physical and emotional mappings, and even visual representations through video renderings. Each of

pinturas y dibujos hasta talleres interactivos, cartografías físicas y emocionales, e incluso representaciones visuales a través de *renders* de video. Estos elementos se combinan para crear una experiencia estética que permite a los visitantes comprender las implicaciones del cambio climático de manera profunda.

El montaje de la exposición es uno de los aspectos más destacados, pues adapta el espacio expositivo a su proceso creativo, generando así varios espacios con su propia atmósfera y enfoque.

En el primer espacio hay pinturas, dibujos, publicaciones y videos sobre la historia de los glaciares. Allí se hicieron los talleres dirigidos por la artista, en los que compartió sus conocimientos y pasión por el tema.

Los talleres, las imágenes de archivo y las publicaciones ofrecen un enfoque detallado que se asemeja a la metodología de la investigación científica, en la que se segmenta y se divide la información para analizar y clasificar el objeto de estudio.

En el segundo espacio, los dibujos acercan al público al trabajo personal. Sus habilidades artísticas se despliegan en estas obras, que transmiten su conexión íntima con el tema de los glaciares. Las libretas de viaje de Natalia guardan su experiencia de varios años. Estos dibujos revelan la dedicación de la artista para documentar y comprender su entorno.

El tercer espacio introduce la tecnología contemporánea: valiéndose de un video, utiliza técnicas de ubicación para ver los glaciares desde otra perspectiva. Al acercarse a esta monumental obra, los visitantes pueden sentir la magnitud de

these elements combine to create an aesthetic experience that enables visitors to gain an in-depth understanding of the implications of climate change.

The exhibition set-up is one of the most outstanding aspects, as it adapts the exhibition space to its creative process, and creates several spaces with their own atmosphere and approach.

In the first space there were paintings, drawings, publications and videos about the history of glaciers. Workshops led by the artist were held there, where she shared her knowledge and passion for the subject.

The workshops, archival images, and publications offer a detailed approach that resembles the methodology of scientific research, where information is segmented and divided to analyze and classify the object of study.

In the second space, the drawings brought the public closer to the personal work. Her artistic skills are displayed in these works, which convey her intimate connection to the topic of glaciers. Natalia's travel notebooks contain several years of experience. These drawings reveal the artist's dedication to documenting and understanding her surroundings.

The third space introduces contemporary technology; through a video, she uses location techniques to show the glaciers from another perspective. As visitors approach this monumental work, they can feel the magnitude of nature and reflect on the impact of industry and human activity on the environment.

The fourth space offers a more intimate experience. Two videos are

la naturaleza y reflexionar sobre el impacto de la industria y la actividad humana en el medioambiente.

El cuarto espacio ofrece una experiencia más íntima. Dos videos se proyectan en una sala que le permite al público sentirse más cerca de la artista y su proceso creativo.

La obra aborda un tema urgente y crucial: la desaparición de los glaciares y su impacto en el entorno local y global. Los datos científicos predicen que algunos de estos glaciares, como el Nevado Santa Isabel, desaparecerán en los próximos quince años. La exposición busca conectar al público con la realidad de estos cuerpos de hielo en movimiento y destacar la importancia de la relación entre arte y ciencia en la comprensión del cambio climático.

Esta preocupación trasciende las fronteras. Los glaciares, los páramos y sus ecosistemas son patrimonio natural, y su extinción plantea cuestiones fundamentales sobre el futuro del planeta. Natalia nos recuerda que es un proceso que afectará a Colombia y al mundo. La exposición plantea preguntas sobre cómo debemos relacionarnos con un paisaje que se derrite a un ritmo alarmante.

Las actividades organizadas en la exposición brindaron al público diversas perspectivas sobre el tema. Las pinturas y dibujos ofrecen la visión personal del viaje de Natalia a los glaciares, mientras que los talleres permiten una interacción directa con la artista y su proceso creativo. Las herramientas científicas proporcionan información sólida sobre el cambio climático y el estado de los glaciares.

projected in a room, which allows the public to feel closer to the artist and her creative process.

The work addresses an urgent and crucial issue: The disappearance of glaciers and their impact on the local and global environment. Scientific data predict that some of these glaciers, such as Santa Isabel Snow-capped Glacier, will disappear within the next fifteen years. The exhibition seeks to connect the public with the reality of these moving ice bodies and to highlight the importance of the relationship between art and science in understanding climate change.

This concern transcends borders. Glaciers, paramos, and their ecosystems are natural heritage, and their extinction raises fundamental questions about the future of the planet. Natalia reminds us that this is a process that will affect Colombia and the world. The exhibition raises questions about how we should relate to a landscape that is melting at an alarming rate.

The activities organized at the exhibition provided the public with a variety of perspectives on the subject. The paintings and drawings offered Natalia's personal vision of her journey to the glaciers, while the workshops allowed for direct interaction with the artist and her creative process. The scientific tools provided solid information on climate change and glacier status.

Natalia and a team of geographers and researchers ventured into the glaciers, taking considerable risks, to map and better understand the territory. This interdisciplinary approach between art

Natalia y un equipo de geógrafos e investigadores se aventuraron en los glaciares, asumiendo riesgos considerables, para mapear y comprender mejor el territorio. Este enfoque interdisciplinario entre el arte y la ciencia es esencial para abordar un tema tan complejo como el cambio climático y la pérdida de los glaciares.

Cuerpos glaciares: Ancestros hídricos de una extinción futura es una exposición que abarca años de investigación y trabajo de campo. Natalia Castañeda aborda el cambio climático y la extinción de los glaciares en un diálogo entre arte y ciencia que proporciona al público una perspectiva única y profunda sobre la crisis ambiental. La exposición es un llamado a la acción, una oportunidad para reflexionar sobre nuestro impacto en el planeta y las medidas que debemos tomar para preservar los ecosistemas en peligro; es un testimonio del poder del arte para crear conciencia.

Alejandro Sánchez

En la exposición de Alejandro Sánchez nos encontramos con una instalación escultórica y audiovisual que explora las nociones de fragilidad, inestabilidad y estabilidad, desde una perspectiva tanto física como económica, en un contexto marcado por desafíos de desigualdad en Colombia.

