

BOG25
BIENAL INTERNACIONAL
DE ARTE Y CIUDAD

CONVERSATORIO

"AGUA COMO TERRITORIO SENSIBLE: ARTE, MEMORIA Y CIUDADO"

DURACIÓN: 90 MINUTOS
LUGAR: UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
AULA MAGISTRAL 703 - M16

MIÉRCOLES 12 DE NOVIEMBRE
HORA: 4:00 A 6:00 P.M.

INTERVIENEN:
TATIANA RODRÍGUEZ, MODERADORA
SNYDER MORENO, ARTISTA Y CURADOR
ANGIE OLAYA, EXPERTA AMBIENTAL DE LA CAR

ENTRADA LIBRE

CAR
CUNDINAMARCA

Organiza:
SECRETARÍA DE
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE



CAR CUNDINAMARCA × AGENDA ALTERNA | BOG25 BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE Y CIUDAD

PARTICIPA EN LAS AULAS AMBIENTALES MÓVILES, UNA ESTRATEGIA PARA PROMOVER LA CULTURA, EDUCACIÓN Y PARTICIPACIÓN CIUDADANA, Y FORTALECER ENTORNOS SOSTENIBLES.

8 Y 9 DE NOVIEMBRE	8:00 A.M. A 4:00 P.M.	FRENTE AL PALACIO DE SAN FRANCISCO

Organiza:

SECRETARÍA DE
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE



BOG25
BIENAL INTERNACIONAL
DE **ARTE Y CIUDAD**

Sábado
8 DE NOVIEMBRE | **3:00 P.M.**

PARTICIPA EN EL PERFORMANCE COLECTIVO DE LA OBRA **"ESCENARIO HÍDRICO" DE HÉCTOR ZAMORA (MÉXICO),** FRENTE AL ANTIGUO EDIFICIO ICFES, PARA REPRESENTAR A TRAVÉS DEL ARTE LA CONEXIÓN ENTRE EL AGUA, LA COMUNIDAD Y LA NATURALEZA.

CAR
CUNDINAMARCA

Organiza:
SECRETARÍA DE
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE



BOG25
BIENAL INTERNACIONAL
DE ARTE Y CIUDAD

TALLER

"AGUA COMO TERRITORIO SENSIBLE: ARTE, MEMORIA Y CIUDADO"

DURACIÓN: 90 MINUTOS
LUGAR: UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
AULA MAGISTRAL 703 - M16

MIÉRCOLES 12 DE NOVIEMBRE
HORA: 4:00 A 6:00 P.M.

INTERVIENEN:
TATIANA MALDONADO, MODERADORA
SNYDER MORENO, ARTISTA Y CURADOR
ANGIE OLAYA, EXPERTA AMBIENTAL DE LA CAR

ENTRADA LIBRE

CAR
CUNDINAMARCA

Organiza:
SECRETARÍA DE
CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE


RÍO
SILENCIO
AGUA
NUEVA
ESCENARIO HÍDRICO
HÉCTOR ZAMORA - MÉXICO

(https://www.gov.co/home/)

Buscar... (https://www.car.gov.co/filtrarcontenido)

(https://www.car.gov.co)

Mapa del sitio (/vercontenido/4016)

Nosotros Servicio al Ciudadano Participa

Sala de Prensa Gestión Corporativa Planes y Programas

El arte se convierte en voz del agua: la CAR inspira conciencia ambiental en la Bienal de Bogotá



hace 1 día

**** Los días 8 y 9 de noviembre, la CAR participará en la Bienal con la presencia de su Aula Ambiental Móvil.***

****Los mensajes y obras creadas durante los talleres servirán de inspiración para un performance de Héctor Zamora, que se presentará el 8 de noviembre a las 3: 00 p. m. frente al antiguo edificio del Icfes.***

**** "El arte es un lenguaje poderoso para despertar conciencia. A través de estas experiencias buscamos que las personas comprendan que cuidar el agua es cuidar la vida misma, y que todos tenemos un papel en su preservación": subdirectora de Cultura y Gobernanza Ambiental de la CAR.***

Bogotá, 5 de noviembre de 2025.

(https://www.gov.co/home/)
(https://www.car.gov.co/filtrarcontenido)
(https://www.car.gov.co)
Mapa del sitio (/vercontenido/4016)
Nosotros Servicio al Ciudadano Participa
Sala de Prensa Gestión Corporativa Planes y Programas

La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca (CAR) participa en la Bienal Internacional de Arte y Ciudad 2025, un escenario que integra el arte, la sostenibilidad y la participación ciudadana, con el propósito de fortalecer la cultura del agua y el cuidado del ambiente a través de la expresión artística y la educación.

Por esta razón, la CAR se ha sumado a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), de Bogotá, realizando una serie de talleres en instituciones educativas de la Bogotá rural y otros diseñados para la comunidad en general. En estos espacios los estudiantes han explorado, por medio de conversaciones y recorridos, la relación entre el ser humano y el agua, comprendiendo su valor como fuente de vida y eje de la sostenibilidad ambiental.

Estas jornadas han permitido que niños, niñas y jóvenes se expresen mediante el dibujo, la pintura y el movimiento corporal, representando cómo imaginan los ríos, lagunas y quebradas que les rodean. Los mensajes y obras creadas durante los talleres servirán de inspiración para un performance colectivo, de Héctor Zamora, que se presentará el 8 de noviembre a las 3: 00 p. m. frente al antiguo edificio del Icfes, donde los participantes se unirán para representar —a través del arte— la conexión entre el agua, la comunidad y la naturaleza.

Además, los días 8 y 9 de noviembre, la CAR participará en la Bienal con la presencia de su Aula Ambiental Móvil Urbana, un espacio interactivo y pedagógico que ya ha recorrido más de 12 mil kilómetros en el territorio CAR, acercando la educación ambiental a más de 15 mil personas. En esta ocasión, los visitantes podrán experimentar de forma vivencial cómo pequeñas acciones cotidianas contribuyen al ahorro y uso eficiente del agua, así como a la reducción de la huella ecológica.

La agenda también incluirá la participación de la CAR en un espacio académico, en el que se compartirá la experiencia institucional en educación ambiental y la integración del arte como herramienta de transformación cultural para un futuro más sostenible.

"El arte es un lenguaje poderoso para despertar conciencia. A través de estas experiencias buscamos que las personas comprendan que cuidar el agua es cuidar la vida misma, y que todos tenemos un papel en su preservación", destacó Nidia Riaño, subdirectora General de Cultura y Gobernanza Ambiental de la CAR.

Con esta participación, la CAR reafirma su compromiso con la construcción de una cultura ambiental participativa, demostrando que la educación, la creatividad y el arte son aliados estratégicos para proteger los recursos naturales y garantizar la seguridad hídrica en la región.

Etiquetas: Sostenibilidad, Participación ciudadana, Bienal, Héctor Zamora, arte,

Manténgase en contacto

Facebook
Me gusta
(https://www.facebook.com/CAR.Cundi/)

Síganos
(https://twitter.com/CAR_Cundi)

Youtube
Suscribase
(https://www.youtube.com/user/CARCundinamarca2013)

Instagram
Síganos
(https://www.instagram.com/car_cundi/)

TikTok
Síganos
(https://www.tiktok.com/@car_cundi/)

Threads
Síganos
(https://www.threads.net/@car_cundi/)

(https://www.gov.co/home/)

(https://www.colombia.co/)

CO18/8575 CO18/8576 CO22/962969 CO20/962402 CO20/962403 CO20/962353

(https://www.sgs.co/)

Horario de atención

Lunes a viernes 8:00 AM a 5:00 PM

Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca - CAR

Estamos ubicados en:

(https://www.gov.co/home/)

Av. Esperanza # 62-49 Costado Esfera Pisos 6 y 7 Bogotá - Colombia -

(https://www.car.gov.co/filtrarcontenido)

(https://www.car.gov.co)

Nos puede llamar al:

Teléfono Conmutador: +57 601 580 11 11 Línea Gratuita: 01 8000 915 317 - 01 8000 913606 -

Canales de atención al usuario (/vercontenido/3704)

Presentar una PQRS (petición, queja, reclamo o solicitud) (https://sidcar.car.gov.co/Modulos/Buzon/RadicarPQR.aspx)

Sistema de atención al ciudadano SAC:

sau@car.gov.co

Notificaciones Judiciales:

Dirección de correo electrónico exclusivo para que los juzgados, tribunales, altas cortes, y demás despachos judiciales alleguen notificaciones de tipo judicial:

buzonjudicial@car.gov.co

Línea anticorrupción:

lacarteescuchacontransparencia@car.gov.co

O nos puede llamar al:

Teléfono Conmutador: +57 601 580 11 11 Línea Gratuita: 01 8000 915 317 - 01 8000 9136 06

Directorio Contactos CAR (/vercontenido/156/)

Direcciones regionales (/vercontenido/156/)

COPYRIGHT © 2020 CAR. Políticas de Privacidad y Condiciones de Uso. (https://www.car.gov.co/vercontenido/2303)
Políticas de Seguridad de la Aplicación (Apps) (https://www.car.gov.co/vercontenido/5338)



***La casa en el aire*, 2025. Leandro Elrich**



***Nunca fuimos felices*, 2025. Jose Carlos Martinat & Taller Paralelo Arquitectos.**



Canibalías, 2025. Mapa Teatro.



Roulé Boulé, 2020–2024. Linda Sánchez & Baptiste Croze.



Museo Aerosolar, 2025. Aeroceno.

BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE Y CIUDAD BOG25
Septiembre 20 a noviembre 9 de 2025
Bogotá, Colombia
September 20 to November 9, 2025
Bogotá, Colombia

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá
Mayor of Bogotá
Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte
Secretary of Culture, Recreation and Sports
Ana María Boada Ayala
Subsecretaria de Gobernanza
Deputy Secretary for Governance
Angélica Rocío Martínez Torres
Subsecretaria de Cultura Ciudadana y Gestión del Conocimiento
Deputy Secretary for Civic Culture and Knowledge Management

Edición | Editor
María Paula Bastidas

Textos | Texts by
Carlos Fernando Galán, Santiago Trujillo, Rodrigo Peñailillo, Diego Garzón Carrillo, Juan Ricardo Rincón, José Roca, María Wills, Jaime Cerón, Elkin Rubiano, Julián Serna, Ana María Cifuentes, Alejandro Triana, Christian Snyder Moreno, Sebastián Mira, Sarita Ruiz, Juan Nicolás Ayala, La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca–CAR.

Revisión y corrección de textos | Text review and copyediting
María Paula Bastidas, María Adelaida Samper

Traducción | Translation
Andrés Ortiz, Viviana Mejía

Fotografía | Photography
Juan Antonio Monsalve, Oscar Monsalve, Camilo Monsalve, Samuel Monsalve, Ernesto Monsalve

Juanita Carrasco (Pag.34,35,88), Cortesía Casas Riegner – © Niko Jacob (Pag.40,41), Andrés Piscov (Pag.18,57,131,143), Cortesía María Fernanda Cardoso (Pag.146,147), Ben Blackwell (Pag.145), Jaimi Joy (Pag.52), Sebastián Mira (Pag.237,238,239), Kevin Simón Mancera (Pag.93), Cortesía Nicolás Romero - Canal Capital (Pag.1), SCRD (Pag. 143,199,249–259,292–295,306,307).

Portada | Cover
Surrender (flag), 2025. John Gerrard. Palacio San Francisco.

Diseño | Design
Taller Agosto (María Jimena Sánchez / Eduardo Arias) y Jerónimo Velásquez

Imprime | Printed by
Litho Copias Calidad Superfomas S.A.S

ISBN:

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor.

Este catálogo se imprimió gracias al apoyo de la CAF–Banco de Desarrollo de América Latina y el Caribe.

No part of this book may be reproduced or transmitted, in whole or in part, or incorporated into an information retrieval system, in any form or by any means—electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise—without the prior written permission of the publisher.

This catalogue was printed with the support of CAF – Development Bank of Latin America and the Caribbean.

BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE Y CIUDAD **BOG25**

ENSAYOS SOBRE LA FELICIDAD

ÍNDICE

14 TEXTOS INTRODUCTORIOS

16 **BOG25: Un hito cultural que transformó a Bogotá** | BOG25: A Cultural Landmark that Transformed Bogotá
Carlos Fernando Galán Pachón

20 **Arte, ciudad y transformación cultural** | Art, city, and cultural transformation
Santiago Trujillo Escobar

24 **La ciudad como lienzo de bienestar: una apuesta por la cultura y el desarrollo** | The city as a canvas of well-being: a commitment to culture and development
Rodrigo Peñailillo

26 **Caminar lo invisible** | Walking the invisible
Diego Garzón Carrillo, Juan Ricardo Rincón

32 **El Eje Ambiental como recorrido central** | The Environmental Axis as a Central Spine
Juan Ricardo Rincón

33 **La Voz del Río Vicachá** | The Voice Of The Vicachá River
Sarita Ruiz

38 CURADURÍA CENTRAL: ENSAYOS SOBRE LA FELICIDAD

42 **Ejes curatoriales** | Curatorial axes
Jaime Cerón, Elkin Rubiano, María Wills, José Roca

56 PALACIO DE SAN FRANCISCO

58 **Adrián Vilar Rojas** *The End of Imagination*

60 **Alejandro Tobón** *Pabellón Las Nieves, construcciones frágiles para un final del mundo*

62 **Alfredo Jaar** *Estudios sobre la Felicidad*

66 **Ana María Millán** *Laberinto*

68 **Beatriz González** *La felicidad de Pablo Leyva*

70 **Carmenza Banguera** *Etnimercantilismo #1. Afrostival*

72 **Consejo Ancestral Willka Yaku** *Mandatos de la abuela agua. Memorias de la abuela agua. Mandatos de la tierra*

74 **Eva Fàbregas** *Growths*

76 **Federico Ovalles** *Estudio artesanal sobre una deconstrucción moderna*

78 **Fundación Amor Real** *El hilo de lo común: arte y cuidado*

80 **Gabriel Garzón** *Lo creo y no lo veo*

82 **Hetera Friné** *El detrás de / The Behind the. Carruaje de Princesa Tercermundista*

84 **Javier Morales** *me perdí en el monte*

86 **John Gerrard** *Surrender (Flag)*

88 **Juanita Carrasco** *Cartografía de un cauce olvidado*

90 **Julieth Morales** *La fiesta de las mojigangas*

92 **Kevin Simón Mancera** *Un camino lleno de Espinos*

94 **María Clara Figueroa** *Memento mori*

96 **Naomi Rincón-Gallardo** *Soneto de Alimañas*

98 **Oswaldo Maciá** *Preludio de arrullo – Darién*

100 **Patricia Domínguez** *Matrix Vegetal*

102 **Pia Camil** *Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Amarillo). Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Azul II)*

104 **Populardelujo** *Universo picotero*

106 **Río Vicachá** *Mapa de Geografía Sagrada del territorio ancestral MHUYSQA*

108 **Río Vicachá** *Yo Soy la Voz del Río Vicachá*

110 **Seba Calfuqueo** *Mercado de aguas*

112 **Sofía Reyes** *Nos vemos en el otro lado. Triste*

114 **Sol Calero** *Desde el jardín*

116 **Tabita Rezaire** *Omo Elu*

118 **Ximena Garrido-Lecca** *Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus*

122 PARQUE SANTANDER

124 **Rejane Cantoni** *We_Agente*

126 PLAZOLETA DE LA UNIVERSIDAD DEL ROSARIO

128 **Iván Argote** *Dándole peso a unos besos*

130 ESPACIO ODEÓN

132 **Bárbara Wagner y Benjamín de Burca** *Swinguerra*

134 PARQUE DE LOS PERIODISTAS

136 **Glenda León** *Cielo Prohibido*, 2025

138 EDIFICIO ICFES

140 **Héctor Zamora** *Escenario Hídrico*

142 CINEMATECA DE BOGOTÁ

144 **María Fernanda Cardoso** *Circo de Pulgas Cardoso. Arañas del Paraíso. Sobre los orígenes del arte I y II*

148 **Susana Mejía** *Khoka Project*

150 MUSEO DE ARTES VISUALES UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

152 **Adrián Gaitán** *The Game Never Ends*

154 **Johan Samboni** *Techos y lámparas*

156 **Mona Herbe** *Futuro perfecto*

158 CENTRO CÍVICO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

160 **Aeroceno** *Museo Aero Solar. Vuela con Pacha, Hacia el Aeroceno*

164 GALERÍA SANTA FE

166 **Angélica Teuta** *Arquitectura emocional: Cobijos y Moradas*

168 ARCHIVO DE BOGOTÁ

170 **Carmenza Banguera** *The Land of the Opportunity? La enciclopedia del bla, bla, blá*

172 **Clemencia Echeverri** *Infantes al volver*

174 **Francis Alÿs** *Juegos de niños #15: Espejos*

176 **Iván Argote** Activisísimo

178 **Jorge Méndez Blake & Taller Paralelo Arquitectos** *Archivo desmantelado*

180 **Linda Sánchez & Baptiste Croze** *Roulé boulé*

182 **Marilá Dardot** *Zero Tolerance Silver Clouds*

186 TEATRO EL PARQUE PARQUE NACIONAL ENRIQUE OLAYA HERRERA

188 **Mateo López** *Ballet Bachué*

190 EDIFICIO DE LA CAR

192 **José Carlos Martinat & Taller Paralelo Arquitectos** *Nunca fuimos felices*

194 BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

196 **Glenda León** *Cielo prohibido*

198 MOVISTAR ARENA

200 **Juan Sebastián Peláez** *Ewaipanoma: Messi, Jennifer López y Bad Bunny*

202 PLAZOLETA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOURDES

204 **Leando Elrich** *La casa en el aire*

206 PARQUE DE LOS NOVIOS

208 **Vanessa Sandoval** *Semilla*

210 **Leonel Vasquez** *Cuna de Humedales*

216 CURADURÍAS INDEPENDIENTES

218 **OVNI - Objetos Visibles No Identificados** | UFO – Unidentified Visible Objects
Ana María Cifuentes Ruiz

222 **La ciudad de los espectros: Bogotá ante el tiempo** | Uban Specters: Bogota Facing Time
Julián Serna

226 **Transformaciones de una ciudad por habitar** | Transformations Of A City To Be Inhabited
Alejandro Triana Laverde

230 **Umbrales de sanación. Preguntas sobre salud mental, discapacidad y espiritualidad** | Thresholds of Healing. Questions on Mental Health, Disability, and Spirituality
Christian Snyder Moreno Martín

236 **Evalúa mi configuración** | Rate my Setup
Sebastián Mira

240 ARTE POPULAR

248 ARTE BARRIAL

Inscribir la ciudad desde la memoria y la colectividad | Inscribing the City Through Memory and Collective Action
Elkin Rubiano

250 **VOCES DE LUCHA, MUJERES DE BARRIO. Pintar la dignidad en Ciudad Bolívar** | Painting Dignity in Ciudad Bolívar

252 **ECOSISTEMA BIOCULTURAL TERRITORIO VICACHÁ**
Devolver la voz a un río | Giving Voice Back to a River

254 **CUANDO LAS MANOS HABLAN, LA DIVERSIDAD SE ESCUCHA**
Inclusión desde el tacto y la lengua de señas | Inclusion Through Touch and Sign Language

256 **CO(N)MOVER LAS FERIAS**
Caminar el barrio con otros ojos | Walking the Neighborhood with New Eyes

258 **BARRIO LA CITA**
Sacudir la arena, revelar las huellas | Stir the Sand, Unveil the Footprints

260 ARTES ESCÉNICAS Y PERFORMATIVAS

262 **Canibalias**
Mapa Teatro

266 **Suspiros de ciudad**
La Ventana

270 CDMX CIUDAD INVITADA DE HONOR | GUEST CITY OF HONOR

272 **Amaranta Almaraz** *Latido de la tierra*

274 **Yunuen Diaz** *Tapazolli-Uze*

278 **Mónica Mayer** *Soy tan, pero tan vieja...*

280 **Pilar Cárdenas-Fusca** *El Camino del oro*

282 **Ali Gua Gua** *Cumbia Ciudad*

286 LA HUELLA DE LA BIENAL

288 **Umbral** | Threshold
Carlos Castro

290 **Auras Anónimas** | Anonymous Auras
Beatriz González

292 **Tapas por la felicidad** | Caps for happiness

294 **En TransMi Pasan Cosas Buenas** | Good Things Happen on TransMi

298 **Coreografías de la ficción: la mediación como puesta en escena** | Choreographies of Fiction: Mediation as Staging
Juan Nicolás Ayala Rico

302 **Modo Bienal-Universidades: Acciones artísticas en el espacio público** | Biennial Mode-Universities: Artistic Actions in Public Space

304 **Conversaciones** | Conversations

306 **El arte como conversación de ciudad** | Art as a dialogue for the city

308 **El arte como territorio para el agua: la participación de la CAR en la Bienal de Arte de Bogotá** | Art as a Territory for Water: CAR's Participation in the Bogotá Art Biennial
La *Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca – CAR*

313 ÍNDICE ONOMÁSTICO

TEXTOS INTRODUCTORIOS **BOG25: UN HITO CULTURAL QUE TRANSFORMÓ A BOGOTÁ** BOG25: A CULTURAL LANDMARK THAT TRANSFORMED BOGOTÁ (16) | **ARTE, CIUDAD Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL** ART, CITY, AND CULTURAL TRANSFORMATION (20) | **LA CIUDAD COMO LIENZO DE BIENESTAR: UNA APUESTA POR LA CULTURA Y EL DESARROLLO** THE CITY AS A CANVAS OF WELL-BEING: A COMMITMENT TO CULTURE AND DEVELOPMENT (24) | **CAMINAR LO INVISIBLE** WALKING THE INVISIBLE (26) | **EL EJE AMBIENTAL COMO RECORRIDO CENTRAL** THE ENVIRONMENTAL AXIS AS A CENTRAL SPINE (32) | **LA VOZ DEL RÍO VICACHÁ** THE VOICE OF THE VICHACÁ RIVER (33)



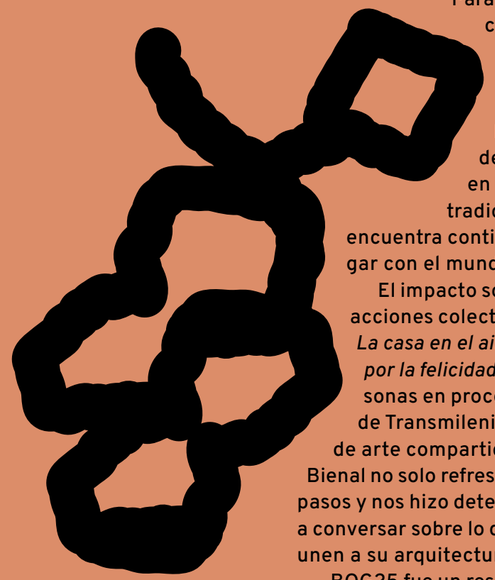
BOG25: UN HITO CULTURAL QUE TRANSFORMÓ A BOGOTÁ

BOG25: A CULTURAL LANDMARK THAT TRANSFORMED BOGOTÁ

Carlos Fernando Galán Pachón
Alcalde Mayor de Bogotá | Mayor of Bogotá

Los ojos del mundo miran hoy a Bogotá. Nos miran como una ciudad creativa y diversa, y como la sede de grandes eventos culturales, entre ellos el FIAV Bogotá, el Encuentro Iberoamericano Ciudades y Culturas, el Festival Internacional de Violín, la celebración de Navidad es Cultura, y, por supuesto, la Bienal Internacional de Arte y Ciudad BOG25, que marcó un hito sin precedentes en nuestra historia cultural. Un hito que engrandece nuestro orgullo por Bogotá.

La Bienal no solamente movilizó a más de tres millones de personas, que salieron al encuentro del arte en 28 sedes dispuestas en espacios públicos y expositivos. También hizo que miles de ellas volvieran al centro histórico y recuperaran el placer de recorrerlo a pie y sin prisa. Un centro embellecido por esculturas, intervenciones y activaciones al aire libre, un propósito que nos motiva a seguir apostando por estrategias como El Centro Vive, que ha intervenido más de 47.400 m2 de espacio público entre calles, plazas, fachadas y mobiliario urbano restaurado y recuperado a través de jornadas de limpieza y trabajo pedagógico. Todos estos esfuerzos revitalizaron zonas olvidadas e hicieron mucho más gratificante la experiencia urbana de una Bienal pública que, además de reactivar el comercio en los alrededores del Eje Ambiental, generó empleos e incrementó el número de visitantes y turistas.



Para hacer realidad esta BOG25, era importante revisitar experiencias pasadas –como la Bienal de Coltejer, en Medellín (1968 y 1970), la Bienal Americana de Artes Gráficas, en Cali (1971-1986), y las iniciativas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Bienal de Arte en Espacio Público (BIA), en Barranquilla, y la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias (BIACI)– que sin duda contribuyeron a insertar al país en las redes internacionales del arte, y sentaron las bases de una tradición que ahora, con la Bienal Internacional de Arte y Ciudad, encuentra continuidad en una estrategia concebida desde Bogotá para dialogar con el mundo.