Al adentrarnos en la exposición, lo primero que llama la atención son las personas que habitan virtualmente, por medio de videos, unos domos geodésicos elaborados con materiales reciclados que recuerdan a los *glampings* —construcciones asociadas con la industria turística—.

and science is essential to address such a complex issue as climate change and glacier loss.

Glacial Bodies: Hydrological Ancestors of a Future Extinction is an exhibition that covers years of research and field work. Natalia Castañeda addresses climate change and the extinction of glaciers in a dialogue between art and science that provides the public with a unique and profound perspective on the environmental crisis. The exhibition is a call to action, an opportunity to reflect on our impact on the planet and the measures we must take to preserve endangered ecosystems. It is a testament to the power of art to raise awareness.

Alejandro Sánchez

In Alejandro Sánchez's exhibition we find a sculptural and audiovisual piece that explores the notions of fragility, instability, and stability, from both a physical and economic perspective, in a context marked by challenges of inequality in Colombia.

As we enter the exhibition, the first thing that catches our attention are the virtual inhabitants, through videos, geodesic domes made of recycled materials reminiscent of *glampings* —constructions associated with the tourism industry.

These structures, known for their stability and resistance, symbolize luxury and comfort, in stark contrast to the living conditions of the communities in the ports of Cartagena, Buenaventura, and Fontibón. This contrast between the architectural aesthetics of the exhibit and the socioeconomic reality of

Estas estructuras, conocidas por su estabilidad y resistencia, simbolizan lujo y comodidad, en fuerte contraste con las condiciones de vida de las comunidades en los puertos de Cartagena, Buenaventura y Fontibón. Este contraste entre la estética arquitectónica del montaje y la realidad socioeconómica de los habitantes genera interrogantes sobre las relaciones entre el artista y las comunidades.

Al observar a los habitantes en estos espacios se percibe una sensación de limitación y encierro. En los videos se aprecia su incomodidad mientras actúan siguiendo instrucciones para ser “naturales”, lo que resulta en una tensión palpable.

Las personas en los videos están en una situación anormal: algunos jóvenes intentan bailar, otros miran fijamente a la cámara o sonríen incómodos; parecen atrapados dentro de los domos. Creo que algunas personas intentaron hablar sobre su vida cotidiana, pero no se escucharon sus testimonios ni sus posiciones sobre la intención de la obra *Barrio*.

La relación entre el artista y su equipo de trabajo con la comunidad que reside en estos barrios parece superficial. En una charla con el artista nos enteramos de que se interpretaron erróneamente las instrucciones para construir las casas en uno de los puertos, y que el equipo tuvo que deshacer y rehacer el trabajo.

En general, la exposición presenta una posición ambigua, tanto por parte del artista como de las comunidades que colaboraron. No se perciben testimonios claros ni un proceso significativo a partir de esta puesta en escena.

the inhabitants raises questions about the relationship between the artist and the communities.

Observing the inhabitants in these spaces, one feels a sense of limitation and confinement. The videos show their discomfort as they act as instructed to be “natural,” resulting in palpable tension.

The people in the videos are in an abnormal situation. Some young people try to dance, others stare at the camera or smile uncomfortably; they seem trapped inside the domes. I think some people tried to talk about their daily lives, but their testimonies and positions on the intention of the artwork *Neighborhood* were not heard.

The relationship between the artist and his work team with the community residing in these neighborhoods seems superficial. In a talk with the artist, we learned that the instructions for building the houses in one of the ports were misinterpreted, and that the team had to take down the work and rebuild it.

In general, the exhibition presents an ambiguous position, both on the part of the artist and the communities that collaborated. There are no clear testimonies or a significant process from this staging.

The exhibition leaves us with several questions:

What is its relationship with the families living and working in these ports?

What are the relationships with society and the state of the families who live and work in these ports, where wealth is generated through the exchange of goods?

La exposición deja varias preguntas:
¿Cuál es la relación de esta con las familias que viven y trabajan en esos puertos?
¿Cuáles son las relaciones con la sociedad y el estado de las familias que viven y trabajan en esos puertos, donde se genera riqueza con el intercambio de mercancías?

Sandra Rengifo

Sandra Rengifo nos sumerge en un viaje a través de sus memorias para desenrañar la realidad social y económica en Colombia y Cuba. Con énfasis en la relación de los trabajadores en los cultivos de caña de azúcar y los ferrocarriles, construye un eje central con un vagón cargado con bagazo de caña de azúcar, rodeado de fotografías, videos y pinturas. Este montaje crea un espacio íntimo en la sala, que permite un acercamiento emocional a estas memorias.

Utiliza archivos familiares como punto de partida. La tía de Sandra aporta archivos relacionados con la muerte de Héctor Daniel Useche, material que se utiliza para provocar preguntas y reflexiones en el público.

Kostas Tsanakas evita los retratos convencionales, capturando en sus fotografías la esencia de las personas integradas con el paisaje. Las imágenes representan cualquier lugar de Colombia o Cuba. Inicialmente pensó en un contrapunteo entre las imágenes de cada lugar, pero el proceso le reveló hechos comunes entre ambos países.

En una especie de sala de espera exhibe las pinturas de trabajadores realizadas

Sandra Rengifo

Sandra Rengifo takes us on a journey through her memoirs, unraveling the social and economic reality in Colombia and Cuba. With emphasis on the relationship between sugar cane workers and railroads, she builds a central axis with a carriage loaded with sugar cane sackings, surrounded by photographs, videos, and paintings. This montage creates an intimate space in the room allowing an emotional approach to these memories.

She uses family archives as a starting point. Sandra's aunt provides files related to the death of Hector Daniel Useche, material that is used to provoke questions and reflections in the audience.

Kostas Tsanakas avoids conventional portraits, capturing in his photographs the essence of people integrated with the landscape, the images represent any place in Colombia or Cuba. Initially, he considered counterpoint between the images of each place, but the process revealed similarities between the two countries.

In a sort of waiting room, the paintings of workers made with molasses are exhibited. The project faced challenges, for example, when trying to collect information on railroad workers in Colombia. The photographs are characterized by high contrast, a style Tsanakas gives them to deliberately contrast with cinematic images and at the same time move away from the tourist aesthetic associated with Cuba.

The carriage, carefully constructed during the installation at the Galería Santa Fe, becomes the emotional epicenter of

con melaza. El proyecto enfrentó desafíos, como, por ejemplo, intentar recopilar información sobre los trabajadores del ferrocarril en Colombia. Las fotografías se caracterizan por el alto contraste, un estilo que les da Tsanakas para contrastar deliberadamente con las imágenes cinematográficas y al mismo tiempo alejarse de la estética turística asociada a Cuba.

El vagón, cuidadosamente construido durante el montaje en la Galería Santa Fe, se convierte en el epicentro emocional de la exposición. Varias proyecciones crean un ambiente inmersivo, acompañado por un sistema de sonido 6.1 que intensifica la experiencia.

La amalgama de fotografía, video, pintura y escenografía desentraña historias que van más allá de las imágenes, para explorar a líderes sindicales, el luto, la familia y las conexiones entre Cuba y Colombia.

Esta obra de Sandra Rengifo se presenta como una experiencia visual y sonora que trasciende las barreras del tiempo y del espacio, y convoca a una reflexión sobre la memoria y la realidad.

Juan Covelli

Juan Covelli se sumerge en la exploración de eventos recientes que han marcado tanto a Colombia como al mundo. Su enfoque se centra en las manifestaciones de los estudiantes y los trabajadores que responden a acontecimientos económicos y políticos contemporáneos. En este contexto, Covelli plantea preguntas fundamentales sobre la construcción de la memoria en la era digital, en la que los monumentos se

the exhibition. Several projections create an immersive environment, accompanied by a 6.1 sound system that intensifies the experience.

The amalgam of photography, video, painting, and scenography unravels stories that go beyond the images, exploring union leaders, mourning, family, and the connections between Cuba and Colombia.

This work by Sandra Rengifo is presented as a visual and sound experience that transcends the barriers of time and space, calling for a reflection on memory and reality.

Juan Covelli

Juan Covelli dives into the exploration of recent events that marked both Colombia and the world. Its focus is on student and worker demonstrations in response to contemporary economic and political events. In this context, Covelli raises fundamental questions about the construction of memory in the digital age, in which monuments become obsolete and information is stored in the cloud.

The artist questions how we can construct memory through inherently artificial images, and whether it is possible to agree on collective idols when their representations are blatantly false. To address these questions, Covelli uses a variety of materials: Debris, video games, videos, ceramics, tread wall, shields, mycelium, plants, natural and artificial elements.

The multimedia exhibit, which occupies the four floors of Espacio Odeón, is

vuelven obsoletos y la información se almacena en la nube.

El artista cuestiona cómo podemos construir memoria por medio de imágenes de una inherente artificialidad, y si es posible consensuar a ídolos colectivos cuando sus representaciones son abiertamente falsas. Para abordar estas preguntas, Covelli utiliza diversos materiales: escombros, videojuegos, videos, cerámica, tapia pisada, escudos, micelio, plantas, elementos naturales y artificiales.

La instalación multimedia, que ocupa los cuatro pisos del Espacio Odeón se organiza en torno a cuatro temas: memoria, monumentalidad, ruina y reconstrucción. Covelli propone una reflexión sobre la obsolescencia de los monumentos y la necesidad de nuevos cánones identitarios, horizontales e interactivos, en una era caracterizada por la multiplicidad y la posverdad.

La regeneración, en términos tanto sociales como materiales, emerge como un elemento clave en la obra. Covelli destaca la naturaleza cíclica de la ruina y su final transformación en nuevos elementos, lo cual lleva al surgimiento de propuestas de modelos alternativos de organización colectiva.

Un elemento central de la exposición es un videojuego inspirado en las manifestaciones del paro nacional. Este enfoque narrativo a través de la ficción permite mostrar la protesta social y el derribo de monumentos de manera interactiva.

Al atardecer, cuando se oscurece el espacio, se crea un ambiente inmersivo. El sonido, compuesto por elementos

organizados alrededor de cuatro temas: Memoria, monumentalidad, ruina, y reconstrucción. Covelli propone una reflexión sobre la obsolescencia de monumentos y la necesidad de nuevos cánones de identidad, horizontal e interactivo, en una era caracterizada por multiplicidad y post-verdad.

Regeneración, en tanto términos sociales y materiales, emerge como un elemento clave en la obra. Covelli destaca la naturaleza cíclica de la ruina y su eventual transformación en nuevos elementos, lo que lleva a la emergencia de propuestas para modelos alternativos de organización colectiva.

Un elemento central de la exposición es un videojuego inspirado en las manifestaciones del paro nacional. Este enfoque narrativo a través de la ficción permite mostrar la protesta social y el derribo de monumentos de manera interactiva.

Al atardecer, cuando se oscurece el espacio, se crea un ambiente inmersivo. El sonido, compuesto por elementos naturales y musicales creados específicamente para la obra, contribuye a la atmósfera envolvente.

Covelli también integra elementos escultóricos, escudos de cerámica cocida, que representan piezas estables en contraste con la ruina y la efimeridad de las cabezas y columnas de tierra apisonada. Su trabajo resalta la complejidad de construir y preservar la memoria en un mundo saturado de información, y también desafía las nociones tradicionales de monumentalidad.

Para Covelli, la pieza más significativa de esta obra es la que presenta el micelio, que ha demostrado ser fundamental en adaptarse y crecer *in situ*. El micelio juega un papel esencial en

naturales y música creada específicamente para la obra, contribuye a la atmósfera envolvente.

Covelli también integra elementos escultóricos, escudos de cerámica horneados, que representan piezas estables en contraste con la ruina y lo efímero de las cabezas y las columnas de tapia pisada. Su obra destaca la complejidad de construir y preservar la memoria en un mundo saturado de información, y, asimismo, desafía las nociones tradicionales de la monumentalidad.

Para Covelli, la pieza más significativa de esta obra es la que presenta el micelio, que ha demostrado ser fundamental al adaptarse y crecer *in situ*. El micelio desempeña un papel esencial al descomponer elementos orgánicos e inorgánicos, dando paso a la incubación de nueva vida. Este proceso de descomposición y regeneración refleja la naturaleza cíclica y transformadora de la ruina, y sugiere, por medio del micelio, que lo que parece muerto puede dar lugar a un renacimiento. Para Covelli, esta pieza no solo encarna la regeneración material, sino también un símbolo de nuevas posibilidades y crecimiento.