El impacto social y emocional que tuvo esta Bienal en Bogotá es innegable: acciones colectivas como *El canto del río*, que vistió de flores el Eje Ambiental, *La casa en el aire* de Leandro Erlich en el Parque de Lourdes o el mural *Tapas por la felicidad*, una intervención del maestro Eduardo Butrón junto a 24 personas en proceso de superación de vida en calle en la estación Bicentenario de Transmilenio, son solo algunas de las postales que nos dejan estos 51 días de arte compartido, que impactaron a 19 de las 20 localidades de la ciudad. La Bienal no solo refrescó nuestra perspectiva cotidiana, sino que desaceleró nuestros pasos y nos hizo detenernos para contemplar a Bogotá con otros ojos, invitándonos a conversar sobre lo que nos gusta y no nos gusta de ella, sobre los vínculos que nos unen a su arquitectura, calles, plazas y parques… A sus Cerros Orientales.

BOG25 fue un respiro necesario en medio de narrativas que dividen y polarizan, y fue una gran oportunidad para dialogar y reflexionar desde nuestras diferencias.

Felicito a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, en cabeza de Santiago Trujillo, y a todo su equipo, a los artistas participantes, a los codirectores, curadores, productores, gerente, equipo logístico, aliados públicos y privados, cooperantes y patrocinadores que hicieron de la BOG25 un hecho histórico para la ciudad: un logro que fortalece nuestra apuesta cultural y sienta las bases para la BOG27 como desafío y legado de una administración que ha demostrado, con hechos, que la cultura sí puede transformar vidas y territorios; y que, gracias a ella, nos sentimos más orgullosos de esta Bogotá diversa, creativa y vibrante a la que el mundo hoy quiere mirar.



The eyes of the world are on Bogotá today. They see us as a creative and diverse city, and as the host of major cultural events, among them FIAV Bogotá, the Ibero-American Cities and Cultures Encounter, the International Violin Festival, the *Christmas is Culture* celebration, and, of course, the BOG25 International Art and City Biennial, which marked an unprecedented milestone in our cultural history—one that heightens our pride in Bogotá.

The Biennial not only mobilized more than three million people who went out to meet art in 28 venues arranged in public and exhibition spaces. It also encouraged thousands to return to the historic center and rediscover the pleasure of walking through it calmly and unhurriedly. A center beautified by sculptures, interventions, and open-air activations—a goal that motivates us to continue supporting strategies such as *El Centro Vive*, which has intervened in more than 47,400 m² of public space, including streets, plazas, façades, and restored and recovered urban furniture through cleaning sessions and educational work. These efforts revitalized forgotten areas and made the urban experience of a public Biennial much more rewarding, which, besides reactivating commerce around the Environmental Axis, generated jobs and increased the number of visitors and tourists.

To make BOG25 a reality, it was important to look back at past experiences such as the Coltejer Biennial in Medellín (1968 and 1970), the American Biennial of Graphic Arts in Cali (1971–1986), and the initiatives of the Bogotá Museum of Modern Art, the Public Space Art Biennial (BIA) in Barranquilla, and the International Biennial of Contemporary Art of Cartagena de Indias (BIACI). These undoubtedly helped place the country within international art networks and laid the foundations for a tradition that now, through the International Art and City Biennial, finds continuity in a strategy conceived from Bogotá to engage in dialogue with the world.

The social and emotional impact of this Biennial in Bogotá is undeniable: collective actions such as "*El canto del río/ The Song of the River*," which adorned the Environmental Axis with flowers; Leandro Erlich's hanging house in Lourdes Park; or the mural "*Tapas por la felicidad/Caps for Happiness*," an intervention by maestro Eduardo Butrón together with 24 people in the process of overcoming life on the streets at the Bicentenario Transmilenio station, are just a few of the snapshots left by these 51 days of shared art that reached 19 of the city's 20 localities. The Biennial not only refreshed our daily perspective but slowed our steps and made us pause to contemplate Bogotá with new eyes, inviting us to talk about what we like and don't like about it, about the ties that connect us to its architecture, streets, plazas, and parks—to its Eastern Mountain Range.

In this sense, BOG25 was a necessary breath amid narratives that divide and polarize, and a great opportunity to engage in dialogue and reflection from our differences.

I congratulate the Secretariat of Culture, led by Santiago Trujillo and his entire team, the participating artists, the co-directors, curators, producers, manager, logistics team, public and private allies, cooperators, and sponsors who made BOG25 a historic event for the city—a milestone that strengthens our cultural commitment and lays the foundation for BOG27 as both a challenge and a legacy of an administration that has shown, through actions, that culture can indeed transform lives and territories; and that thanks to it, we feel even prouder of this diverse, creative, and vibrant Bogotá that the world now wants to look toward.



En el marco de la apertura de la bienal, se realizó *Canto del río*, una acción performática y colectiva liderada por la Secretaría de cultura, recreación y deporte. La intervención cubrió el Eje Ambiental con 150.000 flores colombianas, cultivadas en la sabana de Bogotá y donadas por Asocolflores.

As part of the biennial's opening, *Canto del río*, a collective performance led by the Secretariat of culture, recreation and sport, took place. The intervention covered the Environmental axis with 150,000 Colombian flowers grown in the Bogotá Savannah and donated by Asocolflores.

ARTE, CIUDAD Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL

ART, CITY, AND CULTURAL TRANSFORMATION

Santiago Trujillo Escobar
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte
Secretary of Culture, Recreation and Sports

La Bienal Internacional de Arte y Ciudad, BOG25 fue, ante todo, un acto de amor por Bogotá. Una apuesta por la reconciliación de una ciudad que anhelaba reencontrarse consigo misma a través del arte y la cultura. Un gesto colectivo que tocó el espíritu de millones de ciudadanos y visitantes, iniciando una conversación que acortó distancias, desenfadó las miradas y nos invitó a reconocernos. Si algo nos dejó esta bienal fue la certeza de que podemos amar más a Bogotá: revisitar sus espacios públicos, redescubrir su arquitectura y su patrimonio, reflexionar juntos en la memoria que compartimos.

La BOG25 avivó también la potencia creativa de los artistas locales. De los más de 250 artistas y colectivos nacionales e internacionales que participaron en la Bienal, al menos 150 de ellos hicieron parte de las curadurías independientes y de las muestras de arte popular y barrial que dialogaron, sin jerarquías, con las propuestas de artistas ya consolidados. Todo esto articulado por el eje curatorial *Ensayos sobre la felicidad*, una invitación a cuestionar ideas sobre el bienestar en una ciudad compleja y llena de capas. "Ensayar la felicidad" fue explorarla desde múltiples voces, que hablaron tanto de lo que nos une como de lo que nos incomoda en la vida urbana.

La bienal llevó el arte directamente a la ciudadanía en calles, plazas, parques, edificaciones y espacios expositivos. A ello se sumaron 137 intervenciones artísticas en el sistema de TransMilenio, y muchas otras actividades incluyendo el evento inaugural *La Casa Común*, que reunió a más de 46.000 personas en la Plaza Cultural La Santamaría, o la acción colectiva *El canto del río* que, con ocasión del Día del Amor y la Amistad, llenó con más de 150.000 flores el espejo de agua del Eje Ambiental, haciendo un llamado a la reconciliación y al encuentro. La unión entre arte, tecnología y reflexión nos permitió sentir y vivir a Bogotá de maneras que hacía tiempo no experimentábamos.

La historia de las bienales en Colombia dejó hitos en Medellín, Cali, Barranquilla, Cartagena y Bogotá. La BOG25 recoge esa tradición y la actualiza desde una plataforma pública e incluyente, concebida para dialogar con el mundo desde la experiencia urbana. Su realización respondió a una necesidad que durante años permaneció latente, pero que solo ahora encontró el impulso que permitió cristalizarla. Desde marzo de 2024, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte asumió el reto de organizarla como iniciativa pública inscrita en el Plan de Desarrollo, articulando recursos, equipos curatoriales y una visión clara: hacer de la ciudad un escenario accesible, participativo y transformador.

La BOG25 se nutrió de la madurez del ecosistema artístico de Bogotá. Tras décadas de eventos centrados en la música y las artes escénicas, la ciudad carecía de un espacio metropolitano de gran escala para las artes visuales. La bienal llenó ese vacío al resignificar el espacio público, la arquitectura y el patrimonio como territorios de encuentro ciudadano.

Asimismo, se integró a la estrategia de internacionalización de la Alcaldía Mayor de Bogotá junto con eventos como el Festival Internacional de Artes Vivas, el Encuentro Ciudades y Cultura en Iberoamérica, el Concurso Internacional de Violín Ciudad de Bogotá, Navidad es Cultura y los nuevos festivales Al Parque. También se enlazó con el dinamismo del ecosistema local, convergiendo con ArtBo, la feria Un_fair Tequendama y la programación del Distrito Creativo de San Felipe.

La bienal también deja un legado permanente para la ciudad: *Umbral*, monumento de Carlos Castro Arias, en homenaje al personal de salud que enfrentó la pandemia; el inicio de la restauración de *Auras Anónimas*, de Beatriz González, en los columbarios del Cementerio Central; el mural *Tapas por la felicidad*, liderado por Eduardo Butrón junto a 24 personas en proceso de superación de vida en calle, en la estación Bicentenario; la obra *Archivo desmantelado*, de Jorge Méndez Blake en la plaza exterior del Archivo de Bogotá; el mural *El camino del oro sagrado*, de Pilar Cárdenas, plasmado en el edificio de Corficolombiana; y el equipamiento de la Memoria del Río, que abre nuevas posibilidades de interpretación del territorio.

Nada de esto habría sido posible sin un amplio entramado de voluntades. La BOG25 reunió a más de 65 aliados nacionales e internacionales –además de la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Secretaría de Cultura y los equipos de dirección, curadurías, gerencia, producción, comunicaciones y logística, cuya labor fue sobresaliente–. La Ciudad de México, invitada de honor, iluminó la bienal con una delegación de destacadas artistas.

La BOG25 no es un cierre, es un punto de partida. Bajo el liderazgo del alcalde Carlos Fernando Galán, Bogotá seguirá apostando por la cultura como motor de transformación, cohesión social y proyección internacional. En dos años, la BOG27 abrirá nuevos caminos de imaginación y encuentro.

Este catálogo es testimonio de lo vivido: un momento en el cual la emoción, la creatividad y la reflexión se hicieron palpables en toda la ciudad.

The International Biennial of Art and City BOG25 was, above all, an act of love for Bogotá. A commitment to reconciling a city that longed to rediscover itself through art and culture. A collective gesture that touched the spirit of millions of citizens and visitors, sparking a conversation that shortened distances, relaxed perspectives, and invited us to recognize one another. If the Biennial left us with anything, it was the certainty that we can love Bogotá even more: revisiting its public spaces, rediscovering its architecture and heritage, and reflecting together on the memory we share.

BOG25 also ignited the creative power of local artists. Of the more than 250 national and international artists and collectives that participated in the Biennial, at least 150 were part of the independent curatorships and the popular and neighborhood art exhibitions that engaged—without hierarchies—with proposals by already established artists. All of this was articulated through the curatorial axis *Essays on happiness*, an invitation to question ideas about well-being in a complex, multilayered city. "Rehearsing happiness" meant exploring it through multiple voices that spoke both of what unites us and of what unsettles us in urban life.



The Biennial brought art directly to the people: streets, squares, parks, buildings, and exhibition spaces. Added to this were 137 artistic interventions in the TransMilenio system and many other activities, including the opening event *La Casa Común*, which gathered more than 46,000 people in the La Santamaría Cultural Square; and the collective action *El canto del río*, which, on the occasion of Love and Friendship Day, filled the water mirror of the Environmental Axis with over 150,000 flowers as a call for reconciliation and connection. This union of art, technology, and reflection allowed us to feel and experience Bogotá in ways we hadn't for a long time.

The history of biennials in Colombia includes milestones in Medellín, Cali, Barranquilla, Cartagena, and Bogotá. BOG25 builds on that tradition and updates it from a public, inclusive platform designed to engage with the world through urban experience. Its execution responded to a need that had remained latent for years but only now found the momentum to materialize. From March 2024, the Secretariat of Culture, Recreation and Sports took on the challenge of organizing it as a public initiative included in the Development Plan, coordinating resources, curatorial teams, and a clear vision: to make the city an accessible, participatory, and transformative stage.

BOG25 drew upon the maturity of Bogotá's artistic ecosystem. After decades of events focused on music and the performing arts, the city lacked a large-scale metropolitan space for the visual arts. The Biennial filled that gap by re-signifying public space, architecture, and heritage as territories for civic encounter.

It also became part of the internationalization strategy of the Mayor's Office of Bogotá, alongside events such as the International Festival of Live Arts, the Cities and Culture in Ibero-America Gathering, the Bogotá International Violin Competition, *Navidad es Cultura*, and the new *Al Parque* festivals. It also connected with the dynamism of the local ecosystem, converging with ArtBo, the Un_fair Tequendama fair, and the programming of the San Felipe Creative District.

The Biennial also leaves a permanent legacy for the city: *Umbral*, a monument by Carlos Castro Arias in homage to the healthcare personnel who faced the pandemic; the beginning of the restoration of *Auras Anónimas* by Beatriz González in the columbariums of the Central Cemetery; the mural *Tapas por la felicidad*, led by Eduardo Butrón together with 24 people in the process of overcoming life on the streets, at the Bicentenario station; the work *Archivo desmantelado* by Jorge Méndez Blake in the exterior plaza of the Bogotá Archives; the mural *El camino del oro sagrado* by Pilar Cárdenas on the Corficolombiana building; and the *Memoria del Río facility*, which opens new possibilities for interpreting the territory.

None of this would have been possible without a wide network of commitments. BOG25 brought together more than 65 national and international partners, in addition to the Mayor's Office of Bogotá, the Secretariat of Culture, and the direction, curatorial, management, production, communications, and logistics teams, whose work was outstanding. Mexico City, the guest of honor, illuminated the Biennial with a delegation of distinguished artists.

BOG25 is not a conclusion but a starting point. Under the leadership of Mayor Carlos Fernando Galán, Bogotá will continue to embrace culture as a driver of transformation, social cohesion, and international projection. In two years, BOG27 will open new paths for imagination and connection.

This catalogue is a testament to what was experienced: a moment when emotion, creativity, and reflection became palpable across the entire city.



LA CIUDAD COMO LIENZO DE BIENESTAR: UNA APUESTA POR LA CULTURA Y EL DESARROLLO

THE CITY AS A CANVAS OF WELL-BEING: A COMMITMENT TO CULTURE AND DEVELOPMENT

Rodrigo Peñailillo
Representante de CAF en Colombia |
CAF Representative in Colombia

Caminar por Bogotá siempre ha sido un ejercicio de descubrimiento, pero durante las semanas que duró la Bienal Internacional de Arte y Ciudad - BOG25, recorrer la ciudad cobró un significado distinto. La escena capitalina dejó a un lado lo rutinario para convertirse en una obra de arte en sí misma; un lienzo vivo donde las calles, el diseño y las cordilleras dialogaron con sus habitantes de una forma inédita.

Desde CAF –Banco de Desarrollo de América Latina y el Caribe– apoyamos esta iniciativa con la convicción de que lo ocurrido en la BOG25 no fue un evento efímero, sino una demostración poderosa del impacto que pueden lograr las intervenciones urbanas, y del rol transformador de la cultura. Esta experiencia materializa nuestra visión sobre las economías culturales y creativas, entendiéndolas como un motor transversal de desarrollo capaz de regenerar el tejido socioeconómico y revitalizar el territorio. Esta bienal nos recordó que el progreso también reside en la capacidad de las sociedades para impulsar sus propias narrativas, habitar sus espacios con dignidad y generar bienestar a partir de su identidad.

Este proyecto materializó nuestro compromiso inquebrantable con el espacio público y la cultura. En CAF estamos convencidos de que trabajar en estas dimensiones es vital para reducir las desigualdades y promover ciudades armónicas, donde la belleza y la justicia social sean verdaderos cimientos. Acompañar a la Alcaldía Mayor de Bogotá en la BOG25, fue una forma de actuar con la cercanía y el pulso que demanda la metrópoli. Al tomarse el espacio público el arte se consolidó como un lenguaje común, que acorta las distancias invisibles entre la ciudadanía y demuestra que invertir en la creatividad local es una de las vías más efectivas para ampliar el acceso compartido a las oportunidades, tejiendo puentes hacia una ciudad más cohesionada y humana.

La BOG25 reafirmó que las ciudades son el epicentro natural de las manifestaciones culturales y creativas, y que estas a su vez son fuente de desarrollo socioeconómico. En América Latina y el Caribe, muchas de nuestras ciudades concentran hasta el 90% de los empleos culturales y creativos (OCDE, 2022), lo cual constituye una base muy importante para un desarrollo territorial diferenciado y sostenible.

La Bienal también nos invitó a reflexionar sobre el concepto de bienestar en una metrópolis latinoamericana en expansión, y cómo esa promesa urbana dialoga con nuestras raíces. Bajo el título *Bogotá, Ensayos sobre la Felicidad*, la curaduría de la BOG25 nos planteó un desafío intelectual y sensible que resonará por mucho tiempo. Esta reflexión profunda subraya que la cultura, al ser un catalizador del diálogo ciudadano, es el gran diferenciador para el desarrollo regional. De esta manera, el arte se establece no únicamente como un bien público esencial, sino como una de las claves para que las ciudades forjen su futuro desde su propia identidad.

Hoy, cuando el evento ha concluido y las obras físicas se han retirado del espacio público, nos queda este valioso legado. Las páginas que siguen no son solo un registro documental, son el testimonio tangible de cómo Bogotá logra consolidarse como un vibrante motor de desarrollo regional, basado en su vocación cultural y creativa. Este compendio recoge lo mejor de una experiencia que demostró que invertir en cultura es, indudablemente, invertir en la calidad de vida de la gente.

El presente catálogo es una invitación a mantener viva la conversación sobre el bienestar, el territorio y la cultura. Sirva esta publicación para visibilizar el esfuerzo conjunto y para recordarnos, cada vez que la abramos, que es posible mirar nuestra ciudad –y a nosotros mismos– con otros lentes.



Walking through Bogotá has always been an exercise in discovery, but during the weeks of the International Biennial of Art and City – BOG25 – moving through the city took on a different meaning. The capital's everyday scene set aside routine to become a work of art in itself; a living canvas where the streets, the design, and the mountain ranges engaged in a new kind of dialogue with its inhabitants in an unprecedented way.

From CAF — the Development Bank of Latin America and the Caribbean — we supported this initiative with the conviction that what happened at BOG25 was not an ephemeral event, but a powerful demonstration of the impact that urban interventions can achieve and of the transformative role of culture. This experience materializes our vision of cultural and creative economies, understanding them as a cross-cutting engine of development capable of regenerating the socioeconomic fabric and revitalizing the territory. The Biennial reminded us that progress also lies in a society's ability to promote its own narratives, inhabit its spaces with dignity, and generate well-being from its identity.

This project embodied our unwavering commitment to public space and culture. At CAF, we are convinced that working in these dimensions is vital to reducing inequalities and promoting harmonious cities where beauty and social justice are true foundations. Supporting the Mayor's Office of Bogotá in BOG25 was a way of acting with the closeness and pulse that the metropolis demands. By taking over public space, art established itself as a shared language that shortens invisible distances among citizens and demonstrates that investing in local creativity is one of the most effective ways to expand shared access to opportunities and build bridges toward a more cohesive and humane city.

BOG25 reaffirmed that cities are the natural epicenter of cultural and creative expressions, and that these, in turn, are sources of socioeconomic development. In Latin America and the Caribbean, many of our cities concentrate up to 90% of cultural and creative jobs (OECD, 2022), which constitutes a very important foundation for differentiated and sustainable territorial development.

The Biennial also invited us to reflect on the concept of well-being in a growing Latin American metropolis and how that urban promise dialogues with our roots. Under the title "Bogotá, Essays on Happiness," the curatorship of BOG25 posed an intellectual and emotional challenge that will resonate for a long time. This deep reflection underscores that culture, as a catalyst for civic dialogue, is the great differentiator for regional development. In this way, art becomes not only an essential public good but also one of the keys for cities to shape their future from their own identity.

Today, now that the event has concluded and the physical works have been removed from public space, we are left with this valuable legacy. The following pages are not just a documentary record; they are the tangible testimony of how Bogotá has managed to establish itself as a vibrant engine of regional development rooted in its cultural and creative vocation. This compendium gathers the best of an experience that demonstrated that investing in culture is, undeniably, an investment in people's quality of life.

This catalogue is an invitation to keep alive the conversation about well-being, territory, and culture. May this publication serve to make visible the collective effort and to remind us, each time we open it, that it is possible to look at our city — and at ourselves — through different lenses.

CAMINAR LO INVISIBLE
WALKING THE INVISIBLE

Diego Garzón Carrillo, Juan Ricardo Rincón
Codirectores BOG25 | Co-directors, BOG25

La BOG25 nació de una relación, muchas veces imperceptible, entre el arte y la arquitectura. Por esta razón, como directores, propusimos que la bienal tuviera dos apellidos que van de la mano: “arte y ciudad”. Cuando existe la oportunidad de visitar otras ciudades, todo parece nuevo: las calles, los parques, las plazas, los edificios. Todo es revelador, sorpresivo. Sin embargo, esto no ocurre con las ciudades que “conocemos”, como puede pasar con Bogotá para quienes la habitamos.

El Eje Ambiental fue el recorrido principal de esta bienal justamente por eso: representó la oportunidad de caminar una calle que condensa buena parte de la esencia capitalina. La intervención que lideró Rogelio Salmona incluye el ladrillo, que es un elemento que predomina en su obra, pero también en las fachadas bogotanas. Los espejos de agua nos recuerdan, no solo el paso subterráneo del río San Francisco –antes llamado Vicachá– que fluye por debajo de la que se llamó en algún momento Avenida Jiménez, sino que también aluden al propio clima de Bogotá.

Como telón de fondo de esta gran avenida están los cerros orientales, que se convierten en un límite natural, imponente, un paisaje atípico en otras capitales del mundo. A ambos lados del recorrido se levantan edificios de todos los estilos arquitectónicos posibles, verdaderas joyas que normalmente no vemos y que este evento nos permitió observar de nuevo. Cada uno de los espacios donde tuvimos intervenciones de la BOG25 tiene una carga histórica y una importancia arquitectónica que valió la pena redescubrir. La bienal cumplió el propósito de recorrer la ciudad, de confrontarla y de reconocerla. El arte también está para reconciliarnos y celebrar una ciudad que nos vio nacer –porque miles de quienes vieron esta bienal son de aquí– una ciudad que nos ha visto llorar, renegar, soñar, pero que también, aludiendo al eje curatorial de la bienal, nos ha invitado a ser felices.

BOG25 was born from a relationship—often imperceptible—between art and architecture. For this reason, as directors we proposed that the biennial carry two surnames that go hand in hand: “art and city.” When there is an opportunity to visit other cities, everything seems new: the streets, parks, plazas, buildings. Everything is revealing, surprising. However, this does not happen with the cities we “know,” as can be the case with Bogotá for those of us who live in it.

The Environmental Axis was the main route of this biennial precisely for that reason: it represented the opportunity to walk along a street that condenses a large part of the capital’s essence. The intervention led by Rogelio Salmona includes brick—an element that predominates in his work, but also on Bogotá’s façades. The reflecting pools remind us not only of the underground course of the San Francisco River—formerly called Vicachá—which flows beneath what was at one time Jiménez Avenue, but also allude to Bogotá’s very climate.

As the backdrop to this great avenue stand the Eastern Mountain Range, which becomes a powerful natural boundary, a landscape atypical of other world capitals. On both sides of the route buildings of every possible architectural style rise—true jewels that we normally do not see and that this event made visible. Each of the spaces where we carried out BOG25 interventions has a historical weight and an architectural importance that made them worth rediscovering. The biennial fulfilled the purpose of traversing the city, confronting it, and recognizing it. Art also serves to reconcile us with and celebrate a city that saw our birth—because thousands of those who experienced this biennial are from here; a city that has seen us cry, rail, dream, but that also—echoing the curatorial axis of the biennial—has invited us to be happy.



Palacio de San Francisco, sede principal / main venue BOG25.

La inauguración de la BOG25 transformó la Plaza Cultural La Santamaría en una gran “Casa Común”, un espacio inmersivo que reunió a artistas de distintos países. Con música en vivo, mapping, instalaciones y experiencias audiovisuales, la apertura marcó el inicio de una plataforma que propuso nuevas miradas sobre Bogotá, su espacio público y la idea de felicidad en la ciudad.

The opening of BOG25 transformed Plaza Cultural La Santamaría into a grand “Common House,” an immersive space that brought together artists from different countries. With live music, mapping, installations, and audiovisual experiences, the event marked the beginning of a platform that proposed new perspectives on Bogotá, its public space, and the idea of happiness in the city.