La propuesta de Juan Covelli se presenta como una reflexión sobre la construcción de la memoria en la contemporaneidad, utilizando diversas formas artísticas para abordar preguntas cruciales sobre la representación, la obsolescencia y la regeneración en nuestra sociedad.

decomposing organic and inorganic elements, giving way to the incubation of new life. This process of decomposition and regeneration reflects the cyclical and transformative nature of ruin, suggesting, through the mycelium, that what appears to be dead can give rise to rebirth. For Covelli, this piece embodies regeneration not only on a material level, but also as a symbol of new possibilities and growth.

Juan Covelli's proposal is presented as a reflection on the construction of memory in contemporary times, using various artistic forms to address crucial questions about representation, obsolescence, and regeneration in our society.

Edinson Quiñones

The artist presents "a story in a double spiral, returning from death to life, from a cartography of the colonial layout of the department of Cauca." The artwork proposes actions of healing and life. Through rituals impregnated with their culture, texts written with residues of the war and videos, Edinson Quiñones exposes the complex relationship of the indigenous community with the country's diverse economic and political activities. His work is a testimony of the years of violence linked to drug trafficking and the displacement of indigenous and peasant communities.

He chooses the Museum of Contemporary Art as the only suitable place for setting up his work, highlighting the importance of *Angativa* (Engativá), land of the sun, as a sacred space, and the

Edinson Quiñones

El artista presenta “una historia en doble espiral, regresando de la muerte a la vida, desde una cartografía del trazado colonial del departamento del Cauca”. La obra propone acciones de sanación y vida. Mediante rituales impregnados de su cultura, textos escritos con residuos de la guerra y videos, Edinson Quiñones expone la compleja relación de la comunidad indígena con las diversas actividades económicas y políticas del país. Su obra es un testimonio de los años de violencia ligados al narcotráfico y al desplazamiento de las comunidades indígenas y campesinas.

Elige el Museo de Arte Contemporáneo como el único lugar adecuado para montar su obra, destacando la importancia de *Angativa* (Engativá), tierra del sol, como un espacio sagrado, y los procesos llevados a cabo por el padre García Herreros.

Los elementos dibujados con casquillos de balas, como el mapa del Cauca, la escritura de textos en español y en *nasa yuwe* y los carrizos —como un quipu contemporáneo de cartuchos que produjeron sonidos de muerte, y ahora producen sonidos espirituales— contribuyen a la complejidad y riqueza simbólica de la exposición.

La obra le fue revelada en un sueño con su madre; las fechas, la ubicación y disposición de cada elemento se consultaron respetando la tradición y la sabiduría ancestral.

La carta del CRIC que autoriza el transporte de los casquillos, recolectados por Edinson a lo largo de varios años, atestigua que su acción se rige por el derecho

processes carried out by Father García Herreros.

The elements drawn with bullet casings, such as the map of Cauca, the writing of texts in Spanish and Nasa Yuwe and the reeds —like a contemporary *quipu* of cartridges that produced sounds of death and now produce spiritual sounds— contribute to the complexity and symbolic richness of the exhibition.

The work was revealed to him in a dream with his mother; the dates, location and arrangement of each element were consulted respecting tradition and ancestral wisdom.

The letter from the CRIC authorizing the transport of the bullet casings, collected by Edinson over several years, testifies that his action is governed by the indigenous communities’ own law, higher law, and natural law.

The bullet casings, through different cleaning processes, are witnesses of the memory of the dead. For the Nasa community, dying is a process of sowing and rebirth. The hammock, woven by Edinson’s mother, is a symbol of connection to Nasa life and culture.

The work proposes a reflection on life and the three peace processes of 1989, 1990, and 2017, and to that extent it is a testimony of resistance and resilience. The bullet casings become the voice that tells the story and a testimony of the violence that has marked their community.

The exhibition also touches on themes of identity and cultural militancy, processes initiated by the artist with the death of the grandmother in 2012. The rhombus *chumbes* and the

propio, el derecho mayor y la ley natural de las comunidades indígenas.

Los casquillos, mediante diferentes procesos de limpieza, son testimonio de la memoria de los muertos. Para la comunidad nasa, morir es un proceso de siembra y renacimiento. La hamaca, tejida por la madre de Edinson, es un símbolo de conexión con la vida y la cultura nasa.

La obra propone una reflexión sobre la vida y los tres procesos de paz de los años 1989, 1990 y 2017, y en esa medida, es un testimonio de resistencia y resiliencia. Los casquillos se convierten en la voz que narra la historia y en un testimonio de la violencia que ha marcado a su comunidad.

La exposición también toca temas de identidad y militancia cultural, procesos iniciados por el artista con la muerte de su abuela en 2012. Los chumbes de rombos y el quipu contemporáneo representan elementos simbólicos de la cultura nasa, que conectan la vida y la muerte, el mundo de arriba y el de abajo. La obra tiene origen en el *tonch*, lenguaje del sueño, un mandato que comunica con el espíritu y que está representado en la espiral que, a la vez, simboliza la vida después de la muerte. El texto escrito en lengua *nasa yuwe* retoma las palabras de Quintín Lame para subrayar la resistencia frente a leyes que van en contra de la naturaleza.

Edinson Quiñones aporta una narrativa compleja y profundamente arraigada en su obra, y fusiona elementos visuales, sonoros y rituales para contar una historia que trasciende la violencia y busca sanación. La conexión con su comunidad indígena y la tierra es

contemporary *quipu* represent symbolic elements of the Nasa culture, connecting life and death, the world above and below. The work has its origin in *tonch*, the language of dreams, a mandate that communicates with the spirit and is represented in the spiral, which, in turn, symbolizes life after death. The text written in the Nasa Yuwe language uses the words of Quintín Lame to emphasize resistance to laws that go against nature.

Edinson Quiñones brings a complex and deeply rooted narrative to his work, fusing visual, sound, and ritual elements to tell a story that transcends violence and seeks healing. The connection to their indigenous community and the land is fundamental in every detail. His work is a call to preserve harmony with nature and resist impositions that go against it.

Mauricio Carmona

Mauricio Carmona presents *Endless Structure*, a video exhibit conceived in 2014 that focuses on the Medellín and São Paulo Subway System.

Through a panoramic video, the work captures different scenes in the subway stations, from the activities of the passengers to the dynamics that regulate the urban space. It is projected using a video and sound system to create an immersive experience.

Set in the ruined space of the Bogotá train station, the work establishes a link between the projections of the subway and the reality of transportation in Bogotá, as well as the disappearance of

fundamental en cada detalle. Su obra es un llamado a preservar la armonía con la naturaleza y a resistir las imposiciones que van en su contra.

Mauricio Carmona

Mauricio Carmona presenta *Estructura sinfín*, una videoinstalación concebida en el año 2014 que se centra en el Sistema Metro de Medellín y São Paulo.

La obra captura, mediante un video panorámico, diversas escenas en las estaciones del metro, que incluyen desde las actividades de los pasajeros hasta la dinámica que regula el espacio urbano. Se proyecta utilizando un sistema de video y sonido para crear una experiencia inmersiva.

Ubicada en el espacio en ruinas de la estación de tren de Bogotá, la obra establece un enlace entre las proyecciones del metro y la realidad del transporte en Bogotá, así como la desaparición del tren en Colombia. La estación en ruinas se convierte en un poderoso símbolo que propone desentrañar la planificación urbana, pensar en el manejo de recursos públicos y activar la memoria en una sociedad que olvida su propia historia.

Carmona proyecta una imagen espectral sobre un espacio en ruinas para crear capas de significado de la imagen sobre la cultura metro, explora la estructura visual arquitectónica y sincroniza elementos para crear fricción, utilizando videos del metro de São Paulo en contraste con los de Medellín.

En la narrativa visual se eliminaron referencias específicas al metro. El material fue capturado en dos días de rodaje y

the train in Colombia. The ruined station becomes a powerful symbol that unravels the urban planning, thinks about the management of public resources, and activates memory in a society that forgets its own history.

Carmona projects a spectral image onto a ruined space to create layers of image meaning about subway culture, explores architectural visual structure and synchronizes elements to create friction, using videos of the São Paulo subway in contrast to those of Medellín.

In the visual narrative, specific references to the subway were eliminated. The material was captured in two days of shooting and one day of sound recording in Medellín and one day in São Paulo. The remarkable projections (60 meters long and 4 meters high) are combined with aerial photos, plans and documents that, arranged on tables, reveal deep layers of urban and national memory.

The train station in ruins is a living archive that receives Carmona's work. In some documents that are layers of the country's memory, establishes connections with the future Bogotá subway, exploring the history of the negotiations for its construction both in the capital and in Medellín.

The train, which operated in Colombia for a century, becomes a point of reference to reflect on the emergence of the subway in Medellín—in a context of drug-related violence—as an emblem of hope and pride for the city's inhabitants.

This montage, which presents a contemporary subway in operation on a space in ruins, follows the characteristic

otro de grabación de sonido en Medellín y un día en São Paulo. Las proyecciones, de dimensiones notables (60 metros de longitud y 4 metros de altura), se combinan con fotos aéreas, planos y documentos que, dispuestos en mesas, revelan capas profundas de la memoria urbana y nacional.

La estación de tren en ruinas es un archivo vivo que recibe la obra de Carmona. En algunos documentos que son capas de la memoria del país establece conexiones con el futuro metro de Bogotá y explora la historia de las negociaciones para su construcción, tanto en la capital como en Medellín.

El tren, que operó en Colombia durante un siglo, se convierte en un punto de referencia para reflexionar sobre el surgimiento del metro en Medellín —en un contexto de violencia relacionada con el narcotráfico— como un emblema de esperanza y orgullo para los habitantes de la ciudad.

Este montaje, que presenta un metro contemporáneo en funcionamiento sobre un espacio en ruinas, sigue la característica de proceso colectivo, típica del cine, en tanto que la riqueza que surge de la colaboración y la participación: el trabajo de Walter Orrego solucionó con ideas sencillas las grandes dificultades para el montaje de la obra.

Carmona deja abierta la posibilidad de una publicación con los debates generados en torno al tema de la exposición.

Para acceder a la exposición, el público es sometido a un excesivo control de la policía.

of a collective process, typical of cinema, while richness arises from collaboration and participation: Walter Orrego's work solved with simple ideas the great difficulties for the montage of the work.

Carmona leaves the possibility of a publication including the debates generated around the theme of the exhibition open.

The public is subjected to excessive police control to gain access to the exhibition.

Hernando Velandia

The montage has the imposing presence of five large-scale scenographies-models, which make up a cinematographic montage similar to an intricate puzzle or a suggestive crossword puzzle that welcomes the spectator.

This theater of memory stands as a space in which the referents are not easily recognizable and allow the spectator to weave associations in a free and personal way.

Upon entering this experience, the visitor encounters a seemingly real staircase, on which an image is projected; the staircase leads to a suspended bell. Next, as you head to the right, you will find "Eternal Shipwrecked Walk". Going to the left, you come across a floor made of glass bottles and a tree built with very thin boards, from which hangs a radio. The journey continues with a pool, a lawn, and a leak. In the background, a desert and a burning lighthouse can be glimpsed over a mirror of water.

These pieces are characterized by the use of recycled materials, polystyrene and ephemeral materials, which are

Hernando Velandia

El montaje tiene la presencia imponente de cinco escenografías-maquetas de gran tamaño, que configuran un montaje cinematográfico semejante a un intrincado rompecabezas o a un sugestivo crucigrama que recibe al espectador.

Este teatro de la memoria se erige como un espacio en el cual los referentes no son fácilmente reconocibles y le permiten al espectador tejer asociaciones de manera libre y personal.

Al adentrarse en esta experiencia, el visitante se encuentra con una escalera aparentemente real, sobre la cual se proyecta una imagen; la escalera conduce a una campana suspendida. A continuación, al dirigirse hacia la derecha, se encuentra una "Caminata eterna de náufragos". Al ir a la izquierda, se topa con un suelo compuesto por botellas de vidrio y un árbol construido con tablas muy delgadas, del cual cuelga un radio. La travesía continúa con una alberca, césped y una gotera. Al fondo se vislumbra un desierto y un faro en llamas sobre un espejo de agua.