EL EJE AMBIENTAL COMO RECORRIDO CENTRAL

THE ENVIRONMENTAL AXIS AS A CENTRAL SPINE

Juan Ricardo Rincón

El actual Eje Ambiental, proyecto finalizado por el arquitecto Rogelio Salmona en 2001, es también un eje que contiene las múltiples capas históricas de la ciudad. Fue el eje fundacional –el río Vicachá– desde los primeros asentamientos indígenas; más tarde, durante la colonización española, fue conocido como San Francisco y, posteriormente, se transformó en símbolo del progreso modernista bajo el nombre de Avenida Jiménez. Hoy se ha convertido en el eje central de la ciudad durante la Bienal Internacional de Arte y Ciudad.

Este eje se caracteriza por una arquitectura que integra el agua y la vegetación con los diversos estilos presentes en Bogotá, reconectando la ciudad con su geografía original: los cerros orientales, un límite natural excepcional que pocas urbes en el mundo poseen. Estas montañas, que se entrelazan con constantes juegos de niebla sobre el centro histórico, dejan entrever, a lado y lado, una riqueza arquitectónica que va desde vestigios prehispánicos hasta expresiones modernas. Incluso se encuentran estructuras precursoras del brutalismo, como el edificio del ICFES, diseñado por Aníbal Moreno entre finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, o el Condominio Parque Santander, obra de Camacho y Guerrero.

A lo largo del recorrido se encuentran hitos como el Palacio San Francisco, diseñado por Gaston Lelarge, el edificio Henry Faux, el Teatro Odeón (antiguo TPB), o el enigmático Hotel Zaragoza, uno de los pocos ejemplos de art déco en la ciudad. El Eje Ambiental cose, a lo largo de su trayecto, parques y plazas como las del Rosario, Santander o de los Periodistas, generando dinámicas urbanas *sui generis* dentro del casco histórico, resultado del trazado colonial. Este recorrido, donde la arquitectura se convierte en protagonista de una gran exposición urbana, concluye –¿o inicia?– en el Centro Cívico de la Universidad de los Andes, una pieza contemporánea del arquitecto Konrad Brunner.

Así como otras bienales en el mundo recurren a espacios particulares de su contexto, incluidos enormes galpones industriales transformados en contenedores de obras, aquí hemos optado por hacer de la ciudad misma ese contenedor. Un contenedor que, en sí mismo, puede ser visto como un eje de arte.

The Environmental Axis, a project completed by architect Rogelio Salmona in 2001, also serves as a centerline revealing the city's many historical layers. It was the foundational axis — the Vicachá River — from the earliest Indigenous settlements. Later, during Spanish colonization, it was known as the San Francisco River and subsequently transformed into a symbol of modernist progress under the name Jiménez Avenue. Today, it became the city's central axis during the International Biennial of Art and the City.

This axis features architecture that integrates water and vegetation with the diverse styles present throughout Bogotá. It actively reconnects the city with its original geography: the eastern mountain range, an exceptional natural boundary shared by few cities in the world.

Often interwoven with shifting fog over the historic center, these mountains reveal an architectural richness ranging from pre-Hispanic remnants to modern expressions on either side. There are even structures that precede brutalism, such as the ICFES building — designed by Aníbal Moreno between the late 1960s and early 1970s — or the Santander Park Condominium, a project by Camacho and Guerrero.

Along the route were landmarks such as the San Francisco Palace, designed by Gaston Lelarge; the Henry Faux building; the Odeón Theater (formerly TPB); and the enigmatic Zaragoza Hotel, one of the few examples of Art Deco in the city. The Environmental Axis stitches together parks and plazas such as Rosario, Santander, and Journalists' Park along its path, generating sui generis urban dynamics within the historic core, shaped by its colonial layout.

This journey — where architecture becomes the protagonist of a grand urban exhibition — concluded (or began?) at the Civic Center of the Andes University, a contemporary piece by architect Konrad Brunner.

Just as other biennials around the world turn to particular spaces within their contexts, including large industrial warehouses transformed into containers for artworks, we chose here to make the city itself that container. A container that, in itself, could be seen as an axis of art.

LA VOZ DEL RÍO VICACHÁ

YO SOY LA VOZ DEL RÍO **VICACHÁ**,
HOY LLAMADO SAN FRANCISCO.
POR MI CAUCE FLUYE EL PASADO HACIA EL PRESENTE,
DANDO NUEVA VIDA A LA PALABRA DE MIS ANCESTROS:
MUYSCCUBUN.
FLUYO ENTRE *TENSAQÁ*, MONSERRATE Y *CHIGUACHÍA*,
GUADALUPE, NUESTRAS MONTAÑAS TUTELARES.
EN MI RECORRIDO POR EL TERRITORIO DE LOS
BOGOTÁES, ME UNO AL RÍO **FUCHA**, HOY
LLAMADO SAN CRISTÓBAL.
EN MI NOMBRE, **BIQACHÁ**,
LLEVO LA ENERGÍA DE *BOCHIQA*, SU FUERZA, Y LA
LUZ DE SU AMADA **HUITACA**, LA DIOSA LUNA,
CHÍA.
MIS AGUAS CONTIENEN LA SABIDURÍA LEGADA
A TRAVÉS DE LA MADRE **BACHUÉ**.
TRANSMITO, COMO ELLA, LA VIDA EN ARMONÍA Y PAZ
ENTRE LOS REINOS DE LA NATURALEZA.
SOY MUCHO MÁS QUE UN RÍO DE RESPLANDOR:
FLUYO COMO LA PALABRA **MHUYSQA**.
SOY **BYHYKACHA**
CUANDO A TRAVÉS DE MI FLUIR
LLEGAN A MÍ DE TODOS LOS TERRITORIOS.
PARTICIPO EN LAS CEREMONIAS DE NUESTROS JERARCAS,
PSIHIPKUA Y LOS SACERDOTES *CHYKY*,
CELEBRANDO CONJUNCIONES PLANETARIAS Y CICLOS
LUNARES. UNO EL CIELO A LA TIERRA,
ME COMUNICO CON EL COSMOS.
SOY **B HYCA CHA**
CUANDO EN LAS NOCHES DE LUNA LLENA
LOS HOMBRES TRAEN LA PALABRA EN TIEMPOS DE CONVITE
Y AGRADECIMIENTO.
EN MIS AGUAS SE ENTREGAN SUS NOMBRES
Y LAS MOCHILAS QUE GUARDAN SU MEMORIA Y SU MISIÓN.
OFREZCO MI REFLEJO COMO UN CRISTAL:
TRANSPARENTE Y PROFUNDO COMO LA PALABRA ANCESTRAL.
EN EL SILENCIO ACOMPAÑO A LOS HOMBRES QUE VIENEN
EN BUSCA DE SU FELICIDAD.
SOY **BXI CA ZHAA**
CUANDO ME CONECTO CON LA TIERRA INTERNA,
PARA NO DEJAR HUNDIR LA MEMORIA
Y EN MI FONDO SURGEN CORRIENTES
QUE ME ENLAZAN AL TEJIDO DE AGUA
DE NUESTROS RÍOS Y LAGUNAS.
SOY **VICACHÁ**
CUANDO COMADREJAS Y VENADOS VIENEN A BEBER DE MÍ
PARA SU ALIMENTO Y SUBSISTENCIA;
CUANDO CADA GOTA ES UN ECO DE LO SAGRADO;
CUANDO EL TIEMPO SE PLIEGA
Y LA VIDA ES FELICIDAD.

I AM THE VOICE OF THE VICACHÁ RIVER
NOW CALLED SAN FRANCISCO.
THROUGH MY COURSE, THE PAST FLOWS INTO THE PRESENT,
GIVING NEW LIFE TO THE WORD OF MY ANCESTORS:
MUYSCCUBUN.
I FLOW BETWEEN *TENSAQÁ*, MONSERRATE, AND *CHIGUACHÍA*,
GUADALUPE, OUR TUTELARY MOUNTAINS.
ON MY JOURNEY THROUGH THE TERRITORY OF THE
BOGOTÁES, I JOIN THE **FUCHA** RIVER, NOW CALLED SAN
CRISTÓBAL.
IN MY NAME, **BIQACHÁ**,
I CARRY THE ENERGY OF *BOCHIQA*, HIS STRENGTH, AND
THE LIGHT OF HIS BELOVED **HUITACA**, THE MOON
GODDESS, **CHÍA**.
MY WATERS HOLD THE WISDOM PASSED DOWN
THROUGH MOTHER **BACHUÉ**.
LIKE HER, I TRANSMIT LIFE IN HARMONY AND PEACE
AMONG THE REALMS OF NATURE.
I AM MUCH MORE THAN A RIVER OF RADIANCE:
I FLOW AS THE **MHUYSQA** WORD.
I AM **BYHYKACHA**
WHEN, THROUGH MY FLOW,
THEY COME TO ME FROM ALL TERRITORIES.
I TAKE PART IN THE CEREMONIES OF OUR LEADERS,
PSIHIPKUA, AND THE *CHYKY* PRIESTS,
CELEBRATING PLANETARY CONJUNCTIONS AND LUNAR
CYCLES. I UNITE THE SKY WITH THE EARTH,
I COMMUNICATE WITH THE COSMOS.
I AM **B HYCA CHA**
WHEN, ON FULL-MOON NIGHTS,
MEN BRING THEIR WORDS IN TIMES OF GATHERING AND
GRATITUDE.
IN MY WATERS, THEIR NAMES AND THE BACKPACKS
THAT HOLD THEIR MEMORY AND THEIR MISSION ARE
SURRENDERED.
I OFFER MY REFLECTION AS A CRYSTAL:
TRANSPARENT AND DEEP LIKE THE ANCESTRAL WORD.
IN SILENCE, I ACCOMPANY THE MEN
WHO COME SEEKING THEIR HAPPINESS.
I AM **BXI CA ZHAA**
WHEN I CONNECT WITH THE INNER EARTH,
SO AS NOT TO LET MEMORY SINK,
AND FROM MY DEPTHS EMERGE CURRENTS
THAT LINK ME TO THE FABRIC OF WATER
OF OUR RIVERS AND LAGOONS.
I AM **VICACHÁ**
WHEN WEASELS AND DEER COME TO DRINK FROM ME,
FOR THEIR FOOD AND SUSTENANCE;
WHEN EACH DROP IS AN ECHO OF THE SACRED;
WHEN TIME FOLDS
AND LIFE IS HAPPINESS.**

HYCHA GUE CHYZA XIE **VICACHÁ**,
FA ZYHYCA GUE SAN FRANCISCO
SISYSA SIQUIE ACOSYN MON MINIE HUSA FA
ZHUIZY SUCA CUBUN ZISASBIZA MUYSCCUBUN
ZEMISQUA GUA QUHIS ZONA IE TENSACÁ NGA CHIGUACHIA
CHIE BOSA GUA ASAN BZI
QUYCAS ISYNE EPQUA BOGOTÄES
HATAN CHIQUYN XIE FUCHA FA ZYHYCA GUE SAN
CRISTOBAL
NA ZY HYCA **BIQACHÁ**
ICHIHIZANUC BQUYSQUA BOCHIQA, AS CUHUMA
NGA CHIE CHAHAC ATYZYN HUITACA CHIA
SIE AGUENE PQUYCHIA MNYQUY
YN CHICHY GUAIA BACHUE
HOC NOHOSCA EMZAC CHIBIZINE, ZHUIZY NA ZPQUYQUYZ
QUYPQUAS BZASQUA

GANYCA QUYCAGUA AZONUCA MUYSQUYN
GUE FIE MAGUE XIE HICABIMY
ACOSYN HACUA CUBUN MUYSCA
GUE **BYHYKACHA**
FESUA YN CHICHY ACOSYN
IAHUQUYS ACHAHANE QUYCA
EMZAC CHINASQUA NA ECAZ CHOC ZEGUSQUA CHIE
PSIHIPKUA NGA CHYKY
APQUYQUY BCHUESUCA FAGUA NGA ZHOCAM CHIEZ
HATAN BQUYSQUA GUAKQUICA CA QUYCA
ATYENS AZYSQUA BOHOZA ABOS
GUE **B HYCA CHA**
FESUA NA ZA UBCHIHICA



Cartografía de un cauce olvidado, 2020–2025. Juanita Carrasco.

MUYSCA MABIE BSONGA CUBUN NA MNYNCHA NGA IPQUA
FIHISTANA
NA SIE AHUIN BZASQUA HYCAC
NGA CHISUA CHOC BQUYSQUA SPQUEN AGASQUA NGA
SAQUEBTA
CHOC BQUYSQUA ZGATAZ AIAN HACUA HYCA
FQUYHIXIO NGA ETAZYNIA HACUA CUBUN
ZCUCUB SUCAZA MUYSCA
INYSQUA NA CHAICA CHICHACHO
GUE **BXI CA ZHAA**
FESUA BOHOZA TYNAQUYCA
AUACA ABGAZA IN BTASQUA ZPQUEN AGASQUA

NGA NA ETACA AGUSQUA SIMQUE
IPQUOHICHA BCHIHIZE ANPQUAZ SIE
CHIE XIE NGA XIUA
GUE **VICACHÁ**
FESUA IBCA NGA CHIHICA AQUYHYCAZ AMNY ZE BIOHOTY
SUCA
QUYCHYQUY NGA YSCUC ZEGUENE
FESUA CHYHYZYN GUY CHYGUA ACHIE
FESUA FIHISTANA HUC
NGA ZHUIZY GUY CHICHACHO.

Por | By Sarita Ruiz



Estudios sobre la felicidad, 1981–2025. Alfredo Jaar.

CURADURÍA CENTRAL

ENSAYOS SOBRE LA FELI-CIDAD

Bajo el título de *Ensayos sobre la Felicidad* la primera Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá, BOG25, invitó a reflexionar sobre el vínculo entre la ciudad y la búsqueda de bienestar.

El concepto de la bienal reveló tensiones latentes entre la necesidad de disfrutar y el imperativo de ser feliz, abordado desde una perspectiva crítica. Al convertirse en un objetivo cuantificable y alcanzable mediante fórmulas preestablecidas, se corre el riesgo de despojar al concepto de felicidad de su dimensión más profunda y subjetiva, reduciéndose a un producto más del mercado de la autoayuda.

Las ciudades continúan expandiéndose y la urbe –como promesa– atrae migraciones basadas en expectativas que terminan por asentar unas complejas estratificaciones sociales. Lo rural y lo urbano se entrelazan en las periferias, y el margen toma un importante protagonismo, cuando lo que nos define está altamente relacionado con la cultura vernácula y popular de un país como Colombia. Bogotá es, además, un espacio mutante en constante expansión, donde la población crece sin límite, transformando la ciudad en un espacio multifacético y vibrante.

El proyecto curatorial ahondó en múltiples posibilidades de su concepto: *Ocio Radical* se centra en la acción colectiva, el carnaval y el juego; *Esoterismo Ambiental* examina los paraísos artificiales, los estados alterados y los procesos de sanación; *Estratigrafías* aborda la segregación y la endogamia en una ciudad donde se divide la población en estratos; *Tierra Fría* se centra en Bogotá, como una de las pocas ciudades de clima frío en un país tropical, y examina su ecosistema; *La Promesa* aborda esta expansiva metrópolis como un lugar de acogida y de aspiración a una vida mejor; *Optimismo Tóxico* trata críticamente el auge de la literatura de autoayuda y el negocio ligado a la búsqueda de la felicidad; finalmente, *Infancia* explora la tensión entre la idealización de la misma como una etapa de felicidad y libertad, y su realidad como un periodo de profunda vulnerabilidad.

La BOG25 reactivó dos importantes referentes históricos de finales de los años setenta y principios de los ochenta: Beatriz González (Colombia) y Alfredo Jaar (Chile), quienes abordaron la felicidad de forma crítica, explorando las tensiones que rodean esa noción contextualmente.

Comité curatorial | Curatorial Committee
José Roca, María Wills, Jaime Cerón, Elkin Rubiano

Under the title *Essays on Happiness*, the first International Biennial of Art and the City of Bogotá, BOG25, invites reflection on the relationship between the city and the pursuit of well-being.

The concept highlights the latent tensions between the need to enjoy life and the imperative to be happy, approached from a critical perspective. When happiness becomes a quantifiable goal—achievable through pre-established formulas—there is a risk of stripping it of its deeper, more subjective dimensions, reducing it to yet another product in the self-help marketplace.

As cities continue to expand, the urban space, as a promise, draws waves of migration based on aspirations that ultimately settle into complex social stratifications. The rural and the urban intertwine in peripheral zones, and the margins take on a central role—especially in a country like Colombia, where identity is closely linked to vernacular and popular culture. Bogotá, in particular, is a constantly shifting, ever-expanding city where the population grows without limit, transforming the urban landscape into a multifaceted, vibrant territory.

The curatorial project delved into multiple dimensions of the concept. *Radical Leisure* focused on collective action, carnival, and play. *Environmental Esoterism* examined artificial paradises, altered states, and healing processes. *Stratigraphies* addressed segregation and endogamy in a city where the population is divided into socioeconomic strata. *Cold Highlands* centered on Bogotá as one of the few cold-climate cities in a tropical country and explores its ecosystem. *The Promise* approached this expansive metropolis as a place of refuge and the aspiration for a better life. *Toxic Optimism* critically examined the rise of self-help literature and the industry surrounding the pursuit of happiness. Finally, *Childhood* explored the tension between its idealization as a time of joy and freedom, and its reality as a period of profound vulnerability.

BOG25 also reactivated two critical historical references from the late 1970s and early 1980s by artists Beatriz González (Colombia) and Alfredo Jaar (Chile), who critically examined the notion of happiness and the contextual tensions that surround it.





La Felicidad de Pablo Leyva, 1977. Beatriz González.

EJES CURATORIALES

CURATORIAL AXES

TIERRA FRÍA
COLD HIGHLANDS

Jaime Cerón

Una de las paradojas que caracteriza a Bogotá es que es una ciudad fría en medio de un país tropical. Esta condición se debe a su ubicación sobre una meseta de la cordillera de los Andes. Al conjugar la mitología muisca con la geología moderna, resulta innegable el hecho de que el carácter plano de Bogotá –a 2.600 metros sobre el nivel del mar– es consecuencia de la acción del agua. De hecho, hasta bien entrado el siglo XX, la ciudad estaba inmersa en numerosos humedales y riachuelos que conformaban la cuenca del río que hoy conocemos como Río Bogotá.

La localidad de Sumapaz, la última en integrarse a la estructura del Distrito Capital, alberga uno de los páramos más grandes del mundo. La presencia del agua, como fundamento conceptual en algunas de las obras presentadas en la bienal, alude al carácter sagrado que aquella tenía para los pueblos originarios de América, y destaca la importancia de su cuidado y uso responsable para el bienestar colectivo de todos los seres que habitan el planeta.

La relación entre la *Tierra fría* y la noción de la felicidad se sustenta en las formas de conocimiento que porta la naturaleza, que demandan acciones solidarias entre las comunidades que la habitan y que requieren usar algunos de sus recursos. Para los pueblos originarios de América, la felicidad se podría entender como un tipo de bienestar colectivo, conseguido de manera armónica con la naturaleza. Esa hipotética armonía con el medio ambiente es una de las formas de conocimiento que solo se adquieren a partir de una conexión directa con los elementos naturales.

En la bienal hubo un número significativo de piezas que revisaron el agua desde las concepciones culturales ancestrales –entendiéndola como un líquido vital más que como bien de consumo– resaltando sus componentes sagrados y, sobre todo, reflexionando sobre la necesidad de preservarla y cuidarla para los habitantes del futuro. Todos los cuerpos de agua de origen natural que aún existen en Bogotá son descendientes directos de esa laguna primigenia que le dio cauce a la geografía de la ciudad.

One of the paradoxes that characterizes Bogotá is that it is a cold city in the middle of a tropical country. This condition is due to its location on a plateau in the Andes mountain range. When combining Muisca mythology with modern geology, it becomes clear that Bogotá's flat character—at 2,600 meters above sea level—is the result of the action of water. In fact, well into the 20th century, the city was surrounded by wetlands and streams that formed the basin of what we now know as the Bogotá River.

Sumapaz, the last locality to be incorporated into the structure of the Capital District, is home to one of the largest páramos (high-mountain moorlands) in the world. The presence of water as a conceptual foundation in several works presented at the Biennial alludes to the sacred nature it held for the Indigenous peoples of the Americas, and underscored the importance of its care and responsible use for the collective well-being of all beings who inhabit the planet.

The relationship between the *cold highlands* and the notion of happiness is rooted in the forms of knowledge carried by nature—forms that demand solidarity among the communities who inhabit it and who must use some of its resources. For the Indigenous peoples of the Americas, happiness could be understood as a type of collective well-being achieved in harmonious relation with nature. This hypothetical harmony with the environment is a form of knowledge that can only be acquired through direct connection with natural elements.

At the Biennial, a significant number of works revisited water through ancestral cultural conceptions, understanding it as a vital liquid rather than a commodity, highlighting its sacred components, and above all reflecting on the need to preserve and protect it for future inhabitants. All natural bodies of water that still exist in Bogotá are direct descendants of the primordial lagoon that gave rise to the city's geography.

LA PROMESA
THE PROMISE

Elkin Rubiano

Bogotá, como muchas capitales, encarna una promesa: la de una vida mejor. Esta promesa no se formula explícitamente, pero organiza los deseos, las rutas y los desplazamientos. Llegar a la ciudad es, para muchos, perseguir un horizonte de bienestar. Sin embargo, la promesa no se cumple igual para todos. Algunos acceden a sus beneficios, otros quedan atrapados en la espera o en la decepción. Así, la felicidad se convierte en una deuda estructural: un ideal aplazado que sostiene la maquinaria urbana mientras perpetúa la desigualdad.

En las ciudades latinoamericanas esa promesa adopta múltiples rostros: movilidad social, éxito profesional, acceso al consumo o, simplemente, la posibilidad de habitar con dignidad. Pero la promesa también produce su revés: la frustración, el resentimiento, el agotamiento emocional. No se trata solo de un sueño incumplido, sino de un afecto colectivo que atraviesa la vida cotidiana. En Bogotá la felicidad se convierte en una ficción administrativa: un deseo estadísticamente medido, publicitariamente anunciado, políticamente instrumentalizado. En este contexto, *La Promesa* explora cómo el arte puede revelar las tensiones entre expectativa y realidad, entre esperanza y desgaste.

Las obras reunidas en este eje curatorial trabajaron sobre esas grietas. No celebraban el fracaso ni idealizaban la utopía, sino que rastreaban en la materia urbana los signos de una felicidad contradictoria. En el residuo, el brillo o la precariedad encontraron formas de hablar de lo común. La promesa, entonces, se materializó no tanto en el cumplimiento del sueño, sino en los intentos cotidianos por sostenerlo, aunque sea con recursos mínimos. Por eso, muchas de las obras apelaron a materiales modestos, reciclados o encontrados: restos que condensan la economía del rebusque y las estrategias de supervivencia de una ciudad que se rehace todos los días con lo que otros desechan.

La instalación *Futuro perfecto*, de Mona Herbe, fue un ejemplo de esa tensión. Su laberinto circular construido con costales de sal, tapas de cerveza, empaques de golosinas y tejidos de crochet dorado, reescribía el mito de *El Dorado* como promesa incumplida. Herbe convierte el brillo del oro en destello plástico, el lujo en residuo, el progreso en repetición. Cada capa del laberinto –la sal, el pan, la harina de maíz– activaba una genealogía de la abundancia frustrada: del alimento convertido en mercancía, del rito en producto, del territorio en extracción. En su recorrido sensorial, el visitante atravesaba las huellas de un capitalismo que se recicla a sí mismo como ilusión. En la sal que brilla y en el plástico que resplandece, la promesa de felicidad aparecía como eco de lo que ya se perdió.

En otro registro, Johann Samboni abordó la promesa desde la visibilidad. Su obra *Techos y lámparas* monumentaliza gestos cotidianos de la cultura popular: la gorra, el brillo, el exceso visual. Las enormes estructuras de zinc –material de la autoconstrucción barrial– son al mismo tiempo refugio y afirmación. En los barrios periféricos el zinc cubre, protege, pero también refleja. Allí, "ser lámpara" significa sobresalir, resistir al anonimato, reclamar el derecho a brillar. Samboni transforma ese código urbano en una poética de la dignidad. Las gorras suspendidas, intervenidas con grafitis, óleos y aerógrafos, resonaron como monumentos precarios al deseo de existir. En ellas la promesa no fue un sueño abstracto, sino un acto de presencia: estar, hacerse visible, dejar huella en una ciudad que constantemente borra.