El uso de icopor y materiales efímeros, reciclados con destreza, caracteriza la creación de estas piezas. Inicialmente, la idea del artista era crear un panorama, pero el espacio de la Galería Santa Fe no resultó adecuado para esta propuesta.

A lo largo de 25 años, el artista se ha dedicado a explorar distintos estados de pensamiento relacionados con el paisaje, la memoria, el territorio y lo onírico.

La obra se sitúa en la convergencia de teatro, escultura y cine, y explora conceptos como el desierto, el naufragio, la

skillfully recycled. Initially, the artist's idea was to create a panorama, but the space at the Galería Santa Fe was not suitable for this proposal.

Over the course of 25 years, the artist has dedicated himself to exploring different states of thought related to landscape, memory, territory and the oneiric.

The work is situated at the convergence of theater, sculpture, and film, exploring concepts such as the desert, the shipwreck, the border, and the trivialization of death within the context of the border. Each piece, with its own sound, contributes to the creation of the sonorous atmosphere that permeates all the sculptures.

Velandia's research focuses on memory images. The artist approaches movement and begins each project with a small model.

The manipulated radio, the flaming lighthouse on a mirror of water, the staircase with the suspended bell, the fictitious tree, the castaways and the desolate desert intertwine to compose a sensorial and conceptual experience in this cross between scenography and memory.

Alejandro Salcedo

The idea that arises with the project *November* is a series of recordings that materialize in a performance filmed in collaboration with Juan Betancurth. It is agreed that the rights will be shared by both artists.

It is a meeting point with no defined plan. The oracle guides the realization and organization of the space as a collective process in which the people involved

frontera y la trivialización de la muerte en el contexto fronterizo. Cada pieza, con su sonido propio, contribuye a la creación de la atmósfera sonora, que permea todas las esculturas.

La investigación de Velandia se centra en las imágenes de la memoria. El artista aborda el movimiento y comienza cada proyecto con una maqueta pequeña.

El radio manipulado, el faro en llamas sobre un espejo de agua, la escalera con la campana suspendida, el árbol ficticio, los naufragos y el desierto desolado se entrelazan para componer una experiencia sensorial y conceptual en este cruce entre escenografía y memoria.

Alejandro Salcedo

La idea que surge con el proyecto *No-viembre* es una serie de grabaciones que se materializan en una *performance* filmada en colaboración con Juan Betancurth; se acuerda que los derechos serán compartidos por ambos artistas.

Es un punto de encuentro sin un plan definido. El oráculo guía la realización y organización del espacio como un proceso colectivo en el que las personas involucradas establecen acuerdos verbales que luego se documentan como acuerdos escritos.

El proceso comenzó con un plano secuencia sin la intención de crear un documental. La película se desarrolla como una narrativa muda, capturando escenas con planos que proporcionan una perspectiva armoniosa.

El oráculo, basado en la adivinación y el tarot, se convierte en una herramienta

establecer acuerdos verbales que son luego documentados como acuerdos escritos.

El proceso comenzó con un plano secuencia sin la intención de crear un documental. La película se desarrolla como una narrativa muda, capturando escenas con planos que proporcionan una perspectiva armoniosa.

El oráculo, basado en la adivinación y el tarot, se convierte en una herramienta

establecer acuerdos verbales que son luego documentados como acuerdos escritos.

El proceso comenzó con un plano secuencia sin la intención de crear un documental. La película se desarrolla como una narrativa muda, capturando escenas con planos que proporcionan una perspectiva armoniosa.

El oráculo, basado en la adivinación y el tarot, se convierte en una herramienta

horizontal para tomar decisiones evitando largas discusiones lógicas.

El proyecto se plantea como una semilla que puede germinar en escenarios distintos al del arte. El oráculo y la kombucha son laboratorios abiertos interespecies que se han expandido y han encontrado su lugar en el espacio.

El plano secuencia plantea interrogantes sobre el tiempo y la duración infinita; el espacio va cambiando alimentado por encuentros y vestigios perecederos.

El proyecto se configura como un espacio abierto a cualquier persona, una iniciativa que surge en un país en posconflicto. La kombucha convierte el espacio en un laboratorio de aprendizaje sobre simbiosis y ética en las interacciones entre especies, mientras que el oráculo guía el proceso creativo. La película en curso es una experiencia de lo impredecible, en la cual el espacio se nutre de encuentros efímeros y procesos en constante cambio de afectos y experiencias. ■

Sitios de intervención

Intervention sites



Fotografía: cortesía de Espacio Odeón Photo credits: Courtesy of Espacio Odeón

Espacio Odeón

Carrera 5 n.º 12C-73

Espacio Odeón es una fundación sin ánimo de lucro enfocada en la promoción de procesos experimentales e interdisciplinarios en las prácticas artísticas. Desde el 2011 viene trabajando con artistas nacionales e internacionales de distintas disciplinas en la coproducción de proyectos inéditos que responden de forma crítica al contexto. Con una programación diversa que incluye exposiciones, proyectos curatoriales, laboratorios, grupos de estudio, *performance* y fiestas, entre otros actos, sus integrantes buscan generar un espacio para la participación, el diálogo y el pensamiento crítico en torno a las prácticas artísticas y otros temas urgentes de la contemporaneidad.

Se trata de un antiguo teatro, un edificio de patrimonio arquitectónico de la ciudad. Esta locación única ha permitido expandir los límites de la producción artística nacional, y a la vez, crear una plataforma que propicia el encuentro centrándose en la afectividad y el reconocimiento mutuo. Es así como este espacio se ha convertido en una especie de comunidad. Más que un edificio en el que se desarrollan proyectos expositivos, este es un lugar para discutir, crear, bailar, pensar y dialogar. ■

Espacio Odenón is a non-profit foundation that focuses on promoting experimental and interdisciplinary processes in artistic practices. Since 2011, they have worked with national and international artists from different disciplines to co-produce unpublished projects that offer a critical stance on different contexts. Through a diverse program that includes exhibitions, curatorial projects, laboratories, study groups, performances, and parties, we aim to create a space that encourages participation, dialogue, and critical thinking around artistic practices and other urgent issues of our current reality.