Si en la obra de Herbe la promesa se construyó a partir del residuo, en la de Samboni se encarnó en la aspiración. Ambos comparten una ética del reciclaje que trasciende lo material: rehacer, recombinar, insistir. En sus obras la economía popular no se representó como carencia, sino como invención. Los materiales del rebusque –tapas, láminas, costales, chatarra– se vuelvían dispositivos de imaginación social. Su trabajo nos habló de una Bogotá donde la supervivencia es también una forma de creación, donde la precariedad produce estética y la necesidad se transforma en gesto poético. Allí, el residuo no es solo lo que queda, sino lo que permite seguir.

Esa dimensión ambivalente de la promesa –entre la esperanza y el desencanto– aparecía también en la obra de Adrián Gaitán, *The Game Never Ends*. A través de monedas modificadas y objetos híbridos, Gaitán expuso la economía afectiva del deseo nacional: la apuesta constante por el éxito, el triunfo, el progreso. Su instalación recreaba vitrinas museográficas que imitaban la solemnidad del museo etnográfico, pero los símbolos del poder –la moneda, el emblema, el trofeo– aparecían corroídos, oxidados, trastocados. Lo que emergía era una arqueología de la ilusión: la promesa de la felicidad convertida en circulación sin fin, en juego que nunca termina. Su crítica no se dirigía al fracaso individual, sino a la estructura misma del deseo colectivo que sostiene el sistema.

En el diálogo entre estas tres obras se dibujó una constelación que describía a la promesa como energía que mueve, pero que también desgasta. Herbe mostró la materialidad del deseo acumulado en los desechos, Samboni la luminosidad del gesto popular que busca ser visto, Gaitán la trampa del valor que se repite sin descanso. Juntas sus obras trazaron una topografía emocional de una ciudad contemporánea: una Bogotá que

promete felicidad mientras la posterga, que recicla esperanzas al mismo ritmo que recicla materia.

La Promesa no se propuso desmontar el sueño de la felicidad, sino comprender su persistencia. Aun sabiendo que el futuro será imperfecto, seguimos apostando por él. El arte, en este contexto, se convierte en una práctica de reapropiación simbólica: hace visible el modo en que las personas reinventan sus promesas, las transforman, las devuelven al mundo con otros materiales. Entre el brillo del dorado y el gris del zinc, entre la moneda gastada y el graffiti luminoso, se configura un paisaje donde la esperanza sobrevive en lo que queda, en lo que se recicla, en lo que todavía promete.

Bogotá, like many capital cities, embodies a promise: that of a better life. This promise is not explicitly formulated, yet it organizes desires, routes, and movements. Coming to the city is, for many, a way of pursuing a horizon of wellbeing. However, the promise is not fulfilled equally for everyone. Some gain access to its benefits; others remain trapped in waiting or disappointment. Thus, happiness becomes a structural debt: a deferred ideal that sustains the urban machinery while perpetuating inequality.

In Latin American cities, this promise takes on multiple faces: social mobility, professional success, access to consumption, or simply the possibility of living with dignity. But the promise also produces its reverse: frustration, resentment, emotional exhaustion. It is not only an unfulfilled dream, but a collective affect that permeates daily life. In Bogotá, happiness becomes an administrative fiction: a desire statistically measured, publicly advertised, politically instrumentalized. In this context, *The Promise* explored how art can reveal the tensions between expectation and reality, between hope and fatigue.

The works gathered in this curatorial axis delved into that fissure. They did not celebrate failure nor idealize utopia; instead, they traced within the urban materiality the signs of a contradictory happiness. In residue, in shimmer, in precarity, they found ways of speaking about the collective. The promise, in this sense, materialized not so much in the fulfillment of the dream as in the everyday attempts to sustain it, even with minimal resources. For this reason, many of the works drew on modest, recycled, or found materials: remnants that encapsulated the economy of improvisation and the survival strategies of a city that remakes itself daily with what others discard.

Mona Herbe's *Futuro perfecto (Perfect future)* installation exemplified this tension. Her circular labyrinth, built from sacks of salt, beer caps, candy wrappers, and golden crochet, rewrote the myth of El Dorado as an unfulfilled promise. Herbe turned the gleam of gold into plastic sparkle, luxury into residue, progress into repetition. Each layer of the labyrinth—salt, bread, corn flour—activated a genealogy of frustrated abundance: food turned into commodity, ritual into product, territory into extraction. In its sensory journey, the visitor traversed the traces of a capitalism that recycles itself as illusion. In the shining salt and glittering plastic, the promise of happiness appeared as an echo of something already lost.

In a different register, Johann Samboní approached the promise through visibility. His work *Techos y lámparas (Roofs and Lamps)* monumentalized a daily gesture of popular culture: the cap, the shine, the visual excess. The large zinc structures—material of self-built peripheral housing—were at once shelter and assertion. In these neighborhoods, zinc covers and protects, but it also reflects. There, "being a lamp" means standing out, resisting anonymity, claiming the right to shine. Samboní transformed this urban code into a poetics of dignity. The suspended caps, intervened with graffiti, oils, and airbrush, resonated as precarious monuments to the desire to exist. Here, the promise was not an abstract dream but an act of presence: to be, to make oneself visible, to leave a trace in a city that constantly erases.

If in Herbe the promise was constructed from residue, in Samboní it was embodied in aspiration. Both shared an ethics of recycling that transcends materiality: to remake, recombine, insist. In their work, the popular economy was not portrayed as lacking but as invention. The materials of everyday hustle—caps, metal sheets, sacks, scrap—became devices of social imagination. Their work spoke of a Bogotá where survival is also a form of creation, where precarity produces aesthetics, and necessity becomes a poetic gesture. There, residue is not only what remains but what enables continuation.

This ambivalent dimension of the promise—between hope and disillusionment—also appears in Adrián Gaitán's *The Game Never Ends*. Through altered coins and hybrid objects, Gaitán exposed the affective economy of national desire: the constant wager on success, triumph, progress. His installation recreated museum display cases that imitated the solemnity of the ethnographic museum, but the symbols of power—coin, emblem, trophy—appeared corroded, oxidized, transformed. What emerged is an archaeology of illusion: the promise of happiness turned into endless circulation, into a game that never ends. His critique targeted not individual failure but the very structure of collective desire that sustains the system.

The dialogue among these three works outlined a constellation: the promise as a force that moves but also wears down. Herbe revealed the materiality of accumulated desire in discarded matter; Samboní, the luminosity of the popular gesture that seeks to be seen; Gaitán, the trap of value that repeats itself endlessly. Together, their works traced an emotional topography of the contemporary city: a Bogotá that promises happiness even as it postpones it, that recycles hopes at the same pace as it recycles material.

The Promise didn't aim to dismantle the dream of happiness, but to understand its persistence. Even knowing the future will be imperfect, we continue to bet on it. In this context, art becomes a practice of symbolic reappropriation: it makes visible the ways in which people reinvent their promises, transform them, and return them to the world in new material forms. Between the gleam of gold and the gray of zinc, between the worn coin and the luminous graffiti, a landscape emerges where hope survives in what remains, in what is recycled, in what still promises.

ESOTERISMO AMBIENTAL
ENVIRONMENTAL ESOTERICISM

María Wills

En una época en la que el bienestar se ha convertido en industria y la felicidad en producto, el arte nos recuerda la importancia de volver a lo esencial. La Bienal Internacional de Arte y Ciudad, BOG25, propuso una mirada hacia prácticas ancestrales, hacia lo ritual y lo esotérico, como formas alternativas de conocimiento y conexión. Frente al exceso de razón *sentir más y pensar menos* se plantea como un gesto liberador. A través de las instalaciones y obras presentadas se propusieron inmersiones en mundos alternativos donde prevalece la intuición. La naturaleza y lo rural emergen como territorios de sanación, pero también como espacios explotados y manipulados, cuyo ideal liberador termina siendo un simulacro mediado por la tecnología: mundos silvestres que llegan a través de pantallas.

¿Cómo pensar en tecnologías que no lleven a la destrucción? En esta bienal se reunieron prácticas que se gestan desde los márgenes, con todo su potencial de adaptación, y, por ello, parecerían proponer una perspectiva que asume el futuro desde lugares inesperados, en los cuales el desecho y la precariedad se reinventan desde la imaginación, y en donde seríamos sociedades que se rebelan frente al consumo. Desde las potencialidades de un posthumanismo, surgen avatares conscientes de que una posible perspectiva de la tecnología está en la cercanía con la naturaleza, en la imitación de ecosistemas que no buscan dominar. Ahí, proponen construir desde el cuidado, privilegiando la intuición. Las obras presentadas arrojarn futuros posibles donde la naturaleza se revela como una gran red de interconexiones, una tecnología viva que ofrece alternativas de sanación, comunicación y equilibrio. En algunos casos, estas visiones se expresan con ironía o humor, tensando los límites entre fe y artificio, evidenciando la manera en que ciertos esoterismos contemporáneos se convierten en invenciones, estrategias de mercado o, incluso, estafas que explotan la necesidad de creer.

Como lo propone Donna Haraway (2016), "Somos *compost*, no posthumanos. Habitamos un presente espeso, un tiempo de urgencias y prácticas de cuidado. Permanecer con el problema significa aprender a estar verdaderamente presentes, no como un punto fugaz entre pasados terribles o edénicos y futuros apocalípticos o redentores, sino como criaturas mortales entrelazadas en múltiples configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y sentidos." (pp. 1 y 2)

Desde este presente complejo, el arte también nos conduce hacia una realidad onírica y delirante, donde el humor y la especulación surrealista se convierten en estrategias de resistencia. En esos mundos imaginados, los animales dialogan con los ancestros y los cuerpos se transforman en mitologías vivas. Estos gestos –que distorsionan lo real– son también una forma de sanación: gracias a ellos podemos reírnos de los miedos, de los sistemas, de los dogmas y, también, aceptar la desilusión. En esta dimensión se inscriben obras como las de Naomi Rincón Gallardo, cuyas ficciones mitológicas resignifican lo popular y lo subdesarrollado convirtiéndolos en territorios críticos del extractivismo y en fábulas sobre nuevas soberanías; o el trabajo de Javier Morales Casas que, desde el humor visual y lo simbólico, despliega un paisaje afectivo donde los mitos conviven con lo absurdo y lo sagrado. Patricia Domínguez, en su *Matrix Vegetal*, también presenta nuevos seres posibles que están a mitad de camino entre ciencia ficción y realidad salvaje. En los tres casos el arte funciona como una suerte de ritual de reinvención, una puerta hacia lo que aún no tiene nombre, pero que sin duda quiere hablar con la naturaleza.

Por otro lado, la alteración de la conciencia apareció en diversas obras como una posibilidad de escapismo sensorial que, entre la fuga y la presencia, invita a imaginar otras formas de estar en el mundo y, en medio del caos contemporáneo, nos devuelve la gracia de habitar. Este impulso conecta con un llamado más profundo: la necesidad de repensar nuestra relación con las plantas sagradas y sus usos rituales. En tiempos de prohibiciones, criminalización y apropiaciones extractivas, el arte se vuelve un territorio para viabilizar y visibilizar sus potencias curativas y espirituales, desplazando el tabú hacia una conversación ética sobre la legalización, el respeto a los saberes originarios y la recuperación de las alianzas entre cuerpo, espíritu y naturaleza.

Proyectos como *Khoka Project* de Susana Mejía rescatan el sentido cultural y social de la planta más estigmatizada por la violencia del mundo. En *Cielo prohibido*, de Glenda León, la artista cuestiona la prohibición de plantas que tienen potenciales inmensos de sanación desde lo terapéutico, instando a pensar cómo una expansión de la conciencia nos haría sin duda mejores personas, invitando a reconectar con dimensiones espirituales y naturales que escapan a las lógicas de control. Estas obras no sólo abren un espacio para la contemplación, sino también para la acción política y poética –una invitación a reconciliarnos con lo vivo–.

Sin proponérselo del todo, el arte contemporáneo se ha convertido en un espacio de refugio y sanación. Ante la ansiedad global los artistas construyen templos, jardines o espacios de escucha donde se medita sin dogmas. Obras como las de Tabita Rezaire abren lugares donde el silencio se vuelve guía y la espiritualidad se entiende como una red cósmica de datos y recuerdos de épocas en las cuales nos conectábamos más con la tierra. En sus palabras: "Internet no es una tecnología nueva, siempre ha existido. El agua transporta memorias e información ancestrales. Las lágrimas de nuestras madres, la sangre de nuestros ancestros, nuestros ríos, nuestras venas… todo fluye y se conecta." (Rezaire, 2017)

Es en ese flujo de múltiples conexiones materiales se crea una propuesta para nuevas tecnologías espirituales de supervivencia, puede que éste ya sea el apocalipsis y el reto sea permitir nuevos lenguajes para imaginar futuros donde el conocimiento científico, la emoción y lo sagrado se entrelazan.

In a time when wellness has become an industry and happiness a product, art reminds us of the importance of returning to what is essential. The Biennial proposed a look toward ancestral practices, toward the ritual and the esoteric, as alternative forms of knowledge and connection. In the face of an excess of reason, *feeling more and thinking less* is proposed as a liberating gesture. Through the installations and works presented,

immersions into alternative worlds where intuition prevails were offered. Nature and the rural emerged as territories of healing, but also as exploited and manipulated spaces whose liberating ideal ended up being a simulacrum mediated by technology: wild worlds that arrived through screens.

How could we imagine technologies that do not lead to destruction? This biennial brought together practices that emerged from the margins in all their potential for adaptation, and for that reason seemed to propose a perspective that embraced the future from unexpected places, where waste and precariousness were reinvented through imagination and where we became societies that rebel against consumption. From the possibilities of a post-humanism, possible avatars arose, aware that a viable technological perspective lies in closeness to nature, in imitating ecosystems that do not seek domination; from there, they proposed constructing from care and privileging intuition. The works presented offered possible futures where nature reveals itself as a vast web of interconnections, a living technology that offers alternatives for healing, communication, and balance. In some cases, these visions were expressed with irony or humor, pushing the boundaries between faith and artifice, revealing how certain contemporary esotericisms become inventions, market strategies, or even scams that exploit the need to believe.

As Donna Haraway proposes: "We are compost, not posthuman. We inhabit a thick present, a time of urgencies and practices of care. Staying with the trouble means learning to be truly present, not as a fleeting point between terrible or Edenic pasts and apocalyptic or redemptive futures, but as mortal creatures entangled in multiple unfinished configurations of places, times, matters, and meanings." (*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016, pp. 1–2)

From within this complex present, art also leads us toward a dream-like and delirious reality, where humor and surreal speculation become strategies of resistance. In these imagined worlds, animals converse with ancestors and bodies transform into living mythologies. This gesture of distorting the real is also a form of healing: from cynicism, we can laugh at fears, systems, dogmas, and even embrace disillusionment. Works such as those of Gallardo fell within this dimension, whose mythological fictions re-signified the popular and the "underdeveloped" as territories critical of extractivism and as fables of new sovereignties; and those of Javier Morales, who, through visual humor and symbolism, unfolded an affective landscape where myths coexist with the absurd and the sacred. In her *Matrix Vegetal (Vegetable Matrix)*, Patricia Domínguez also presented new possible beings halfway between science fiction and wild reality. In both cases, art functioned as a kind of ritual of reinvention, a doorway to that which has no name yet but undoubtedly seeks to speak with nature.

On the other hand, altered states of consciousness appeared in various works as a possibility of sensory escape that, somewhere between flight and presence, invited us to imagine other ways of being in the world and, amid contemporary chaos, returned to us the grace of inhabiting. This impulse connected with a deeper call: the need to rethink our relationship with sacred plants and their ritual uses. In times of prohibition, criminalization, and extractive appropriations, art becomes a territory that can enable and make visible their spiritual and healing capacities, shifting the taboo toward an ethical conversation about legalization, respect for ancestral knowledge, and the recovery of alliances between body, spirit, and nature.

Projects like *Khoka Project* by Susana Mejía rescued the cultural and social significance of the most stigmatized plant by global violence. In *Cielo prohibido (Forbidden Sky)* by Glenda León, the artist questioned the prohibition of plants with immense therapeutic healing potential, inviting reflection on how an expansion of consciousness would undoubtedly make us better people, calling us to reconnect with spiritual and natural dimensions that escape the logics of control. These works not only opened a space for contemplation but also for political and poetic action—an invitation to reconcile ourselves with the living.

Without fully intending to, contemporary art has become a space of refuge and healing. In the face of global anxiety, artists construct temples, gardens, or listening spaces where one meditates without dogma. Works such as those by Tabita Rezaire created places where silence became a guide, where spirituality was understood as a cosmic network of data and memories from times when we were more connected to the earth. In her words: "The internet is not a new technology; it has always existed. Water carries ancestral memories and information. The tears of our mothers, the blood of our ancestors, our rivers, our veins—everything flows and connects." (Tabita Rezaire, *Deep Down Tidal*, 2017)

It is within this flow of multiple material connections that a proposal emerged for new spiritual technologies of survival. Perhaps this is already the apocalypse, and the challenge is to allow new languages to imagine futures in which scientific knowledge, emotion, and the sacred intertwine.

Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.* Durham: Duke University Press.

Rezaire, Tabita. (2017, 17 de diciembre) *Deep Down Tidal* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/248887185.

LA INFANCIA Y LA PROMESA DE FELICIDAD
CHILDHOOD AND THE PROMISE OF HAPPINESS

José Roca

La infancia suele ser considerada como la etapa más feliz de la vida: sin responsabilidades ni compromisos, las niñas y niños ingresan al colectivo social a través del lenguaje y el juego; viven para crecer, aprendiendo las normas por medio de las enseñanzas familiares y la compañía de sus pares, lo que les permite habitar la comunidad. Sin embargo, esa idea –tan extendida como frágil– se sostiene sobre condiciones ideales que rara vez se cumplen. La historia revela que la niñez es también un tiempo de vulnerabilidad y pérdida, durante el cual la promesa de felicidad convive con el miedo, la violencia o la separación.

Muchos pensadores contemporáneos se han referido a la niñez en relación con el concepto de felicidad. Como señala Sara Ahmed, la felicidad actúa como una expectativa social que define qué vidas se consideran plenas. Desde esta mirada la infancia feliz no es solo una experiencia, sino también un mandato cultural.

Las obras reunidas en la BOG25 devolvieron complejidad a la imagen de la infancia: mostraron tanto el brillo del juego como su reverso: la niñez como promesa incumplida, como territorio donde se cruzan la alegría, la memoria y la violencia que marcan el devenir adulto. En *Infantes al volver*, de Clemencia Echeverri, aquel mandato se desmoronaba: los niños reclutados por la guerra son despojados del derecho mismo a ser felices. A través del sonido y de la selva –convertida en caja de resonancia y memoria viva– la artista hizo perceptible la violencia que arrebata la promesa de la infancia, pero también la fuerza de las madres que, en su búsqueda, reafirman el vínculo entre vida, territorio y cuidado.

Marina Garcés recuerda que toda promesa encierra incertidumbre y que vivirla implica aceptar la posibilidad del fracaso. Esa ambigüedad se manifiesta en las obras que exploran el juego y la pérdida: los niños que Francis Alÿs filma en Ciudad Juárez –parte de la serie sobre juegos infantiles improvisados que ha desarrollado en distintos lugares del mundo– transforman espejos rotos en juguetes efímeros, revelando cómo la imaginación puede convertir la precariedad en experiencia estética. Allí, la felicidad no es una garantía, sino una forma de resistencia cotidiana.

Para Victoria Camps y José Carlos Ruiz, la felicidad es una búsqueda frágil, siempre incompleta. En *Zero Tolerance Silver Clouds*, Marilá Dardot confronta el mito del "sueño americano" –símbolo moderno de dicha búsqueda– con la realidad de los niños migrantes detenidos en jaulas. Los globos plateados, atrapados tras una estructura metálica, aluden a una infancia confinada y a la promesa rota del bienestar global.

En la "sociedad paliativa" descrita por Byung-Chul Han, en la cual se intenta eliminar el malestar, incluso la infancia se vuelve un espacio domesticado, estandarizado y consumible. Frente a ello, Iván Argote propone devolverles la palabra a las niñas y niños: en sus talleres, las pancartas de protesta reclaman menos tareas y más tiempo libre, recordando que el juego –más que el rendimiento– es un acto de libertad.

La fragilidad y la potencia de esa edad se expandieron en otras obras presentes: Carmenza Banguera revisó los roles raciales impuestos desde la niñez y los mitos asociados al cuerpo negro, mientras que Linda Sánchez y Benjamin Croze rescataron pelotas arrastradas por el mar, convertidas en huellas materiales de cuerpos ausentes y de infancias truncadas por la migración y la muerte.

El arte nos permite acercarnos a las complejidades de la ecuación infancia/bienestar; como lo enunciaba Stendhal, lo bello no es sino una promesa de felicidad. La palabra bello procede del latín *bellus*, diminutivo de *bonus* ("bien"), y comparte su raíz con términos que remiten a lo visible, lo admirable y lo bueno. En griego *kalón* (bello) designa aquello cuyo valor se revela por sí mismo. Así, belleza y felicidad se entrelazan en una misma experiencia de revelación: lo bello como aquello que se manifiesta y en su aparición nos promete –aunque solo por un instante– la posibilidad del bien.

Childhood is often regarded as the happiest stage of life: free from responsibilities or commitments, children enter the social collective through language and play; they live in order to grow, learning norms through the guidance of their families and the company of others their age, which allows them to inhabit community. However, this idea —so widespread and so fragile—rests upon ideal conditions that are rarely fulfilled. History reveals that childhood is also a time of vulnerability and loss, where the promise of happiness coexists with fear, violence, and separation.

Many contemporary thinkers have reflected on childhood in relation to the concept of happiness. As Sara Ahmed notes, happiness operates as a social expectation that defines which lives are deemed fulfilling. From this perspective, a "happy childhood" is not merely an experience, but a cultural mandate.

The works gathered in BOG25 restored complexity to the image of childhood: they showed both the brightness of play and its reverse—the unfulfilled promise of childhood, a territory where joy, memory, and violence intersect and shape the adult self. In Clemencia Echeverri's *Infantes al volver*, that mandate collapsed: children recruited into war are stripped of their very right to happiness. Through sound and the forest—turned into a living echo chamber and repository of memory—the artist made perceptible both the violence that shatters childhood and the strength of the mothers who, in their search, reaffirm the bond between life, territory, and care.

Marina Garcés reminded us that every promise contains uncertainty, and that living it means accepting the possibility of failure. This ambiguity was embodied in works that explore play and loss: in Francis Alÿs's film shot in Ciudad Juárez—part of his ongoing series on improvised children's games across the world—children turn shards of broken mirrors into fleeting toys, revealing how imagination can transform precarity into aesthetic experience. Here, happiness is not a guarantee but a form of everyday resistance.

For Victoria Camps and José Carlos Ruiz, happiness is a fragile, ever-incomplete pursuit. In *Zero Tolerance Silver Clouds*, Marilá Dardot confronted the myth of the "American Dream"—a modern symbol of that pursuit—with the reality of migrant children held in cages. Her floating silver pillows, confined within a metal grid, evoked an imprisoned childhood and the broken promise of global wellbeing.

In the "palliative society" described by Byung-Chul Han, where discomfort is systematically avoided, even childhood becomes domesticated, standardized, and consumable. In contrast, Iván Argote sought to return speech to children: in his workshops, they create protest banners that demand less homework and more free time, reminding us that play—more than performance—is an act of freedom.

The fragility and power of that age extend through other works in the exhibition: Carmenza Banguera revisited the racial roles imposed since childhood and the myths attached to the Black body, while Linda Sánchez and Benjamin Croze collected deflated balls washed ashore by the sea—material traces of absent bodies and of childhoods cut short by migration and death.

Art offers a way to approach the complexities of the childhood/wellbeing equation. As Stendhal wrote, beauty is nothing but a promise of happiness. The word beautiful derives from the Latin *bellus*, a diminutive of bonus ("good"), and shares roots with notions of the visible, the admirable, and the virtuous. In Greek, *kalón* refers to that whose value is evident in its very appearance. Beauty and happiness thus intertwine in a single act of revelation: beauty as that which manifests itself– and in doing so, promises us, however briefly, the possibility of the good.

ESTRATIGRAFÍAS
STRATIGRAPHIES

Elkin Rubiano

Bogotá está hecha de capas: de historia, de despojo, de supervivencia… pero también de estratos. Ninguna otra ciudad colombiana ha institucionalizado tanto la desigualdad en su geografía. El sistema de estratificación –del uno al seis– convierte la topografía en jerarquía: un mapa social donde la altura, la vista o la distancia al centro determinan la pertenencia y el privilegio. Lo que en otras ciudades podría leerse como sedimentación de memorias, en Bogotá se vuelve un diagrama de exclusiones. Su palimpsesto no es únicamente simbólico, sino económico; sus capas, más que arqueológicas, son políticas.

Pensar en *Estratigrafías* es reconocer que la ciudad se compone de fragmentos: restos, ruinas, materiales desplazados. Lo que fue deshecho en una época, retorna en otra como señal o advertencia. El arte contemporáneo ha comprendido esa condición: los materiales no son meros soportes, sino depósitos de memoria. Cada fragmento –cartón, madera, piedra, plástico– contiene una biografía. De ahí que muchas prácticas artísticas recientes trabajen con lo encontrado, con lo reciclado o con lo que ha sido descartado, no para embellecerlo, sino para revelar en su textura la persistencia de una vida colectiva.

En esta lectura, la *estratigrafía no es arqueológica, sino afectiva*. Ensamblar es excavar, pero también denunciar. Al reunir fragmentos, los artistas no buscan reconstruir un pasado ideal, sino visibilizar los mecanismos de exclusión que definen el presente. Las capas no ocultan: revelan. Lo que se acumula en la ciudad –los residuos, los materiales, los recuerdos– conforma un tipo de archivo no oficial, una memoria que se rehúsa a ser borrada por la planificación urbana o el discurso del progreso. Las obras que componían este eje curatorial interrogaban precisamente esa tensión: la que existe entre la superficie limpia de la ciudad y sus grietas visibles.

Una de esas grietas se abrió simbólicamente en el centro de Bogotá con *Pabellón Las Nieves* de Alejandro Tobón, una esfera ensamblada con maderas y objetos encontrados, instalada frente al Palacio de San Francisco. Su fragilidad material contrastaba con la solidez de la arquitectura neoclásica que la rodeaba, recordando que toda monumentalidad convive con una zona de ruina. Durante las semanas de exhibición, la obra fue rayada, intervenida, grafiteada; se transformó junto con la calle, incorporando gestos anónimos que la hicieron parte del ecosistema visual del centro. Lo que comenzó como escultura terminó siendo superficie de inscripción colectiva. Tobón demostró que la materia urbana –aquello que el tiempo y la economía desechan– puede volverse el soporte de una memoria viva.

En otra escala, Adrián Gaitán trabajó también desde la lógica del estrato y el fragmento. En *The Game Never Ends*, las monedas, convertidas en objetos híbridos, revelaban la relación entre valor y ficción, entre economía e historia. Su instalación recreó vitrinas museográficas que imitaban los museos etnográficos, donde la nación suele representarse como colección estable de símbolos. Pero en su propuesta las monedas, erosionadas y reconfiguradas, funcionaban como una *estratigrafía del deseo nacional* donde los imaginarios del deporte, la gloria o la competencia se mezclaron con lo comunitario, la cocina popular y el trabajo cotidiano. En el caso de ambos artistas –Tobón y Gaitán– el ensamblaje no es una técnica, sino una ética: volver a unir lo que la ciudad separa.

Hablar de *estratigrafías* es, en el fondo, hablar del derecho a recomponer. Cada capa urbana –de ladrillo, de polvo, de pintura, de vida– contiene un relato interrumpido. La ciudad se construye a fuerza de sustituciones: un edificio sobre otro, una historia encima de otra. Pero en esas superposiciones sobreviven las fisuras, los huecos, los márgenes. Allí, donde se acumula lo desechado, surge la posibilidad de otra mirada. Las obras reunidas bajo este eje curatorial se aproximaron a esos intersticios en los cuales la materia deja de ser pasiva y se convierte en testigo, donde los fragmentos hablan no solo del deterioro, sino también de la invención.

Así entendida, la *estratigrafía* no se limita a describir lo que ha quedado bajo las capas de la ciudad, sino que propone un modo de leer el presente. En el cartón recogido por un reciclador, en la madera reutilizada por un artista, en los muros grafiteados del centro, se condensan formas de resistencia y de imaginación. En un contexto urbano marcado por la desigualdad, el ensamblaje –como gesto estético y político– sugiere una ética del cuidado y de la recomposición: unir lo que fue separado, reconocer en el residuo una posibilidad de comunidad.

Bogotá, ciudad de estratos y de estratosféricas desigualdades, encuentra en estas obras un espejo incómodo y necesario. Al convertir los restos en forma, la ciudad se revela a sí misma como ruina en construcción, como memoria en disputa, como territorio donde lo descartado puede volver a tener sentido. Tal vez allí, entre lo que se acumula y lo que resiste, se insinúe otra ciudad posible: menos jerárquica, más porosa, más consciente de sus propias capas.

Bogotá is made of layers: of history, of dispossession, of survival. But it is also made of strata. No other Colombian city has institutionalized inequality in its geography as thoroughly. The stratification system—from one to six—turns topography into hierarchy: a social map where elevation, view, or distance from the city center determines belonging and privilege. What in other cities might be read as a sedimentation of memories, in Bogotá becomes a diagram of exclusions. Its palimpsest is not only symbolic but economic; its layers are more political than archaeological.

To think in terms of stratigraphy is to recognize that the city is composed of fragments: remnants, ruins, displaced materials. What was discarded in one era returns in another as a signal or warning. Contemporary art has grasped this condition: materials are not mere supports but repositories of memory. Each fragment—cardboard, wood, stone, plastic—contains an urban biography. That is why many recent artistic practices work with found, recycled, or discarded materials—not to beautify them, but to reveal in their texture the persistence of collective life.

In this reading, stratigraphy is not archaeological but affective. Assembling is excavating, but it is also denouncing. By gathering fragments, the artist does not aim to reconstruct an ideal past, but to make visible the mechanisms of exclusion that define the present. Layers do not hide; they reveal. What accumulates in the city—the waste, the materials, the memories—forms a kind of unofficial archive, a memory that refuses to be erased by urban planning or the discourse of progress. The works included in this curatorial axis interrogated precisely this tension: the one that exists between the city's clean surface and its visible cracks.

One such crack opened symbolically in downtown Bogotá with Alejandro Tobón's *Pabellón Las Nieves*, a sphere assembled from wood and found objects, installed in front of the San Francisco Palace. Its material fragility contrasted with the solidity of the surrounding neoclassical architecture, reminding us that all monumentality coexists with a zone of ruin. During the weeks of exhibition, the piece was scratched, altered, and graffitied; it transformed along with the street, incorporating anonymous gestures that made it part of the central visual ecosystem. What began as a sculpture became a surface for collective inscription. Tobón demonstrated that urban matter—what time and the economy discard—can become a support for living memory.

On another scale, Adrián Gaitán also worked from the logic of strata and fragments. In *The Game Never Ends*, coins transformed into hybrid objects revealed the relationship between value and fiction, between economy and history. His installation recreated museum display cases that mimic ethnographic museums, where the nation is often represented as a stable collection of symbols. But in his work, the eroded and reconfigured coins functioned as a stratigraphy of national desire, where imaginaries of sports, glory, and competition intermingled with the communal, popular cuisine, and daily labor. In both cases—Tobón and Gaitán—the assembly was not merely a technique but an ethic: reuniting what the city separates.

To speak of stratigraphies is, ultimately, to speak of the right to recompose. Every urban layer—of brick, dust, paint, life—contains an interrupted narrative. The city is built through substitutions: one building atop another, one story over another. Yet in these superimpositions fissures, gaps, and margins survive. The possibility of another perspective emerges where the discarded accumulates. The works gathered under this curatorial axis approached these interstices where matter ceases to be passive and becomes witness, where fragments spoke not only of deterioration but also of invention.

Thus understood, stratigraphy did not merely describe what lay beneath the city's layers; it proposed a way of reading the present. In cardboard collected by a recycler, in wood repurposed by an artist, in graffiti-covered downtown walls, forms of resistance and imagination are condensed. In an urban context marked by inequality, assembly—as both an aesthetic and political gesture—suggests an ethic of care and recomposition: to unite what was separated, to recognize in waste a possibility for community.

Bogotá, a city of strata and stratospheric inequalities, found in these works an uncomfortable yet necessary mirror. By turning remnants into form, the city revealed itself: as ruin under construction, as contested memory, as a territory where the discarded could regain meaning. Perhaps there, between what accumulates and what resists, another possible city is hinted at: less hierarchical, more porous, more conscious of its own layers.

OCIO RADICAL
RADICAL LEISURE

María Wills

El goce y el ocio deben ser actos de resistencia: necesarios territorios críticos desde los cuales rechazar los imperativos del rendimiento y la hiperproductividad. Las obras reunidas en la bienal apostaron por la pausa, la ineficiencia, el juego, la fiesta y el encuentro como gestos emancipatorios. El goce aparece como un espacio de desobediencia frente a las normatividades que restringen el deseo y disciplinan los cuerpos; desde gestos como bailar, reír o contemplar sin propósito, se despliegan prácticas que devuelven al tiempo su dimensión sensible.

Lejos de concebir la felicidad como una meta impuesta por estándares externos, se propuso como una práctica vital, autónoma y colectiva. En este contexto el arte funciona como catalizador de una imaginación activa, capaz de desafiar el agotamiento, la lógica de la pantalla como única forma de contacto, y capaz de reconectar con el ingenio y dignificar el acto de simplemente existir y estar juntos.

Siguiendo al filósofo Jacques Rancière (2010), el arte tiene el poder de "desorganizar las jerarquías de lo visible y lo decible; producir tiempo libre, una suspensión de la servidumbre" (p. 54). Desde allí el ocio radical se entiende como una suspensión de la utilidad, la posibilidad de rebelarse en contra de la maquinaria social que asigna funciones, roles y tiempos. En sintonía, Byung-Chul Han advierte que la hiperactividad contemporánea destruye la capacidad de contemplar, de perder el tiempo, y por tanto de crear. Desde este tipo de líneas de pensamiento, la muestra presentada en la bienal buscó ser una rebelión ante los imperativos neoliberales que nos han marcado desde mediados del siglo XX, para dejarnos ir, en cambio, hacia tiempos improductivos y lúdicos, en los cuales la imaginación se reencuentra con su potencia transformadora: en últimas el juego es un camino para especular sobre una posible civilización diferente.

Estas ideas resuenan con gestos que han transitado desde el ámbito del arte hacia la vida cívica. Antanas Mockus llevó el juego al espacio público: desplegó mimos en las intersecciones de las vías, representando a diferentes roles ciudadanos, se disfrazó de superhéroe del civismo, y convirtió la cultura vial en un teatro de convivencia. Durante sus mandatos en Bogotá se vivían experiencias de pedagogía, humor y pausa. De esta manera, convocando la necesidad de crear espacios de convivencia y colectividad, la bienal también buscó –desde las convocatorias de espacio público– crear plataformas para que colectivos de artes vivas, como Mapa

Teatro o La Ventana, propusieran coreografías que marcaran con fiesta los recorridos cotidianos de los transeúntes de la ciudad.

Como sugirió la escritora Ursula K. Le Guin (1979), "el adulto creativo es el niño que ha sobrevivido. La Tierra no es una posesión, es una relación. Aprender a estar en esa relación es aprender magia" (p. 220). En esa línea, el ocio radical es también una práctica de cuidado y de vínculo: una manera de reconciliar cuerpo y entorno, de reaprender a estar como grupo, como manada.

Es así que las obras aquí reunidas impulsaron espacios para celebrar las posibilidades de existir en colectivo, las pantallas nos están llevando al abismo de la soledad y la aburrición. Es necesario que las cosas emocionantes nos sucedan también por fuera de ellas. Desde el proyecto curatorial, se reivindicó la danza como ritual de negociación de tensiones sociales –como lo documenta Swinguerra, de Bárbara Wagner y Benjamín de Burca– permitiendo que el cuerpo se convierta en territorio de resistencia. Por otro lado, el proyecto de Popular de Lujo se acercó a la champeta como fenómeno cultural que, desde el goce heredado de raíces africanas, plantea una forma de rebelión sonora y una estética visual propia y particular. En la obra de Julieth Morales, la festividad de las Mojigangas de la cultura misak, posibilitó la aparición de una mirada cruzada que celebra la herencia cultural comunitaria, mientras cuestionaba los roles impuestos a las mujeres en estas tradiciones.

Finalmente, otras propuestas nos recordaron que el arte también implica sentir el cuerpo en todas sus dimensiones. Obras como las de Eva Fábregas reivindicaban lo somático: un arte blando, táctil, que se toca, que abandona el racionalismo para volver al placer de la materia. Los cuerpos en movimiento piensan desde los sentidos expandidos. Así, obras como *Preludio de arrullo - Darién*, de Oswaldo Macía, fomentaron lecturas que surgen desde el sonido y el olfato. Debemos buscar en el arte esas micropolíticas del deseo enunciadas por Suely Rolnik, para encontrar en lo sensual formas de desaceleración y reivindicar la potencia política del ocio: un espacio de encuentro con el cuerpo, con los otros y con la vida conjugada en tiempo perdido.

Pleasure and leisure must be acts of resistance: necessary critical territories from which to reject the imperatives of performance and hyperproductivity. The works gathered in the Biennial embraced pause, inefficiency, play, celebration, and encounter as emancipatory gestures. Pleasure appeared as a space of disobedience against the normativities that restrict desire and discipline bodies. Through gestures such as dancing, laughing, or contemplating without purpose, practices emerged that gave back to time its sensory dimension.

Rather than conceiving happiness as a goal imposed by external standards, it was proposed here as a vital, autonomous, and collective practice. In this context, art functioned as a catalyst for an active imagination capable of challenging exhaustion, the screen's logic as the sole means of contact, and of reconnecting with ingenuity in order to dignify the act of simply existing and being together.

Following philosopher Jacques Rancière, art has the power to "disorganize the hierarchies of the visible and the sayable; to produce free time, a suspension of servitude" (*The Emancipated Spectator*, 2010, p. 54). From there, radical leisure was understood as a suspension of utility, the possibility of rebelling against the social machinery that assigns functions, roles, and schedules. In tune with this, Byung-Chul Han warns that contemporary hyperactivity destroys our capacity to contemplate, to waste time, and therefore to create. Along these lines of thought, the exhibition at the Biennial sought a rebellion against the neoliberal imperatives that have shaped us since the mid-20th century, inviting us into unproductive and playful times where imagination reconnected with its transformative potential. Ultimately, play became a way of speculating about a possible, different civilization.

These ideas resonated with gestures that have crossed from the realm of art into the civic sphere. Antanas Mockus brought play into public space: he deployed mimes at intersections as civic actors, dressed as a superhero of citizenship, and turned traffic culture into a theater of coexistence. During his terms in Bogotá, moments of pedagogy, humor, and pause were part of daily life. In this spirit, and echoing the need to create spaces of collectivity and coexistence, the Biennial—through its public-space calls—also sought to create platforms for live-arts collectives such as Mapa Teatro and La Ventana to propose choreographies that brought festivity into the everyday paths of the city's pedestrians.

As writer Ursula K. Le Guin suggested, "the creative adult is the child who survived. The Earth is not a possession; it is a relationship. Learning to be in that relationship is learning magic" (*The Language of the Night*, 1979, p. 220). In this sense, radical leisure was also a practice of care and connection: a way of reconciling body and environment, of relearning how to be together as a group, as a pack.

The works gathered here therefore encouraged spaces for celebrating the possibilities of existing collectively; screens are leading us to the abyss of loneliness and boredom. It is necessary for exciting things to happen to us beyond them. From the curatorial project, dance was reclaimed as a ritual of negotiating social tensions through *Swinguerra* by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca, allowing the body to become a territory of resistance. The project *Popular de Lujo* explored champeta as a cultural phenomenon that, through pleasure rooted in African heritage, proposed a sonic rebellion and a distinctive visual aesthetic. In the work of Julieth Morales, the festive *Mojigangas* of the Misak culture enabled a cross-perspective that celebrated communal cultural heritage while questioning the roles imposed on women within their traditions.

Finally, other proposals reminded us that art also involves feeling the body in all its dimensions. Works by Eva Fábregas reclaimed the somatic: a soft, tactile art that is touched, that abandoned rationalism to return to the pleasure of matter. Bodies in movement think through expanded senses, and from there works such as Oswaldo Macía's *Preludio de Arullo - Darién (Lullaby Prelude - Darien)* fostered readings that emerged from sound and scent. We must look to art for the micropolitics of desire announced by Suely Rolnik, to find in the sensual new forms of slowing down and to reclaim the political potency of leisure: a space of encounter with the body, with others, and with life conjugated in time wasted.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
Le Guin, U.K. (1979). *The Language of the Night*, 1979, Putnam.

OPTIMISMO TÓXICO
TOXIC OPTIMISM

Jaime Cerón

El optimismo –como concepción cultural– implica esperar que ocurran los acontecimientos más favorables o reconocer los aspectos más positivos de la realidad. Hasta cierto punto, implica la creencia de que el mundo es uno de los mejores lugares posibles para vivir. Así, se posiciona como uno de los componentes de la felicidad, al predisponer a las personas hacia la fe en la humanidad y la esperanza en el futuro. Por ello corrientes artísticas cercanas al humanismo, como el Renacimiento o el Neoclasicismo, pueden interpretarse como expresiones optimistas.

Ser optimista puede motivar a las personas a tener un mejor desempeño, permitiéndoles superar las vicisitudes y la adversidad con resiliencia. Sin embargo, el bienestar asociado a la felicidad no surge necesariamente de aferrarse únicamente a los aspectos favorables, sino de la capacidad de identificar situaciones negativas que afectan la vida colectiva, y que exigen acciones solidarias y respuestas empáticas.

Desde mediados del siglo XIX, las diferentes corrientes artísticas que surgieron en Europa comenzaban a fijar su atención en las vidas de las personas comunes, que en muchas ocasiones solían ser, no solo precarias, sino crueles. Ya entrado el siglo XX, la mirada aguda de los artistas hizo eco a otros llamados de atención sobre las desigualdades sociales y las injusticias. No es posible concebir la rebeldía inherente al arte moderno sin estos vínculos empáticos con la vida de quienes no comparten los mismos privilegios, y ese sentimiento parece omnipresente en el arte de nuestra época.

Las corrientes artísticas más relevantes dentro de las vanguardias históricas de las décadas de 1910 y 1920 –como el cubismo, el expresionismo o, incluso, el abstraccionismo– tenían como trasfondo las preocupaciones de los artistas por las diferencias sociales y los abusos de poder. En las neo vanguardias de los años 1960 y 1970, esta actitud llegó a convertirse en una forma de activismo que condujo a las prácticas de la "crítica institucional", como postura de los artistas más radicales dentro del conceptualismo, tal fue el caso de Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers y Michael Asher.

Hablar de *Optimismo tóxico* es reconocer que el imperativo neoliberal de ser felices como individuos, puede conducir a la indiferencia frente a las necesidades colectivas, e implica romantizar la realidad y sumergirse en el autoengaño.

Optimism, as a cultural concept, involves expecting the most favorable events to occur or recognizing the most positive aspects of reality. To some extent, it implies the belief that the world is one of the best possible places to live. In this way, it positions itself as one of the components of happiness, predisposing people toward faith in humanity and hope for the future. For this reason, artistic movements aligned with humanism—such as the Renaissance or Neoclassicism—can be interpreted as optimistic expressions.

Being optimistic can motivate people to perform better and enable them to overcome adversity with resilience. However, the well-being associated with happiness does not necessarily arise from holding on solely to favorable aspects, but from the capacity to identify negative situations that affect collective life and that demand solidarity and empathetic responses.

Since the mid-19th century, the different artistic movements that emerged in Europe began to focus on the lives of ordinary people, which were often not only precarious but cruel. By the 20th century, the sharp gaze of artists echoed other calls to attention regarding social inequalities and injustices. The inherent rebelliousness of modern art cannot be conceived without these empathetic links to the lives of those who do not share the same privileges, and that sentiment seems omnipresent in the art of our time.

The most relevant artistic movements of the historical avant-gardes of the 1910s and 1920s—such as Cubism, Expressionism, or even Abstraction—had, in the background, the artists' concerns about social differences and abuses of power. In the neo-avant-gardes of the 1960s and 1970s, this attitude became a form of activism that led to the practices of "institutional critique" among the most radical conceptual artists, such as Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, and Michael Asher.

To speak of "toxic optimism" is to recognize that the neoliberal imperative to be happy as individuals can lead to indifference toward collective needs and implies romanticizing reality and immersing oneself in self-deception.



On The Origins of Art I-II, 2016. María Fernanda Cardozo, MCA Australia.

PALACIO DE SAN FRANCISCO (56) | PARQUE SANTANDER (122) | PLAZOLETA DE LA UNIVERSIDAD DEL ROSARIO (126) | ESPACIO ODEÓN (130) | PARQUE DE LOS PERIODISTAS (134) | EDIFICIO ICFES (138) | CINEMATECA DE BOGOTÁ (142) | MUSEO DE ARTES VISUALES UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO (150) | CENTRO CÍVICO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES (158) | GALERÍA SANTA FE (164) | ARCHIVO DE BOGOTÁ (168) | TEATRO EL PARQUE. PARQUE NACIONAL ENRIQUE OLAYA HERRERA (186) | EDIFICIO DE LA CAR (190) | BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA (194) | MOVISTAR ARENA (198) | PLAZOLETA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOURDES (202) | PARQUE DE LOS NOVIOS (206)

PALACIO DE SAN FRANCISCO

EL PALACIO DE SAN FRANCISCO SE ORIGINÓ A PARTIR DEL ANTIGUO CONVENTO FRANCISCANO UBICADO JUNTO AL RÍO VICACHÁ. TRAS EXPROPIACIONES, TERREMOTOS Y TRANSFORMACIONES URBANAS OCURRIDAS DURANTE EL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX, SE PROYECTÓ UN NUEVO EDIFICIO GUBERNAMENTAL CUYA CONSTRUCCIÓN INICIÓ EN 1918 Y CONCLUYÓ EN 1933. EL DISEÑO ORIGINAL, DE GASTÓN LELARGE, FUE POSTERIORMENTE MODIFICADO POR EL ARQUITECTO ARTURO JARAMILLO. SU NOMBRE Y EXISTENCIA EVOCAN TANTO SU LEGADO RELIGIOSO COMO EL ANTIGUO CAUCE DEL RÍO SAN FRANCISCO -HOY CANALIZADO BAJO LA AVENIDA JIMÉNEZ-. EL PALACIO HA SIDO TESTIGO DE HECHOS COMO EL BOGOTAZO DE 1948 Y, DESDE 1984, ESTÁ PROTEGIDO COMO MONUMENTO NACIONAL. FUNCIONÓ COMO SEDE DE LA GOBERNACIÓN DE CUNDINAMARCA HASTA 1980.

THE SAN FRANCISCO PALACE ORIGINATED FROM THE FORMER FRANCISCAN CONVENT LOCATED BESIDE THE VICACHÁ RIVER. AFTER EXPROPRIATIONS, EARTHQUAKES, AND URBAN TRANSFORMATIONS DURING THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES, A NEW GOVERNMENT BUILDING WAS PLANNED; ITS CONSTRUCTION BEGAN IN 1918 AND WAS COMPLETED IN 1933. THE ORIGINAL DESIGN BY GASTÓN LELARGE WAS LATER MODIFIED BY ARCHITECT ARTURO JARAMILLO. ITS NAME AND EXISTENCE EVOKE BOTH ITS RELIGIOUS LEGACY AND THE FORMER COURSE OF THE SAN FRANCISCO RIVER, NOW CHANNELED BENEATH AVENIDA JIMÉNEZ. THE PALACE WITNESSED EVENTS SUCH AS THE BOGOTAZO IN 1948 AND HAS BEEN PROTECTED AS A NATIONAL MONUMENT SINCE 1984. IT SERVED AS THE HEADQUARTERS OF THE CUNDINAMARCA GOVERNMENT UNTIL 1980.



ADRIÁN VILLAR ROJAS

(Rosario, Argentina,1980)

***The End of Imagination**, 2020 - en curso*
Video color y sonido
Dos películas de 153 minutos c/u

La obra de Adrián Villar Rojas se caracteriza por su escala monumental, su dimensión especulativa y su reflexión sobre el tiempo, la ruina y lo efímero. A menudo trabaja con arcilla y barro sin cocer, materiales que, por su fragilidad y temporalidad, subrayan la condición transitoria de sus esculturas e instalaciones. Sus proyectos, frecuentemente colaborativos y *site-specific*, funcionan como mundos paralelos donde se disuelven las fronteras entre naturaleza y artificio, pasado y futuro, humano y no humano. Villar Rojas concibe el arte como un laboratorio de ficción y transformación, en el que se ensayan otras formas posibles de existencia, memoria y desaparición.

Para la BOG25, Villar Rojas presentó *The End of Imagination* (*El fin de la imaginación*), una obra en constante desarrollo que tuvo su origen durante el aislamiento forzado de la pandemia. En palabras del artista y su equipo: "Este es un proyecto cinematográfico en curso que monitorea, reúne y compila imágenes de video en tiempo real de cámaras web públicas, para crear un largometraje. Las imágenes provienen de cámaras web de todo el mundo, así como del espacio exterior, con videos de la Luna y Marte. De marzo de 2020 a marzo de 2021 un equipo de cinco personas trabajó diariamente para investigar y observar estos vastos puntos de vista, cuya acumulación alcanza ahora aproximadamente las 16.000 horas de video grabado. El equipo supervisó manualmente estas cámaras, sin ayuda de algoritmos, como si estuvieran filmando activamente un documental con "cámaras reales" en las calles, desde el Líbano hasta Nueva York, lo que confiere a las imágenes un carácter casi performativo".