We work out of an old theater, which is an architectural heritage site in Bogotá. This unique location has allowed us to expand the limits of national artistic production while simultaneously creating a platform that promotes meetings with an air of emotional sensitivity and mutual recognition. This is how this space has become a kind of community —not only a building in which exhibitions are showcased, but also a place to discuss, create, dance, think, and converse. ■



Estación de la Sabana de Bogotá

**Avenida Centenario (calle 13),
entre carreras 16 y 17**

La Estación de la Sabana es una construcción de estilo neoclásico, sede de la estación central del Ferrocarril de la Sabana de Bogotá y de los Ferrocarriles Nacionales de Colombia (FNC). Fue inaugurada el 20 de julio de 1917, durante el gobierno de José Vicente Concha. Se ubica sobre la calle 13, o avenida Centenario, con carrera 17, en el barrio El Listón, de la localidad de Los Mártires, en la zona sur del centro de la ciudad. Durante la primera mitad del siglo xx fue un importante polo de desarrollo hacia el occidente de la ciudad. Debido al deterioro del Ferrocarril de la Sabana, compañía operadora que desapareció en 1991, el edificio sufrió una serie de daños. En la actualidad, aunque no cumple con su función de central de transporte férreo de la ciudad, la recuperación del edificio ha permitido que se utilice como espacio cultural y turístico.

El edificio se construyó por el incremento del transporte de carga y de pasajeros entre la capital y el río Magdalena, como respuesta a un proyecto que se venía desarrollando desde el siglo xix. La Estación fue diseñada por Mariano Santamaría y se construyó entre 1913 y 1917 por el ingeniero inglés William Lidstone. Este edificio reemplazó la vieja estación construida en 1887 para la inauguración del ferrocarril entre Bogotá y Facatativá, y pasó a ser la estación central de todas las líneas hacia la capital.

El inmueble fue declarado monumento nacional mediante el decreto 2390 del 26 de septiembre de 1984. ■

Bogotá's Sabana Railway Station is a neoclassical building that served as the railway's central station and home of the Colombia National Railway (FNC, as per its acronym in Spanish). It was inaugurated on July 20, 1917 during José Vicente Concha's administration. It is located on Calle 13 (Avenida Centenario) and Carrera 17, in Los Mártires's El Listón neighborhood, in southern Bogotá. During the first half of the 20th century, it was an important driver of development to the west of the city. Due to the deterioration of the Sabana Railway—the operating company that disappeared in 1991—the building suffered extensive damage. At present, although it is no longer the city's railway transport hub, the building has been restored and is now used as a cultural and touristic space.

The building was constructed in response to the increase in cargo and passenger transport between the capital and the Magdalena River, as part of an ongoing project started in the 19th century. The station was designed by Mariano Santamaría and built by the English engineer William Lidstone between 1913 and 1917. This building replaced the old station built in 1887 for the inauguration of the railway between Bogotá and Facatativá, becoming the central station for all lines to the capital city.

The property was declared a national monument by Decree 2390, dated September 26, 1984. ■



Galería Santa Fe

Carrera 1A entre calles 12C y 12D

Se encuentra ubicada cerca del legendario 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 de 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 close to the legendary Chorro de Quevedo in downtown Bogotá. The space is part of the recovery of 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, that leads, through stairs and an elevator, to La Concordia Market Square. It is an organic part of the Red Galería Santa Fe project, that had its own schedule before the delivery of this branch, and follows the idea of performing contemporary art exhibitions, cultural practices and research by guest 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. ■



Museo de Arte Contemporáneo (MAC)

Carrera 74 n.º 82A-81

Se ha constituido en un punto de encuentro de las manifestaciones contemporáneas en las artes visuales, sonoras, escénicas, electrónicas y literarias que se dan en los ámbitos local, distrital, nacional e internacional, para lo cual ofrece diversos espacios, como los salones Agosto, del Fuego y de Nuevas Expresiones. Allí se celebran regularmente el Festival de las Artes Contemporáneas Electrónicas y el Proyecto Tesis, entre otros eventos.

En el 2009, el MAC creó, en la plaza de Banderas del barrio Minuto de Dios, un espacio escultórico que cuenta con una muestra permanente de obras de reconocidos artistas, entre quienes se destacan Eduardo Ramírez Villamizar, Rodrigo Arenas Betancourt, Luis Eduardo Urueta, Justo Arosemena, Jim Amaral, John Castles, César Padilla, Hugo Zapata y Nadín Ospina. Además de los murales *Signo encuentro*, de Manuel Hernández, y *Sin título*, de María Teresa Pardo, que desde 1986 se exhiben de manera permanente en los muros exteriores del MAC. En total, son veinticuatro esculturas y dos murales que esperan a diario la visita de cientos de transeúntes.

En la actualidad, el MAC alberga cerca de 1600 obras de importantes referentes del arte en Colombia y el mundo, un recorrido por lo más representativo de la contemporaneidad desde la segunda mitad del siglo xx a la actualidad. Asimismo, cuenta con un centro de documentación de permanente

The Museum of Contemporary Art (MAC) has become a meeting point for contemporary manifestations in the visual, sound, performing, electronic and literary arts at the local, district, national and international levels. Through diverse spaces such as: August Salon, Fire Salon, New Expressions Salon, Electronic Contemporary Arts Festival, Thesis Project, among other thematic exhibitions.

In 2009 the MAC created, in the Banderas Square in the Minuto de Dios neighborhood, a sculptural space with a permanent exhibition of works by renowned artists such as Eduardo Ramírez Villamizar, Rodrigo Arenas Betancourt, Luis Eduardo Urueta, Justo Arosemena, Jim Amaral, John Castles, César Padilla, Hugo Zapata, and Nadín Ospina, among others. In addition to the murals *Signo encuentro* [Meeting sign] by Manuel Hernández and *Sin título* [Untitled] by María Teresa Pardo, which have been permanently on the outside walls of the MAC since 1986. A total of 24 sculptures and 2 murals await the daily visit of hundreds of passers-by.