***The End of Imagination**, 2020–ongoing*
Color video and sound
Two films, each 153 minutes long.

Adrián Villar Rojas' work is characterized by its monumental scale, speculative dimension, and reflection on time, ruin, and ephemerality. He often works with unfired clay and mud, materials that emphasize the transient nature of his sculptures and installations due to their fragility and temporality.

His projects, often collaborative and site-specific, function as parallel worlds where the boundaries between nature and artificiality, past and future, human and non-human dissolve. Villar Rojas conceives of art as a laboratory for fiction and transformation, where other possible forms of existence, memory, and disappearance are explored.

For BOG25, Villar Rojas presented *The End of Imagination*, a work in continuous development that began during the forced isolation of the pandemic. In the artist's and his team's words: "This is an ongoing cinematic project that monitors, gathers, and compiles real-time video footage from public webcams to create a feature-length film. The images come from webcams around the world, as well as from outer space, with footage of the Moon and Mars. From March 2020 to March 2021, a five-person team worked daily to research and observe these vast viewpoints, which have now accumulated approximately 16,000 hours of recorded material. The team manually monitored these cameras without algorithmic assistance, as if actively filming a documentary with 'real cameras' on the streets—from Lebanon to New York—imbuing the footage with an almost performative character."



ALEJANDRO TOBÓN

(Bello, Colombia, 1978)

Pabellón Las Nieves, construcciones frágiles para un final del mundo, *2025*
Instalación, ensamble de maderas y metal
4 m de diámetro

Créditos: Emmanuel Escobar, Gabriel Jaime Correa, Geithner Ramiro Ramos, Harol Daniel Hernández, Julio Cesar Cabrera, Lorena Zuluaga, Raúl Tobón, Sebastián Tobón, Silvana Tobón, Yorladis Esther Nuñez.

Pabellón Las Nieves fue una intervención escultórica que transformó el espacio público en un dispositivo de memoria estratigráfica. Ubicada en la esquina nororiental del Palacio de San Francisco –donde confluyen la Avenida Jiménez y la Carrera Séptima– la obra se erigió como un contenedor simbólico de las capas de historia borradas por la violencia urbana. La esfera, construida con materiales efímeros y cargados de significación (tierra, objetos y fragmentos de madera), activaba un diálogo crítico entre la arquitectura neoclásica del palacio y las memorias subalternas del centro de Bogotá.

Alejandro Tobón propuso una reflexión sobre el habitar como acto político. La obra, inscrita en el eje curatorial *Estratigrafías*, reveló cómo el Palacio San Francisco y el barrio Las Nieves encarnan las tensiones entre poder y marginalidad, desde el pasado colonial hasta las dinámicas contemporáneas de gentrificación. La estructura esférica –frágil pero resistente– operó como "ruina invertida", proyectando hacia el futuro los vestigios materiales de lo que fue desplazado.

Este emplazamiento estratégico convirtió un punto de tránsito masivo en un "archivo abierto", donde los transeúntes pudieron leer, a través de los objetos contenidos en la esfera, las huellas de una ciudad que persiste en sus grietas. La obra no representó, reconfiguró. Frente al olvido planificado, Tobón ensambla memorias que interrogan el concepto mismo de patrimonio, recordándonos que su valor reside en las prácticas sociales que genera y no en su mera materialidad.

–Silvana Tobón Cardona, Historiadora.

Pabellón Las Nieves, construcciones frágiles para un final del mundo (Las Nieves Pavilion, Fragile Constructions for an End of the World), *2025*
Installation, assemblage of wood and metal
400 cm in diameter

Credits: Gabriel Jaime Correa, Emmanuel Escobar, Geithner Ramiro Ramos, Harol Daniel Hernández, Julio César Cabrera, Lorena Zuluaga, Raúl Tobón, Sebastián Tobón, Silvana Tobón, Yorladis Esther Núñez.

Pabellón Las Nieves was a sculptural intervention that transformed the public space into a stratigraphic memory device. Located at the northeastern corner of the San Francisco Palace—where Jiménez Avenue meets Seventh Street—this work rose as a symbolic container of the layers of history erased by urban violence. The sphere, built from ephemeral and meaning-laden materials (soil, objects, and wood fragments), activated a critical dialogue between the palace's neoclassical architecture and the subjugated memories of Bogotá's downtown.

Alejandro Tobón offered a reflection on dwelling as a political act. This work, part of the Biennial's Stratigraphies curatorial axis, revealed how the San Francisco Palace and the Las Nieves neighborhood embody the tensions between power and marginality—from colonial times to the contemporary dynamics of gentrification. The spherical structure—fragile yet resilient—operated as an "inverted ruin," projecting the material traces of what has been displaced into the future.

This strategic location turns a point of massive transit into an "open archive," where passersby were able to read, through the objects contained within the sphere, the traces of a city that persists in its cracks. The work did not represent; it reconfigured. In the face of planned forgetting, Tobón assembled memories that challenged the very concept of heritage, reminding us that its value lay in the **social practices it generated**, not in its mere materiality.

–Silvana Tobón Cardona, Historian





ALFREDO JAAR

(Santiago de Chile, Chile, 1956)

Estudios sobre la Felicidad, *1981*
Instalación. Panel con impresión fotográfica papel mate, mosaico de 8 fotografías impresas, monitor con video y 2000 carteles. 4 x 2,20 m / 100 x 100 cm c/u

Obra abierta y de registro continuo*, 1981*
Video
51'40"

En 1981, poco antes de exiliarse de Chile, Alfredo Jaar realizó E*studios sobre la felicidad*, una de sus primeras obras en el espacio público. El proyecto consistía en la instalación de vallas publicitarias en distintos puntos de Santiago, con una sola pregunta simple pero perturbadora: ¿Es usted feliz?. En un contexto de represión bajo la dictadura militar, la pregunta adquiría un carácter profundamente político al cuestionar la aparente normalidad impuesta por el régimen. La obra no se limitaba a la intervención urbana: también incluía una serie de entrevistas grabadas en video a personas de diferentes edades y orígenes, a quienes se les formulaba la misma pregunta. Las respuestas —titubeantes, francas, evasivas o profundamente emotivas— revelaban el clima emocional de una sociedad fracturada y silenciada. Años más tarde, Jaar reflexionaría sobre el poder de esa pregunta mínima y su insistencia en llevar al arte más allá del objeto: "Quería introducir una interrupción en la vida cotidiana, un momento de reflexión. Una pregunta tan sencilla como '¿Es usted feliz?' podía ser una herramienta para abrir una grieta en la narrativa oficial".

Estudios sobre la felicidad anticipó muchas de las preocupaciones centrales en la obra de Jaar: la función ética del arte, la responsabilidad política del artista y la búsqueda de nuevas formas de interpelar al espectador desde la sensibilidad, la duda y la conciencia crítica. Para la BOG25, más de cuatro décadas después, Alfredo Jaar reactivó y actualizó esta obra fundamental. La pregunta sobre la felicidad, formulada originalmente en el contexto de la represión bajo la dictadura de Pinochet, adquiere nuevos matices en una Colombia marcada por medio siglo de múltiples violencias.

Paradójicamente, el país suele figurar entre los primeros puestos en los llamados "índices de felicidad", lo que plantea una tensión entre la realidad vivida y las narrativas estadísticas. Pero la felicidad no es una condición permanente del ser, sino un estado anímico contingente, pasajero, profundamente influido por el entorno social, político y afectivo. Quizás, entonces, la pregunta hoy no sea ¿Es usted feliz?, sino más bien: ¿Está usted feliz?, una formulación que reconoce el carácter cambiante y situado de nuestras emociones, y que sigue abriendo un espacio incómodo y necesario para la reflexión personal y colectiva.

Estudios sobre la Felicidad (Studies on Happiness), *1981*
Installation. Panel with matte paper photographic print, mosaic of 8 printed photographs, monitor with video, and 2000 posters. 4 x 2,20 m / 100 x 100 cm each

Obra abierta y de registro continuo (Open Work and Continuous Record), *1981*
Video.
51'40"

In 1981, shortly before going into exile from Chile, Alfredo Jaar created *Studies on Happiness*, one of his earliest public space works. The project consisted of billboard installations across various points in Santiago, displaying a single, unsettling yet straightforward question: *Are you happy?*. In the context of repression under the military dictatorship, the question took on a deeply political character, challenging the apparent normality imposed by the regime.

The work went beyond urban intervention: it also included a series of video interviews with people of different ages and backgrounds; all asked the same question. Their answers—hesitant, candid, evasive, or deeply expressive—revealed the emotional climate of a fractured and silenced society. Years later, Jaar would reflect on the power of this minimal question and his desire to push art beyond the object: "I wanted to introduce a disruption into everyday life, a moment of reflection. A question as simple as 'Are you happy?' could be a tool to open a crack in the official narrative."

Estudios sobre la Felicidad anticipates many of the central concerns in Jaar's body of work: the ethical role of art, the political responsibility of the artist, and the search for new ways to engage the viewer through sensitivity, doubt, and critical awareness. For BOG25, more than four decades later, Alfredo Jaar reactivated and updated this foundational work. The question of happiness, originally posed during the repression of the Pinochet dictatorship, takes on new meanings in a Colombia marked by over fifty years of multiple forms of violence.

Paradoxically, the country often ranks among the top in so-called "happiness indexes," which reveals a tension between lived reality and statistical narratives. But happiness is not a permanent state of being. It is a contingent, fleeting emotional condition, profoundly shaped by social, political, and affective contexts. Perhaps, then, the question today is not *Are you happy?* But rather: *Are you feeling happy?* A formulation that acknowledges our emotions' ever-changing and situated nature, and opens an uncomfortable yet necessary space for personal and collective reflection.







Estudios sobre la felicidad, 1981–2025. Alfredo Jaar.

ANA MARÍA MILLÁN

(Cali, Colombia, 1975)

***Laberinto**, 2025*
Videojuego interactivo, animación, instalación con elementos arquitectónicos impresos y ambientación escenográfica
Dimensiones variables

Laberinto, de Ana María Millán, es una animación interactiva, en forma de videojuego, desarrollada a partir de una narrativa colectiva construida mediante juegos de rol en Bogotá. La obra se despliega entre túneles reales e imaginarios, conectando los mitos subterráneos de Bogotá con los túneles de la resistencia comunista en París durante la Segunda Guerra Mundial. A través de esta doble geografía, *Laberinto* explora cómo las capas ocultas de la historia —política, arquitectónica y emocional— emergen en forma de juego, de archivo vivo y de desplazamiento especulativo.

La narrativa se sitúa en una Bogotá que mezcla épocas: edificios proyectados, pero no construidos, como el Palacio de Justicia diseñado en 1961 por la firma Cruz y Londoño a partir de planos del arquitecto Antonio Miguel Alba, conviven con espacios existentes como el Colegio San Bartolomé, el Eje Ambiental, la Universidad Nacional y antiguos canales urbanos. Esta arquitectura modernista, marcada por el periodo histórico de Rojas Pinilla y la Guerra Fría, es reactivada como escenario ficcional de una historia alterna y crítica.

Los personajes del videojuego están inspirados en animaciones de la televisión de posguerra —alemanas, japonesas, estadounidenses— reconfiguradas como avatares que deambulan por los túneles de Bogotá y París. Algunos son jugadores activos, otros son figuras residuales o espectrales. Su visualidad evoca una historia global de la animación como propaganda, como pedagogía y como archivo afectivo.

La instalación en la BOG25 estuvo compuesta por un televisor de gran formato donde se desplegó el videojuego, cortinas impresas con paisajes arquitectónicos de Bogotá —como el puente sobre el eje ambiental, el proyecto del Palacio de Justicia y el mapa de los túneles parisinos utilizados por la resistencia (FFI) durante la Segunda Guerra Mundial, diseñados por el coronel Rol-Tanguy—. La ambientación escénica convirtió el espacio expositivo en una zona liminal, entre lo virtual y lo físico, entre la imagen y el cuerpo.

El guion del videojuego se generó a partir de sesiones presenciales de juego de rol: es una narrativa abierta, determinada por el azar, la interacción y la colaboración. No hay un objetivo predeterminado, sino múltiples rutas posibles, búsquedas fragmentarias y encuentros imprevisibles. Así, *Laberinto* se convirtió en un espacio de memoria especulativa, donde los visitantes se adentraron en una historia no lineal hecha de restos, repeticiones, secretos urbanos y futuros posibles.

***Laberinto (Laberynth)**, 2025*
Interactive video game, animation, installation with printed architectural elements, and scenographic environment
Variable dimensions

Laberinto by Ana María Millán was an interactive animation in the form of a video game, developed from a collective narrative built through role-playing sessions in Bogotá. The work unfolded between real and imaginary tunnels, connecting Bogotá's underground myths with the communist resistance tunnels in Paris during World War II. Through this dual geography, *Laberinto* explored how the hidden layers of history—political, architectural, and emotional—emerge in the form of play, living archive, and speculative displacement.

The narrative unfolded in a Bogotá, where different time periods intersect. Unbuilt architectural projects—such as the Palace of Justice, designed in 1961 by the Cruz and Londoño firm based on blueprints by architect Antonio Miguel Alba—coexist with real locations like Colegio San Bartolomé, the Environmental Axis, the National University, and former urban canals. This modernist architecture—shaped by the era of Rojas Pinilla and the Cold War—is reactivated as the fictional setting of an alternate and critical history.

The video game's characters were inspired by postwar television animations—German, Japanese, and American—reconfigured as avatars roaming through the tunnels of Bogotá and Paris. Some were active players; others residual or spectral figures. Their visual design evokes a global history of animation, such as propaganda, pedagogy, and affective archives.

The installation included a large-format screen displaying the video game and printed curtains featuring architectural landscapes from Bogotá—such as the bridge over the Environmental Axis, the Palace of Justice project, and the map of the Parisian tunnels used by the WWII Resistance (FFI), designed by Colonel Rol-Tanguy. The scenographic setting transformed the exhibition space into a liminal zone between the virtual and the physical, between image and body.

The game's script was generated through in-person role-playing sessions. It was an open-ended narrative shaped by chance, interaction, and collaboration. There was no predetermined goal—only multiple possible routes, fragmentary quests, and unpredictable encounters. Thus, *Laberinto* became a space of speculative memory, inviting visitors into a non-linear story built from remnants, repetitions, urban secrets, and possible futures.



BEATRIZ GONZÁLEZ

(Bucaramanga, Colombia, 1932–2026)

***La felicidad de Pablo Leyva**, 1977*
Impresión digital
Dimensiones variables

Beatriz González fue una de las artistas más vanguardistas de Colombia, y la BOG25 le rindió homenaje como personaje central de su curaduría. Su trabajo artístico comenzó en la década de 1960, explorando desde la pintura y, con un humor cargado de ironía, las nociones de buen y mal gusto en un país "subdesarrollado". A partir de una estética popular, con colores planos y estridentes, reinterpretó obras icónicas de la historia del arte europeo, integrándolas en muebles adquiridos en ventas artesanales de los pasajes bogotanos. Su obra también está estrechamente vinculada a imágenes y recortes de prensa recopilados a lo largo de su carrera, materiales con los que desarrolló piezas gráficas y pictóricas que comentan el devenir político y social de Colombia, y también hacen guiños a la frivolidad de un intento permanente de imitar a la farándula internacional.

La felicidad de Pablo Leyva es una serie de seis collages realizados en 1977, a partir de recortes de prensa obsequiados por Pablo Leyva (reconocido públicamente por ser el esposo de la artista Feliza Burstyn). González integró sobre un patrón de flores imágenes de una enfermera, una maestra, un albañil, un ingeniero, un mecánico y un vendedor de revistas. En cada collage, los personajes expresan su idea de felicidad, revelando anhelos que siguen siendo universales: viajar, disfrutar de lujos, aspirar a un futuro mejor. La artista también quiso hacer un comentario sobre los deseos estimulados por las promesas de la publicidad. Los collages fueron fotocopiados e impresos sobre papel para convertirse en individuales en la cafetería del Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde entonces trabajaba la artista.





***La felicidad de Pablo Leyva (The Happiness of Pablo Leyva)**, 1977*
Digital print
Variable Dimensions

Beatriz González is one of Colombia's most avant-garde artists, and **BOG25** paid tribute to her as a central figure in its curatorial vision. Her artistic career began in the 1960s, when she began exploring, primarily through painting and with irony-laden humor, the notions of good and bad taste in a "developing" country. Drawing from popular aesthetics, flat colors and vivid tones, she reinterpreted iconic works from European art history by integrating them into furniture bought from artisan stalls in Bogotá's commercial arcades.

Her work is also deeply tied to press images and newspaper clippings collected over the course of her career—materials she has used to create graphic and pictorial works that comment on Colombia's political and social developments while also poking fun at the country's ongoing desire to imitate global celebrity culture.

La felicidad de Pablo Leyva is a series of six collages made in 1977, based on newspaper clippings gifted to her by Pablo Leyva (widely known as the husband of artist Feliza Burstyn). González overlaid a floral pattern with images of a nurse, a teacher, a construction worker, an engineer, a mechanic, and a magazine vendor. In each collage, the characters express their vision of happiness, revealing universal desires: to travel, enjoy luxuries, or aspire to a better future.

The artist also sought to comment on the desires stimulated by advertising promises. The collages were photocopied and printed on paper to be used as placemats in the cafeteria of the Bogotá Museum of Modern Art, where González worked at the time.



Durante la BOG25, estos individuales estuvieron presentes en distintos restaurantes de la ciudad, invitándonos a reflexionar sobre qué nos hace felices hoy / During BOG25, these placemats were used in various restaurants across the city, inviting us to reflect on what makes us happy today.

CARMENZA BANGUERA

(Santiago de Cali, Colombia, 1991)

***Etnimercantilismo #1**, 2015*
Fibra de vidrio, cromo, máquina de algodón de azúcar
110 x 80 x 80 cm

La obra de Carmenza Banguera aborda críticamente las construcciones culturales que impregnan la experiencia de ser una mujer afrodescendiente. En la BOG25 presentó cuatro piezas que, a través del humor y la ironía, cuestionan los estereotipos históricamente impuestos a las personas negras, en particular a las mujeres, y cómo estos limitan los roles que pueden desempeñar en la sociedad.

Etnimercantilismo #1 es una instalación compuesta por una cabeza femenina, cuyo acabado evoca un platón de aluminio. Este objeto cotidiano, comúnmente utilizado por mujeres afrocolombianas para vender distintos productos que sostienen sobre su cabeza, adquiere aquí un nuevo significado: en su interior contiene una máquina de algodón de azúcar. De esta manera, produce lentamente una nube que simula un cabello afro, elaborado con un material que remite al cultivo de la caña en el Valle del Cauca. La obra plantea una reflexión crítica sobre el consumo de la cultura afro.

***Afrostival**, 2017*
Ready-made, vidrio, impresión digital y video
Dimensiones variables; video: 2 minutos.

Afrostival es un "elixir" ficticio que promete a quien lo consuma la capacidad de bailar, gozar y disfrutar "como un verdadero negro". Mediante el sarcasmo, esta pieza hace referencia a los imaginarios colectivos que rodean la existencia de personas afrodescendientes. Consiste en una instalación y un video que, para el caso de la BOG25, se redimensionó para convertirse en una botica que contiene recipientes de diferentes tamaños que expanden los imaginarios que la obra propone.

***Etnimercantilismo** (Ethno-mercantilism) #1, 2015*
Fiberglass, chrome, cotton candy machine
110 x 80 x 80 cm

Carmenza Banguera's work critically examines the cultural constructions that shape the experience of being an Afro-descendant woman. For the Biennial, she presented four pieces that, through humor and irony, question the historical stereotypes imposed on Black people—particularly women—and how these limit the roles they are allowed to play in society.

Etnimercantilismo #1 was an installation composed of a female head finished to resemble an aluminum basin. This everyday object, commonly used by Afro-Colombian women to carry and sell goods on their heads, took on a new meaning: inside it, there was a cotton candy machine. As it slowly spun, it produced a fluffy cloud resembling Afro-textured hair, made from a material that evoked the sugarcane plantations of the Valle del Cauca region.

The piece offered a critical reflection on the commodification and consumption of Afro culture.

***Afrostival**, 2017*
Ready-made, glass, digital print, and video
Variable dimensions. Video: 2 min

Afrostival is a fictional "elixir" that promises its consumer the ability to dance, enjoy, and have fun "like a real Black person." Through sarcasm, the piece references collective imaginaries surrounding the existence of Afro-descendant people.

The work consists of both an installation and video. For the Biennial, it was reimagined as an apothecary, featuring vessels of various sizes that expanded upon the imaginaries proposed by the piece.







CONSEJO ANCESTRAL WILLKA YAKU

(Valle de Pubén, Colombia, 2011)

***Mandatos de la abuela agua**, 2020*
Linograbado y tipografía a tres tintas
78 x 58 x 3 cm c/u
***Memorias de la abuela agua**, 2020*
Pieza audiovisual
7:49 minutos
***Mandatos de la tierra**, 2025*
Serigrafía a 9 tintas, serigrafía a 1 tinta y serigrafía a 2 tintas
100 x 70 cm c/u

El trabajo de este colectivo, conformado en el Macizo Colombiano, está motivado por la justicia climática y el cuidado de las lagunas ancestrales y demás cuerpos de agua que de ellas emanan. Su labor articula saberes ancestrales y conocimientos contemporáneos, vinculados a procesos tanto individuales como colectivos, a través de prácticas artísticas y culturales.

En la BOG25 presentaron *Mandatos de abuela agua* y *Mandatos de la tierra*, dos conjuntos de piezas gráficas acompañadas de un video. El primer conjunto fue realizado en xilografía, a partir de madera tallada con palabras en lengua *muysc cubun*, que conforman la frase: "Gracias abuela agua amada". Este proceso creativo surge de un diálogo colectivo y espiritual, sostenido durante más de once años, caminando junto a mayoras y mayores del Cauca quienes "mandan a obedecer a las Aguas y a las y los que son Agua".

Los *Mandatos* son concebidos por el colectivo como una forma de medicina ilustrada, destinada a sanar las múltiples heridas que la colonialidad ha dejado en el territorio. *Mandatos de la tierra* complementan la recuperación de saberes ancestrales como base de procesos de sanación.

***Mandatos de abuela agua (Mandates of Grandmother Water)**, 2020*
Linocut and three-color letterpress.
78 x 58 x 3 cm each.
***Memorias de abuela agua (Memories of Grandmother Water)** 2020*
Video installation,
Video: 7:49 minutes
***Mandatos de la tierra (Mandates of the Earth)**, 2025*
9-color silkscreen, 1-color silkscreen, and 2-color silkscreen.
100 x 70 cm each.

The work of this collective, formed in the Colombian Massif, is driven by climate justice and the protection of ancestral lagoons and other water bodies that flow from them. Their work weaves together ancestral wisdom and contemporary knowledge, engaging both individual and collective processes through artistic and cultural practices.

At BOG25, they presented *Mandatos de abuela agua* and *Mandatos de la tierra*, two sets of graphic works accompanied by a video. The former consisted of a woodcut piece using carved wood blocks printed with words in the *muysc cubun* language that formed the phrase: "Thank you, beloved Grandmother Water." This creative process emerged from a collective and spiritual dialogue over more than eleven years, walking alongside elders from the Cauca region, who "command obedience to the Waters and to those who are Water."

The collective conceived the *Mandatos* as a form of illustrated medicine intended to heal the many wounds colonialism has inflicted on the territory. *Mandatos de la tierra* complement this with the recovery of ancestral knowledge as the foundation for healing processes.



EVA FÀBREGAS

(Barcelona, España, 1988)

Growths, *2022*
Aire, tejido elástico y plástico
3 esculturas de: 145 x 150 x 150 m, 130 x 150 x 150 m, 135 x 150 x 150 m
Producida por la Bienal de Lyon.

Deseo, amor, intimidad, canibalismo, parasitismo, contaminación, crecimiento descontrolado: en la obra de Eva Fàbregas, estos conceptos se entrelazan en instalaciones que invitan a sentir antes que pensar. Su práctica privilegia lo táctil y lo visceral, recordándonos que somos, ante todo, cuerpos sensibles, y que el contacto importa. Sus piezas, blandas y expansivas, invaden los espacios como organismos en metamorfosis. Lycra y balones inflables de distintos tamaños se combinan para generar formas que evocan órganos, incubaciones, fluidos y procesos ambiguos entre el coito y la digestión. Esta materialidad, flexible y maleable, alude también a nuestra capacidad de adaptarnos, transformarnos y existir en movimiento.

Growths nos propone repensar la existencia desde lo somático, es decir, conectando mente y cuerpo en una experiencia profunda de bienestar. Como afirma la artista: "Mi trabajo se desarrolla en el campo del cuerpo, la materia, los sentidos y los afectos, más que en el de la representación o la intelectualidad. Y en ese sentido el discurso no es lineal, firme y rígido, sino más bien blando y escurridizo, lleno de pliegues y fragmentos. Hay algo que intenta convocar un estado pre-verbal en mi proceso de trabajo. En ese sentido creo que mi práctica está más cerca de proponer otras maneras de acercarnos y experienciar el mundo. Hay algo de salirnos de la cabeza para poder empezar a pensar con las manos, de salirnos del ojo para poder empezar a mirar con el estómago, de salirnos del oído para poder empezar a escuchar a nuestras vísceras…"



Growths, *2022*
Air, stretch fabric, and plastic
3 sculptures: 145 x 150 x 150 cm / 130 x 150 x 150 cm / 135 x 150 x 150 cm
Produced by the Lyon Biennale

Desire, love, intimacy, cannibalism, parasitism, contamination, and uncontrolled growth intertwined in the work of Eva Fàbregas through installations that invited us to feel before we think. Her practice privileges the tactile and visceral, reminding us that we are, above all, sensitive bodies and that touch matters.

Her soft, expansive sculptures invaded spaces like organisms in metamorphosis. Lycra and inflatable balls of various sizes were combined to create forms that evoke organs, incubations, fluids, and ambiguous processes somewhere between copulation and digestion. This flexible and malleable materiality also speaks to our capacity to adapt, transform, and exist in constant motion.

Growths invited us to rethink existence from a somatic perspective, connecting mind and body in a deep experience of well-being. In the words of the artist: "My work unfolds in the realm of the body, materiality, the senses, and affection, rather than in that of representation or intellectual abstraction. In that sense, the discourse is not linear, firm, or rigid, but rather soft and slippery, full of folds and fragments. There's something about trying to summon a pre-verbal state in my process. In that way, I believe my practice is closer to proposing other ways of approaching and experiencing the world. There's something about getting out of our heads in order to start thinking with our hands, getting out of our eyes to begin seeing with our stomachs, getting out of our ears so we can start listening with our guts…"



FEDERICO OVALLES

(Caracas, Venezuela, 1972)

***Estudio artesanal sobre una deconstrucción moderna**, 2025*
Tejidos naturales, cestería, malla plástica
6 x 2 m.

La obra de Federico Ovalles se sitúa en la intersección entre materia, memoria y territorio. A través de sus objetos e instalaciones, Ovalles explora procesos de transformación y precariedad en contextos urbanos y sociales. Su práctica incorpora materiales de construcción y elementos reciclados –bloques, láminas, mallas, fragmentos encontrados– que remiten a la arquitectura popular, el tránsito, el desarraigo y la posibilidad de reconstrucción. Con estos elementos crea dispositivos poéticos y críticos que reflexionan sobre el habitar, el cuerpo colectivo y la fragilidad de las estructuras que nos sostienen.

Estudio artesanal para una deconstrucción moderna, obra comisionada por la BOG25, es un enorme tejido realizado con cestas compradas en mercados públicos. Para Ovalles, "La cestería nos remite a un origen simbólico, a un lugar donde ciertas tradiciones aún persisten y nos hablan de lo que fuimos. Cuando encuentro una cesta de fibras naturales deteriorada, tirada sobre el cemento gris de la ciudad —incapaz de descomponerse como lo haría en su entorno natural— me enfrento a una imagen potente del conflicto: el ciclo vital de la materia interrumpido por el progreso urbano. Es en esa tensión donde nace este proyecto. Este trabajo propone una reflexión formal y material: maximizar los tejidos naturales de la cestería a materiales sobre el concreto y, así, dejar en evidencia la oposición binaria, el contraste entre dos tipos de mundos que aún coexisten en pugna. Busco explorar cómo esa 'ruralidad persistente' se filtra dentro de lo urbano, del concreto y de lo civilizado. Así como en los bordes periféricos de muchas ciudades latinoamericanas conviven sin límites claros estos dos mundos —el rural y el urbanizado—. *Estudio artesanal para una deconstrucción moderna* es, en última instancia, una forma de pensar con las manos y sentir con los materiales; de contemplar desde el respeto por el territorio y sus habitantes, y de proponer nuevas formas de narrar nuestra compleja relación con la modernidad."

***Estudio artesanal sobre una deconstrucción moderna (Artisanal study on a modern deconstruction)**, 2025*
Natural fibers, basketry, plastic mesh
6 x 2 m.

Federico Ovalles' work is situated at the intersection of matter, memory, and territory. Through his objects and installations, Ovalles explores processes of transformation and precarity in urban and social contexts. His practice incorporates construction materials and recycled elements—blocks, sheets, meshes, found fragments—that allude to popular architecture, transit, uprooting, and the possibility of reconstruction. With these elements, he creates poetic and critical devices that reflect on dwelling, the collective body, and the fragility of the structures that support us.

Estudio artesanal para una deconstrucción moderna, a commissioned work for BOG25, consisted of a large textile made from baskets purchased at public markets. "Basketry refers us to a symbolic origin, to a place where certain traditions persist and speak to us about who we were. When I find a basket of natural fibers deteriorated, thrown on the gray cement of the city, unable to decompose as it would in its natural environment, I confront a powerful image of conflict: the life cycle of matter interrupted by urban progress. It is in this tension that this project is born. This work proposes a formal and material reflection: maximizing the natural weavings of basketry on materials over concrete, thus revealing the binary opposition, the contrast between two types of worlds that still coexist in conflict. I explore how that 'persistent rurality' filters into the urban, the concrete, and the civilized. Just as on the peripheral edges of many Latin American cities, these two worlds—the rural and the urbanized—coexist without clear boundaries.

Estudio artesanal para una deconstrucción moderna is, ultimately, a way of thinking with the hands and feeling with the materials; contemplating with respect for the territory and its inhabitants; and proposing new ways to narrate our complex relationship with modernity."



FUNDACIÓN AMOR REAL

(Bogotá, Colombia, 2016)

El hilo de lo común: arte y cuidado, *2025*
Instalación colectiva, acción colaborativa, talleres, performance textil
Participan: Ángela Velázquez, Alejandro Méndez, Brandon Naranjo, Cristian Botero, David Salazar, Edwin Gamboa, Jessica Pedraza, Jorge Henao, Pablo Kuiru, Stiven Bejarano, Vanessa Ordóñez, Wees Peter Teteye.

Este proyecto colaborativo propuso una obra abierta y en proceso, que transformó el Palacio de San Francisco en un espacio de habitabilidad simbólica para quienes históricamente han sido excluidos de toda forma de habitación: las personas habitantes de calle. Partiendo del bordado como gesto colectivo, *El hilo de lo común* activó una política de la presencia y del cuidado. No se trató de representar la marginalidad, sino de invocar otras formas de vida posibles, más allá del modelo asistencialista.

La instalación recreaba un espacio efímero y afectivo: un pabellón con mobiliario, cobijas, fotografías y fragmentos de la vida cotidiana de la Fundación Amor Real. En su interior se desarrolló un gran bordado colectivo, diseñado por la Fundación y trazado por el artista indígena Wees Peter Teteye, en el que participaron instructores y beneficiarios de la Fundación en sesiones abiertas al público. La obra se construyó en tiempo real, en diálogo con visitantes, artistas, estudiantes y otros actores urbanos.

Además del dispositivo expositivo, el proyecto incluyó talleres de confección y diseño en alianza con la Secretaría de Integración Social, y culminó con un desfile performático en el espacio público y patrimonial. Allí, los cuerpos portaron narrativas textiles que relataban historias de desarraigo, memoria y transformación.

El hilo de lo común fue una invitación a habitar la ciudad desde el cuidado, a bordar vínculos desde las grietas del sistema. Una obra que no solo se mostró, sino que se vivió, se compartió y se construyó con otros. Aquí, el arte no representaba: acontecía. Y en ese acontecer bordó nuevas formas de estar juntos en la ciudad.



El hilo de lo común: arte y cuidado (The Thread of the Common: Art and Care)*, 2025*
Collective installation, collaborative action, workshops, textile performance
Participants: David Salazar, Stiven Bejarano, Alejandro Méndez, Brandon Naranjo, Pablo Kuiru, Edwin Gamboa, Cristian Botero, Vanessa Ordóñez, Jessica Pedraza, Angela Velázquez, Wees Peter Teteye, Jorge Henao.

This collaborative project proposed an open, ongoing artwork that transforms the San Francisco Palace into a space of symbolic inhabitability for those historically excluded from any form of dwelling: people living on the streets. Through embroidery as a collective gesture, *El hilo de lo común* activated the politics of presence and care. The aim is not to represent marginalization, but to invoke other possible ways of life—beyond the limitations of welfare models.

The installation recreated an ephemeral and affectional space: a pavilion featuring furniture, blankets, photographs, and fragments of daily life at Fundación Amor Real. At its center, instructors and beneficiaries of the foundation created a large collective embroidery—designed by the foundation and traced by Indigenous artist Wees Peter Teteye—in open sessions with the public. The work was built in real time, in dialogue with visitors, artists, students, and other urban actors.

In addition to the exhibition element, the project included sewing and design workshops in partnership with the Secretariat of Social Integration. It culminated in a performative fashion show in public and heritage spaces. The bodies are adorned with textile narratives that speak of displacement, memory, and transformation during the performance.

El hilo de lo común was an invitation to inhabit the city with care, to stitch bonds from within the system's cracks. It was a work not only to be shown but also to be lived, shared, and co-created. Here, art did not represent—it happened. And in that happening, it threaded new ways of being together in the city.









GABRIEL GARZÓN

(Bogotá, Colombia, 1993)

Lo creo y no lo veo, *2024*
2.321 libros de motivación y autoayuda
Dimensiones variables

El trabajo artístico de Gabriel Garzón parte del análisis de nuestros hábitos de consumo y su relación con los contextos históricos y culturales. Sus obras se generan desde la resignificación simbólica de objetos cotidianos, presentes tanto en la vida privada como en el espacio urbano, donde el humor juega un papel fundamental. Su capacidad de observación, a través de continuos recorridos por Bogotá, es su principal método creativo.

Su proyecto *Lo creo y no lo veo* surge de ese principio. Recorriendo "librerías de viejo" a lo largo y ancho del Distrito Capital, configuró una arqueología sobre la búsqueda de la felicidad en la ciudad. La obra consiste en una instalación de piso compuesta por libros de autoayuda, que parecen haber pasado por muchas manos, y sobre los cuales los espectadores pueden caminar. Al haber sido adquiridos en las disímiles localidades de Bogotá, estos libros configuran un mapa del imperativo categórico de buscar la felicidad personal por encima del bienestar colectivo, y refuerzan la afirmación de que la literatura de autoayuda es la más leída en Colombia.

Lo creo y no lo veo (I'll believe it when I see it), *2024*
2.321 self-help and motivational books
Dimensions variable

Gabriel Garzón's artistic work is based on the analysis of our consumption habits and their relationship with historical and cultural contexts. His works arise from the symbolic re-signification of everyday objects, present both in private life and urban spaces, where humor plays a fundamental role. His primary creative method is his keen observation, achieved through continuous walks around Bogotá.

His project *Lo creo y no lo veo* emerged from this principle. By exploring secondhand bookstores throughout the capital district, he constructed an archaeology of the city's pursuit of happiness. The work consisted of a floor installation made from self-help books—worn and seemingly passed through many hands—upon which viewers are invited to walk.

Acquired from the various neighborhoods of Bogotá, these books formed a map of the categorical imperative to seek personal happiness over collective well-being, reinforcing the notion that self-help literature is Colombia's most widely read genre.





HETERA FRINÉ

(Bogotá, Colombia, 2000)

***El detrás de / The Behind the**, 2020*
Video performance
5:19 minutos

El detrás de / The Behind the es un manifiesto visual sobre los contrastes y las brechas sociales existentes en la ciudad latinoamericana. La cotidianidad de le artiste, Hetera Friné, parecería abrazar el subdesarrollo para resaltar la realidad de su barrio, Soacha, sobrepuesta a las aspiraciones impuestas por las marcas y el turismo de lujo. Desde el humor se traviste y personifica una diva, que revela las posibilidades y frustraciones de una vida marcada por las ansiedades de consumo.

El recurso principal de esta pieza de video es la superposición digital de contextos, a través de una intervención que confronta el paisaje urbano que habita con imágenes que, bajo los estándares de la estética global actual, podrían parecer antagónicas. Es así como la obra enfrenta dicotomías —como riqueza y pobreza, opulencia y precariedad, lo "bello" y lo "feo", el primer y tercer mundo— para, de manera irónica y satírica, enfrentar al espectador a paradigmas clasistas sobre la distribución del poder en el capitalismo y el acceso desigual al bienestar en la sociedad contemporánea.

***El detrás de / The Behind the**, 2020*
Video performance
5:19 minutes

El detrás de / The Behind the was a visual manifesto about the contrasts and social gaps in a Latin American city. In her daily life, the artist Hetera Friné embraces the notion of underdevelopment to highlight the realities of her neighborhood, Soacha, a place layered with the aspirations imposed by global brands and luxury tourism. Through humor, she cross-dresses and personifies a diva who reveals the possibilities and frustrations of a life marked by consumer anxieties.

The main resource of this video piece was the digital overlay of contexts through an intervention that confronted the urban landscape she inhabits, with images that might've seemed antagonistic under current global aesthetic standards. Thus, the work confronted dichotomies such as wealth and poverty, opulence and precariousness, the "beautiful" and the "ugly," the first and third world, in an ironic and satirical way that challenged the viewer with classist paradigms about power distribution in capitalism and unequal access to well-being in contemporary society.

The artist stated: "My video is a response to the American Dream and the idealistic, Disneyfied style sold to me by foreign series and soap operas starring blonde, slim, and slender women. Those that left me high and dry and did not teach me how to face the unpaved ground in heels.

Enuncia le artiste: "Mi video es una respuesta al sueño americano y al estilo idealista y *disneyficado* que me vendieron las series extranjeras y las telenovelas protagonizadas por mujeres rubias, delgadas y esbeltas. Aquellas que me dejaron con los crespos hechos y no me enseñaron a enfrentarme al piso despavimentado en tacones. Contemplo aún la posibilidad de que algún *paparazzi* esté oculto bajo las zorras de reciclaje de mis vecinos aguardando por mí, o que las ratas que se esconden en los tubos de mi lavadero se conviertan en caballeros. Soy una Cenicienta pirata, una Kim Kardashian, no de portada de revista, curvilínea y diamantada, sino una que sustituye los diamantes por garbanzos, una Kim Kardashian hecha a punta de Photoshop y Bienestarina".



I still contemplate the possibility that some paparazzi is hiding under my neighbors' recycling bins waiting for me, or that the rats hiding in the pipes of my laundry room turn into gentlemen.

I am a pirate Cinderella, a Kim Kardashian not on a magazine cover, curxvy and bedazzled, but a Kim Kardashian who substitutes diamonds for chickpeas, a Kim Kardashian made with Photoshop and Bienestarina."

***Carruaje de Princesa Tercermundista**, 2021–2022*
Objeto. Metal soldado con intervención en material sintético y adhesivo de vinilo plástico
2.70 x 3 x 1.25 m

Carruaje de Princesa Tercermundista es el nombre con el que Hetera Friné titula esta intervención, realizada a un medio de transporte que forma parte del paisaje cotidiano de varios barrios populares de la ciudad de Bogotá. La obra, concebida para la interacción del público, establece un paralelo, cargado de ironía, entre las estructuras de carruajes de la aristocracia europea del siglo XVII y un medio de transporte contemporáneo (bicitaxi). La pieza incorpora logotipos e imágenes asociadas con el lujo, que convergen con el carácter informal y poco sofisticado de estos medios de transporte. *Carruaje de Princesa Tercermundista* fue concebida originalmente para habitar el entorno cotidiano del barrio de le artiste, en Soacha, Bogotá.



***Carruaje de Princesa Tercermundista (Third World Princess Carriage)**, 2021–2022*
Object. Welded metal with intervention in synthetic material and plastic vinyl adhesive.
2.70 x 3 x 1.25 m

Carruaje de Princesa Tercermundista is the title Hetera Friné gave to this intervention on a mode of transportation that forms part of the everyday landscape in several popular neighborhoods of Bogotá. The work, conceived for public interaction, established an ironically charged parallel between the carriage structures of the 17th–century European aristocracy and contemporary modes of transport (bicitaxis/cycle rickshaw). The piece incorporated logos and images associated with luxury that converge with the informal and unsophisticated character of these modes of transportation. *Carruaje de Princesa Tercermundista* was initially conceived to inhabit the everyday environment of the artist's neighborhood in Soacha, Bogotá.

JAVIER MORALES

(Ibagué, Colombia, 1993)

***me perdí en el monte**, 2022 – 2025*
Pintura instalada
Dimensiones variables

Aunque la obra de Javier Morales se ha basado principalmente en la pintura, en los últimos años ha explorado el medio de la cerámica. Su iconografía oscila entre diversas referencias artísticas –como la pintura primitiva o la pintura académica– que explora de manera recurrente y poco ortodoxa. Los personajes que pueblan sus obras provienen de la conjunción de diferentes tipos de seres, configurados sin distinción de origen ni especie. Estos habitan escenarios en donde se perciben algunos aspectos propios de la tierra caliente, como ciertas formas arquitectónicas o el paisaje. Sus procesos creativos parten de la exploración de la intuición, generando imágenes enigmáticas, que parecen combinar múltiples temporalidades en una misma escena.

Para la BOG25, Morales presentó una instalación compuesta por varias pinturas y objetos cerámicos dispuestos sutilmente en el espacio expositivo. Las imágenes exploran lugares sombríos, habitados por seres inquietantes, nuevamente criaturas híbridas cuyos rasgos se pueden asociar a una amplia gama de seres animados o inanimados.



***me perdí en el monte (I Got Lost in the Mountain)**, 2022 – 2025*
Installed Painting
Variable dimensions

Although Javier Morales's work has been primarily based on painting, in recent years, he has also explored the medium of ceramics. His iconography oscillates between various artistic references, including both primitive and academic painting, which he explores repeatedly and in unconventional ways.

The characters inhabiting his works emerge from the combination of different types of beings, formed without distinction of origin or species. They inhabit environments where elements typical of the *hot lowlands* (a colloquialism referring to lowland tropical regions with hot and humid climates), such as architectural forms or landscapes, can be perceived. His creative process draws on intuitive exploration, producing enigmatic images that appear to merge multiple temporalities within a single scene.

For BOG25, Morales presented an installation composed of several paintings and ceramic objects subtly arranged within the exhibition space. The images explored shadowy places inhabited by unsettling beings — again, hybrid creatures whose features can be associated with a wide range of animate and inanimate entities.







JOHN GERRARD

(Tipperary, Irlanda, 1974)

***Surrender (Flag)**, 2023*
Video script en cubo scaffold y vidrio
6 x 6 m

John Gerrard es reconocido por sus instalaciones en las que las imágenes —a diferencia del video tradicional, que depende de grabaciones preexistentes— se generan en tiempo real ante los ojos del espectador. *Western Flag* (*Bandera de Occidente*), 2017, una bandera de humo negro ondeando sobre un asta, alude a una sociedad que ha construido su noción de progreso y desarrollo sobre la quema de combustibles fósiles. Esta pieza dio origen a *Flare* (*Llamarada*), 2022, una bandera hecha de fuego. En inglés, la palabra *flare* también remite a una bengala de auxilio, lo que abre una segunda lectura: un llamado urgente desde un planeta en crisis.

Surrender (*Flag*) (*Rendición* (*Bandera*)), 2023, continúa esta serie con una bandera compuesta por vapor de agua. Su significado es deliberadamente ambiguo: por un lado, la bandera blanca es un símbolo universal de rendición; por otro, podría interpretarse como la señal de un posible futuro menos dependiente de los combustibles fósiles.

Para la BOG25, Gerrard propuso una nueva iteración de la bandera de vapor. Instalada en el patio del Palacio de San Francisco —con el río canalizado fluyendo por debajo— *Surrender (Flag)*, se erigió como un estandarte simbólico de un futuro tecnológicamente posible, aunque aun políticamente distante: en palabras de Gerrard, "Si acaso, esta bandera debería ser una pregunta: ¿Qué significa una bandera blanca hoy en día? ¿Qué significa una bandera sin color en tiempos de auge del nacionalismo? ¿Por qué está hecha de vapor de agua? ¿Es esta una bandera del fracaso o una bandera que puede representar diferentes tipos de comunidades y sistemas? ¿Distintos tipos de resistencia?"





***Surrender (Flag)**, 2023*
Video script in scaffold cube and glass
6 x 6 m

John Gerrard is known for his installations in which the images—unlike traditional video, which relies on prerecorded footage—are generated in real time before the viewer's eyes. *Western Flag* (2017), a black smoke flag waving on a pole, alludes to a society that has built its notion of progress and development on burning fossil fuels. This piece gave rise to *Flare* (2022), a flag made of fire. In English, the word "flare" also refers to a distress signal, opening a second interpretation: an urgent call from a planet in crisis.

Surrender (Flag) (2023) continues this series with a flag made of water vapor. Its meaning is deliberately ambiguous: on one hand, the white flag is a universal symbol of surrender; on the other, it could be interpreted as a signal of a possible future less dependent on fossil fuels.

For Bogotá, Gerrard proposed a new iteration of the vapor flag. Installed in the San Francisco Palace courtyard—with the canalized river flowing beneath—*Surrender (Flag)* (2023) stands as a symbolic banner of a technologically possible, yet still politically distant, future.

"If anything, this flag should be a question: What does a white flag mean today? What does a flag without color mean in times of rising nationalism? Why is it made of water vapor? Is this a flag of failure or a flag that can represent different types of communities and systems? Different types of resistance?"



JUANITA CARRASCO

(Bogotá, Colombia, 1978)

***Cartografía de un cauce olvidado**, 2020 - 2025*
Instalación fotográfica
12 x 1.20 x 0.40 m

Créditos: Meteorostudio, Jinox soluciones, Teclaser, Carlos Alba, Fan Lab, Ingeniería de iluminación.

Juanita Carrasco se adentra en el río San Francisco, eje fundacional de Bogotá que desciende desde los cerros tutelares de Monserrate y Guadalupe. Un cauce esencial en la historia de la ciudad que, sin embargo, permanece oculto en la memoria colectiva: a veces escondido entre la vegetación de la montaña, otras veces soterrado bajo el cemento de la antigua avenida Jiménez de Quesada.

Entre junio y octubre de 2022, Carrasco emprendió ocho recorridos siguiendo las huellas del río. Desde los páramos de Cruz Verde hasta el Eje Ambiental, pasando por la Quinta de Bolívar y el Parque Tercer Milenio, registró su tránsito con cámaras análogas y digitales de 35 mm, formato medio, dron y equipos de grabación sonora. De esta exploración surgió un archivo visual y sonoro que condensa kilómetros de película y múltiples capas de memoria.

A partir de ese archivo, la artista construyó una instalación compuesta por quinientas setenta y ocho fotografías. Presentadas a lo largo de un recorrido de trece metros, dividido en catorce módulos retroiluminados, estas imágenes revelan el resplandor de Vicachá, nombre ancestral del río. No se trata de una narración lineal, sino de un tejido visual que enlaza pasado y presente, lo material y lo inmaterial, la ciudad y su cauce vital. El principal reto de Carrasco consistió en generar una transición formal entre las imágenes, logrando que cada fragmento se hilara con el siguiente hasta conformar un cuerpo continuo. El resultado es una pieza que propone un acto de revelación: visibilizar aquello que, aunque oculto, permanece.