The MAC currently houses nearly 1,600 works of art by important figures in Colombia and the world, a journey through the most representative of contemporary art from the second half of the twentieth century to the present. Additionally, the museum features

consulta, con más de 1100 títulos especializados en arte.

Como único museo de arte contemporáneo de la localidad de Engativá, el MAC es un referente cultural que anualmente, y gracias al apoyo de Uniminuto, convenios y alianzas interinstitucionales, realiza numerosas exposiciones, conciertos, conversatorios, talleres y acciones performativas, entre otras actividades que lo convierten en un escenario activo en la exhibición, difusión y comunicación de diferentes prácticas artísticas y culturales contemporáneas, por medio de las cuales tiene como prioridad la participación e inclusión de diversos públicos a un laboratorio que fomenta la *cultura con significado social*.

El MAC se ha destacado por su constante labor con la comunidad, premisa con la que nació y que corresponde a las numerosas actividades que se realizan con los vecinos del sector, estudiantes, artistas y todos los públicos que lo visitan. Gracias a ellos y a los colaboradores del Museo, ha sido posible que a lo largo de los últimos 55 años se otorguen reconocimientos internacionales, como la acreditación internacional de alta calidad por la American Alliance of Museums, por su excelencia y buenas prácticas museales. Es el cuarto mejor museo en Iberoamérica por sus destacados contenidos digitales. ■

a documentation center, open for permanent consultation, with more than 1,100 titles specializing in art.

As the only contemporary art museum in the Engativá district, the MAC is a cultural reference that annually, and thanks to the support of Uniminuto, agreements and inter-institutional alliances, holds numerous exhibitions, concerts, talks, workshops and performance actions. These activities make it an active stage for the exhibition, dissemination and communication of different contemporary artistic and cultural practices, through which its priority is the participation and inclusion of diverse audiences in a laboratory that promotes *culture with social meaning*.

The MAC has stood out for its constant work with the community, a premise with which it was born, and which corresponds to the numerous activities carried out with the neighbors of the sector, students, artists and all the public who visit it. Thanks to them and to the Museum's collaborators, it has been possible that over the last 55 years it has been granted international recognition such as the International High Quality Accreditation by the American Alliance of Museums, for its excellence and good museum practices. It is the Fourth best museum in Latin America for its outstanding digital content. ■



Satélite

Calle 30A n.º 6-22

Es un espacio que reúne arte y arquitectura en el piso 34 del edificio San Martín, Bloque B, en el Centro Internacional de Bogotá. El conjunto de dos torres, diseñado y construido en 1971 por la firma Llorente y Ponce de León, se compone estructuralmente de opuestos: mientras que el bloque A es una fachada portante, específicamente resuelta en su momento para albergar en planta libre las oficinas del Banco de Colombia, el bloque B se concibe como una torre de vivienda que llega a ser el edificio más alto del mundo en el sistema de muros portantes *outinord*. Satélite abrió sus puertas al público en el 2023 mediante un acuerdo formulado con el artista Alejandro Salcedo, en el marco de la obra *Minuta*, proyecto nominado al XII Premio Luis Caballero. ■

This space brings together art and architecture on the 34th floor of the San Martín building, Block B, in the Centro Internacional in Bogotá. The two-tower complex, designed and built in 1971 by the firm Llorente y Ponce de León, is structurally composed of opposites: While Block A is a load-bearing facade, specifically designed to house the offices of the Bank of Colombia on the ground floor at the time, Block B is conceived as a residential tower that becomes the tallest building in the world in the Outinord load-bearing wall system. In 2023, Satélite opens its doors to the public through an agreement formulated with artist Alejandro Salcedo in the framework of the artwork *Minuta*, a project nominated for the XII Luis Caballero Award. ■

Actas y resoluciones

**Minutes and administrative
resolutions**



**Resolución 927. 5 de agosto 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 XII PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE NOMINACIÓN», 5 de agosto de 2022.**



Acta de recomendación de nominados. 8 de septiembre de 2022.



Resolución 1140. 21 de septiembre de 2022. «Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar las propuestas ganadoras de la convocatoria XII PREMIO LUIS CABALLERO FASE DE NOMINACIÓN se ordenan los desembolsos de los estímulos económicos a las propuestas seleccionadas como ganadoras y se precisan unas disposiciones.



Resolución 250. 15 de marzo de 2023. Por medio de la cual se acoge el acta de selección del comité que designa los jurados que evaluarán las propuestas de la convocatoria XII PREMIO LUIS CABALLERO - FASE DE CIRCULACIÓN 2023.



Resolución 296. 21 de marzo de 2023. «Por medio de la cual se asignan los estímulos de circulación para cada uno de los nominados inscritos en la convocatoria XII PREMIO LUIS CABALLERO – FASE DE CIRCULACIÓN 2023, se ordenan los desembolsos de los estímulos económicos y se precisan unas disposiciones.



Resolución 1855. 20 de diciembre de 2023. Por medio de la cual se sana un vicio de la Resolución No. 250 del 15 de marzo de 2023 y se precisan algunas disposiciones.



**Acta de recomendación de ganadores.
1 de marzo 2024.**



Resolución 199. 14 de marzo de 2024. Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para elegir al ganador de la convocatoria XII PREMIO LUIS CABALLERO- FASE DE PREMIACIÓN 2024, se ordena el desembolso del estímulo económico a lapropuesta seleccionada como ganadora y se precisan unas disposiciones.

Catalogación en la fuente

709.861

XII Premio Luis Caballero / Fotografías: Juanita González Cardona ... [y otros nueve]; traducción: Interpreting Colombia S.A.S, Pantoglot Ltda. – Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes-Idartes – Bogotá, 2024.

272 páginas

ISSN: 1909-3659

Artes plásticas y visuales -- Bogotá -- Siglo XXI.

Proyectos culturales -- Premios.

Publicaciones artísticas -- Colombia.

Arte colombiano -- Exposiciones -- Catálogos.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (diciembre 2024). AP.

Natalia Castañeda Arbeláez
Alejandro Sánchez
Sandra Rengifo
Juan Covelli
Edinson Quiñones
Mauricio Carmona Rivera
Hernando Velandia Guerrero
Alejandro Salcedo



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