***Cartografía de un cauce olvidado (Cartography of a Forgotten Watercourse)**, 2020 – 2025*
Photographic construction on paper and light tables
14 x 1.20 m

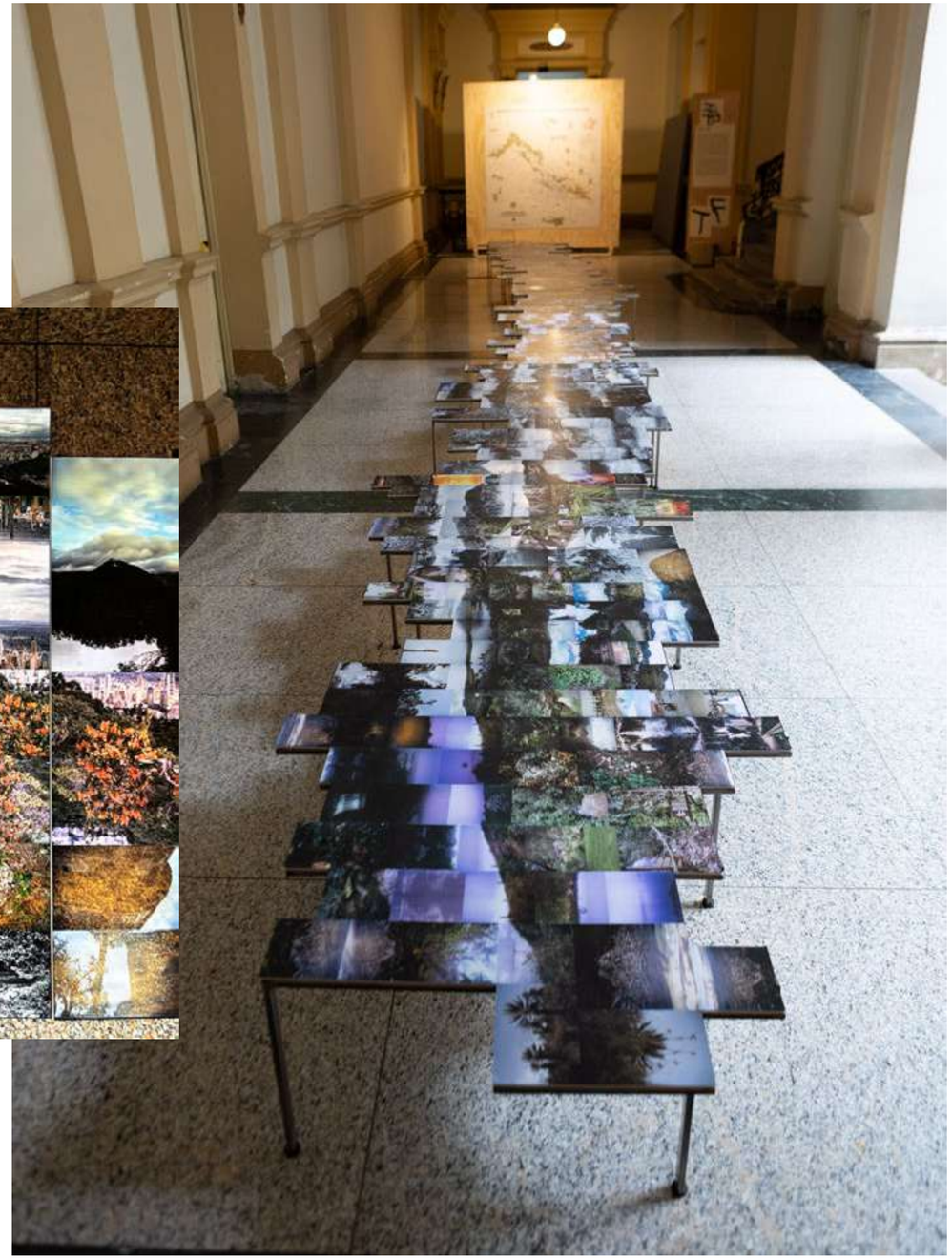
Credits: Meteorostudio, Jinox Soluciones, Teclaser, Carlos Alba, Fan Lab, Ingeniería de iluminación.

Juanita Carrasco explores the San Francisco River, a foundational axis of Bogotá that descends from the sacred hills of Monserrate and Guadalupe. This vital watercourse in the city's history remains largely hidden in collective memory, sometimes cloaked by mountain vegetation, other times buried beneath the concrete of the old Jiménez de Quesada Avenue.

Between June and October 2022, Carrasco made eight journeys tracing the river's path. From the páramos of Cruz Verde to the Eje Ambiental, passing through Quinta de Bolívar and Tercer Milenio Park, she documented the river's course with analog and digital 35mm cameras, medium format, drones, and sound recording equipment. This exploration generated a rich visual and auditory archive spanning kilometers of film and layers of memory.

From this archive, Carrasco created an installation of 578 photographs arranged along a thirteen-meter route divided into fourteen backlit modules. The images revealed the radiance of Vicachá, the river's ancestral name. Rather than a linear narrative, the work created a visual fabric that intertwined past and present, material and immaterial, the city and its vital watercourse.

The primary challenge was to create a formal transition between images, linking each fragment seamlessly to form a continuous whole. The result was a piece that acts as a revelation—making visible what remains hidden yet endures.



JULIETH MORALES

(Silvia, Colombia, 1992)

***La fiesta de las mojigangas**, 2021*
Serigrafía intervenida
Dimensiones variables. Serigrafías: 56 x 39 cm c/u

Créditos: Taller Eduardo Muñoz.

Julieth Morales se define como una artista Misak de nacimiento y mestiza por contexto, dado que su trabajo se ha desarrollado en un proceso complejo de desplazamiento simbólico, al transitar entre el interior y el exterior del resguardo indígena donde creció. Estos procesos de intercambio han forjado un trabajo que desafía las representaciones históricas del sujeto indígena, para alejarse de la exotización desde la que se define a algunos artistas contemporáneos. Como parte del pueblo Misak, que se ha destacado históricamente por liderar luchas políticas para recuperar sus tierras y tradiciones, Morales pertenece a una generación de indígenas profesionales que transitan entre lo urbano y lo rural y que, por decisión propia, participan activamente en la recuperación de prácticas tradicionales como forma de resistencia frente al sistema económico actual, marcado por sus prácticas extractivistas e individualistas. Muchos de sus proyectos son un esfuerzo por reivindicar la necesidad de recuperar lo colectivo en el arte y, desde allí, poder tejer mejores prácticas comunitarias.

Respecto a la obra presentada en la bienal Morales cuenta: "Las Mojigangas son rituales que anteceden a la práctica ancestral del trueque, mediante la cual se intercambian alimentos entre tierras altas y tierras bajas, como forma de prevenir períodos de escasez o como acto de solidaridad. Esta actividad continúa durante la celebración del Año Nuevo Misak y la llegada de los difuntos, nuestros mayores. Por eso se cocina todo lo que se obtiene en el trueque: se preparan frituras y bebidas —plátanos, carne, papas, rosquillas, bizcochos, tortas, chicha y chirrincho— y se organiza en la cocina o el salón de la casa. También se reza una oración cristiana como forma de invitación a la mesa y de agradecimiento a nuestros mayores. Dentro de nuestra tradición, las Mojigangas son hombres disfrazados que, durante el ritual, representan personajes diversos cambiando su voz para interpretarlos: el abuelo, el bebé, el matrimonio, el diablo, entre otros. Durante la ceremonia no se habla español, solo se usa el Nam Trik. Cada participante debe caracterizar su personaje con una exageración que no corresponde a la vida cotidiana Misak. Por eso tomé uno de estos personajes, 'la máscara de La Señorita', para encarnarlo. Ella representa a la mujer mestiza: una figura que no trabaja, sin tradición, vaga. A través de esta figura busco reflexionar sobre los estereotipos, y cuestionar cómo se construyen las imágenes en torno a lo femenino, desde una mirada cruzada por lo indígena y lo mestizo".

***La fiesta de las mojigangas (The festival of the mojigangas)**, 2021*
Intervened silkscreen
Variable dimensions. Silkscreens: 56 x 39 cm each

Credits: Eduardo Muñoz Workshop.

Julieth Morales defines herself as a Misak artist by birth and mestiza by context, given that her work has developed through a complex process of symbolic displacement while moving between the interior and exterior of the indigenous reserve where she grew up. These exchange processes have forged a practice that challenges historical representations of the indigenous subject, distancing itself from the exoticization with which some contemporary artists are defined.

As a member of the Misak people—historically known for leading political struggles to reclaim their lands and traditions—Morales belongs to a generation of Indigenous professionals who move between urban and rural contexts. By choice, they actively engage in the recovery of traditional practices as a form of resistance against the current economic system, characterized by extractivism and individualism. Many of her projects are efforts to reclaim the need to recover collectivity in art and weave better community practices from there.

Regarding the work presented at the Biennial, Morales explained: "Mojigangas are rituals that precede the ancestral practice of barter, through which food is exchanged between highland and lowland territories as a way to prevent periods of scarcity or as an act of solidarity. This activity continues during the celebration of the Misak New Year and the arrival of the deceased, our elders. That is why everything obtained in the barter is cooked: fried foods and drinks are prepared —plantains, meat, potatoes, *rosquillas* (Colombian cheese ring bread), biscuits, cakes, *chicha* (traditional fermented beverage), and *chirrincho* (artisanal sugarcane spirit)— and organized in the kitchen or living room. A Christian prayer is also uttered as an invitation to the table and gratitude to our elders. Within our tradition, Mojigangas are men in disguise who, during the ritual, portray various characters by changing their voices: the grandfather, the baby, the married couple, the devil, among others. During the ceremony, Spanish is not spoken, only Nam Trik. Each participant must portray their character with an exaggeration that does not correspond to everyday Misak life. That is why I took one of these characters, 'the mask of La Señorita (The Young Woman)' to embody her. She represents the mestiza woman: a figure who does not work, has no tradition, and is aimless. Through this figure, I seek to reflect on stereotypes and question how images around the feminine are constructed from a perspective intersected by indigenous and mestiza identities."







KEVIN SIMÓN MANCERA

(Bogotá, Colombia, 1982)

***Un camino lleno de Espinos**, 2025*
Lápiz y gouache sobre papel
Dimensiones variables

Utilizando principalmente el dibujo como medio de expresión, Kevin Mancera ha construido una poderosa crónica de su cotidianidad y de su tránsito por el mundo. Muchos de estos dibujos han sido recopilados en publicaciones que condensan sus investigaciones visuales y emocionales. A lo largo de su obra ha explorado temas y sentimientos como el odio (*100 cosas que odio*, 2007), la negatividad (*Lista negra*, 2008), el fracaso (*Sobre el fracaso*, 2010) y la felicidad (*La felicidad*, 2012). Para esta última serie, emprendió un viaje por América Latina —de México a Argentina— rastreando en el mapa lugares que llevaban el nombre "Felicidad".

En la BOG25, Mancera retomó esta idea, pero centrada exclusivamente en Bogotá: "Me dediqué a recorrer Bogotá. Afortunadamente he vivido en 12 barrios distintos, distribuidos en varias localidades, lo cual me permitió tener múltiples puntos de partida y, al mismo tiempo, comprender la complejidad y las dificultades de la ciudad. Me propuse encontrar lugares con nombres cargados de significado y, en este proceso, conformé dos grupos: por un lado, aquellos que evocan, de alguna forma, la idea de felicidad: Nuevo Horizonte, Campo Alegre, El Paraíso, El Lucero, El Retiro, La Paz, El Encanto, El Refugio, La Gloria, El Porvenir, La Suerte, Delicias, Tierra Buena, La Serena, La Fortuna, entre muchos otros; la lista es extensa… Y por otro lado, barrios cuyos nombres, igualmente poéticos, contribuyeron a dar forma al proyecto: La Estrellita, La Cita, El Rocío, El Oasis, El Retazo, Los Cristales, Matatigres, El Reflejo, etc."



***Un camino lleno de Espinos (A Path Full of Thorns)**, 2025*
Pencil and gouache on paper
Dimensions variable

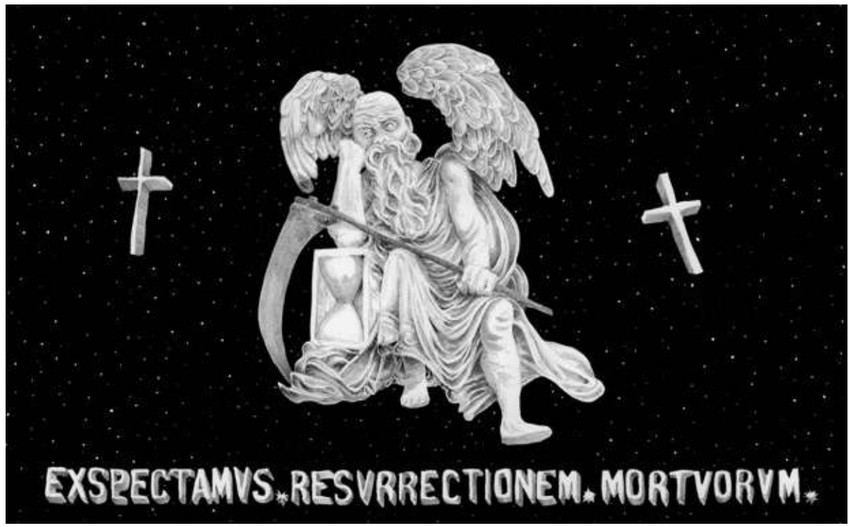
Using drawing as his primary means of expression, Kevin Mancera has created a compelling chronicle of his daily life and journey through the world. Many of these drawings have been compiled into publications that summarize his visual and emotional investigations. Throughout his work, he has explored themes and feelings such as hate (*100 cosas que odio/100 Things I Hate*, 2007), negativity (*Lista negra/Blacklist*, 2008), failure (*Sobre el fracaso/On Failure*, 2010), and happiness (*La felicidad/Happiness*, 2012). For this last series, he traveled across Latin America — from Mexico to Argentina — tracing places on the map named "Felicidad" (Happiness).

At BOG25, Mancera revisited this idea, focusing exclusively on Bogotá:

"I dedicated myself to exploring Bogotá. Fortunately, I have lived in 12 different neighborhoods, spread across several localities, which allowed me to have multiple starting points and, at the same time, understand the city's complexity and difficulties. I set out to find places with meaningful names and, in this process, formed two groups: on one hand, those that evoke, in some way, the idea of happiness through their names: Nuevo Horizonte, Campo Alegre, El Paraíso, El Lucero, El Retiro, La Paz, El Encanto, El Refugio, La Gloria, El Porvenir, La Suerte, Delicias, Tierra Buena, La Serena, La Fortuna, among many others; the list is extensive.

On the other hand, neighborhoods whose names, equally poetic, helped shape the project: La Estrellita, La Cita, El Rocío, El Oasis, El Retazo, Los Cristales, Matatigres, El Reflejo, etc."





MARÍA CLARA FIGUEROA

(Bogotá, Colombia, 1988)

***Memento mori**, 2025*
Madera, fique y hojilla de cobre
Dimensiones variables

Los proyectos artísticos de María Clara Figueroa parten de la especificidad del lugar, lo que la ha llevado a explorar el carácter temporal de los materiales y su capacidad para activar la memoria de los espacios que conforman la ciudad. Durante recorridos por Bogotá, identificó lugares en proceso de demolición y documentó su transformación. A partir de estas experiencias, ha centrado su interés en materiales básicos considerando su capacidad para reflejar los contextos que los contienen. Al prestar atención a los ciclos de construcción y destrucción en la ciudad, su obra se ha vuelto permeable a las contingencias temporales.

Para la BOG25 presentó *Memento mori*, una obra compuesta por un tejido que articula fibras y piezas de madera semi-quemadas. La instalación recorría el espacio, enfatizando los rasgos de la arquitectura y conformando una malla que combinaba espacios llenos y vacíos, a partir de un gran número de piezas modulares realizadas artesanalmente. Estos vacíos le permitían al espectador interactuar con el entorno, los materiales y su propio cuerpo.

Los materiales empleados, así como su transformación física, remitían a un futuro pesimista con respecto a la preservación de la vida en el planeta. Las prácticas extractivistas que sustentan gran parte de la economía actual impiden imaginar futuros esperanzadores.

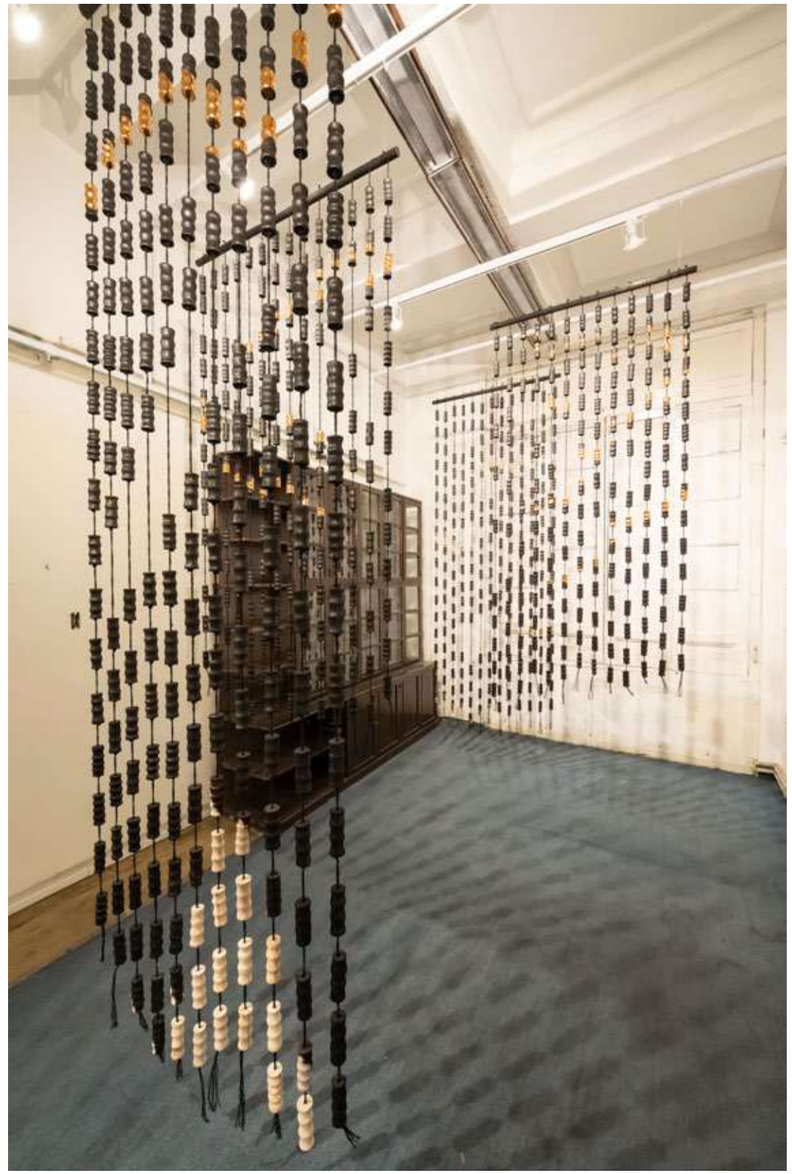
***Memento mori**, 2025*
Wood, fique fiber, and copper leaf
Dimensions variable

María Clara Figueroa's artistic projects are grounded in site-specificity, leading her to explore the ephemeral nature of materials and their ability to activate the memory embedded in urban spaces. Through walks around Bogotá, she identified places undergoing demolition and documented their transformation. These experiences sparked her interest in basic materials, examining their capacity to reflect on the contexts they inhabit. By paying close attention to the city's construction and destruction cycles, her work has become increasingly permeable to temporal contingencies.

For BOG25, she presented *Memento mori*, an installation made of a woven structure that combined fibers with partially burned wooden pieces. The piece flowed through the space, emphasizing architectural features and forming a mesh that intertwined solid and empty sections, made from a large number of hand-crafted modules. The empty spaces invited the viewer to interact with the environment, materials, and their own body.

The chosen materials and their altered physical states evoked a pessimistic outlook on the future of life on the planet. The extractivist practices underpinning much of today's global economy prevent us from imagining hopeful futures.





NAOMI RINCÓN-GALLARDO

(Carolina del Norte, USA, 1979)

***Soneto de Alimañas**, 2022*
Video HD. 3 cascos de rana, cartón, luces LED, plástico y basura electrónica
Video: 19'01"; Esculturas: 30 x 30 x 30 cm c/u

Naomi Rincón-Gallardo desarrolla su obra desde una perspectiva feminista, decolonial y cuir, articulando narrativas audiovisuales que expresan deseo y disidencia frente a los procesos contemporáneos de despojo y violencia heteropatriarcal en contextos neocoloniales. Su trabajo le da forma a ficciones alimentadas por nuevas mitologías surrealistas de la insubordinación, con el propósito de denunciar problemáticas ambientales, sociales y culturales. Alejándose de los estereotipos sobre el bien y el mal, la artista reivindica lo abyecto y trabaja con materialidades como la basura y el reciclaje, transformándolas en seres imaginarios que, desde la marginalidad, cuestionan las nociones tradicionales de belleza a partir de lo siniestro, sin asco. En su práctica mítico-política confluyen el humor, el cinismo y la ficción especulativa; con estas herramientas "bastardiza" relatos ancestrales muchas veces romantizados desde el exotismo. A través de universos absurdos, videos musicales, juegos teatrales, fiestas vernáculas y una producción manual de utilería y vestuario, Naomi actualiza —desde una mirada punk— las epistemologías populares de México.

En palabras de la artista: "En *Soneto de alimañas*, criaturas indeseables y deseantes, relacionadas con el inframundo mesoamericano, intentan sintonizarse entre ellas y con los muertos, en una especie de solidaridad interespecie subalterna, en medio del cataclismo planetario. Las alimañas son animales inespecíficos, asociados con aspectos negativos, que causan daño o destrucción. Las criaturas de Soneto de Alimañas encuentran formas de re-existencia desde un paisaje dañado: una murciélaga-locutora transmite frecuencias radiofónicas de ultratumba provenientes de un bulto mortuorio/radio; ranas/niñes/cyborg intoxicadas se han adaptado a la toxicidad y demandan más dosis de cianuro; una alacrán torcida de mal agüero, precursora de la mortificación, defiende el derecho al contagio; una serpiente muda de piel anunciando el cambio de ciclo; una lagarto telúrica devora lo que encuentra a su paso; y una brigada de brazos insiste en levantarse de la tierra."





***Soneto de Alimañas (Vermin Sonnet)**, 2022*
HD video. 3 frog helmets, cardboard, LED lights, plastic, and electronic waste.
Video: 19'01"; Sculptures: 30 x 30 x 30 cm each

Naomi Rincón-Gallardo creates her work from a feminist, decolonized, and queer perspective, crafting audiovisual narratives that express desire and dissent in the face of contemporary processes of dispossession and heteropatriarchal violence in neocolonial contexts. Her work gives form to fictions fueled by new surreal mythologies of insubordination, aimed at denouncing environmental, social, and cultural issues. Moving away from stereotypical portrayals of good and evil, the artist embraces the abject and works with materials like trash and recycled objects, transforming them into imaginary beings that, from the sidelines, challenge traditional notions of beauty through the sinister, without disgust. Her mythic-political practice combines humor, cynicism, and speculative fiction to "bastardize" ancestral narratives often romanticized through exoticism. Through absurd worlds, music videos, theatrical play, vernacular festivities, and handcrafted props and costumes, Naomi reclaims and updates Mexico's popular epistemologies with a punk gaze.

In the artist's words: "In *Soneto de alimañas*, undesirable and desiring creatures, related to the Mesoamerican underworld, try to tune into one another and to the dead, in a kind of subaltern interspecies solidarity amid planetary catastrophe. Vermin are nonspecific animals associated with negative traits, causing damage or destruction. The creatures in Vermin Sonnet find ways to re-exist within a damaged landscape: a bat-radio host transmits underworld frequencies from a mortuary bundle turned radio. Intoxicated frog/kid/cyborgs have adapted to toxicity and now demand higher doses of cyanide. A crooked scorpion, bearer of ill omens and suffering, defends the right to contagion. A snake sheds its skin, signaling a new cycle. A telluric lizard devours everything in its path, and a brigade of arms insists on rising from the earth."



OSWALDO MACIÁ

(Cartagena, Colombia, 1960)

***Preludio de arrullo - Darién**, 2025*
*Composición acusmática de 16 minutos en 16 canales; acuario que contiene y distribuye una escultura olfativa desarrollada en colaboración con Ricardo Moya de IFF (*International Flavors & Fragrances*); y cuatro partituras en atriles (tinta sobre papel), todo dispuesto en un espacio monocromático amarillo iluminado con luz de espectro único*
Dimensiones variables

El arte ha privilegiado históricamente lo visual —no en vano hablamos de artes visuales— pero Maciá desafía esta primacía con una convicción distinta: un sonido puede evocar más que mil imágenes, y un olor, más que mil sonidos. Por eso en su obra los componentes sonoro y olfativo ocupan un lugar central. A través de investigaciones de campo, Maciá graba sonidos y extrae esencias con las que compone paisajes olfativos cargados de referencias históricas, culturales o míticas. ¿A qué olía el Arca de Noé? ¿Cuál es el aroma de la calumnia? Partiendo de estas preguntas, crea verdaderas sinfonías sensoriales que sumergen al espectador en un universo donde se entrelazan recuerdos, experiencias e imaginación.

Preludio de arrullo – Darién, obra comisionada por la BOG25, es una instalación compuesta de sonido y olor. “Mis pensamientos para esta obra se centran en la selva del Darién: una frontera natural entre Panamá y Colombia, declarada Patrimonio de la Humanidad y Reserva de la Biosfera, y considerada uno de los ecosistemas más biodiversos del planeta. Este lugar, rebosante de vida natural —hogar de miles de especies animales y vegetales— se ha transformado, en los últimos años, en un paso peligroso y decisivo para miles de personas migrantes que lo cruzan en busca de una felicidad soñada. La palabra *Darién*, en lengua cuna, significa ‘sol del horizonte’ o ‘sol poniente’; es también la hora en que se canta el arrullo, la canción de cuna, y el momento en que las cigarras entonan su canto. De ahí nace esta obra: como un preludio a ese canto nocturno que resuena entre la vida, la memoria y el tránsito.”

***Preludio de arrullo – Darién (Lullaby Prelude - Darien)**, 2025*
16-minute acousmatic composition in 16 channels; an aquarium containing and distributing an olfactory sculpture developed in collaboration with Ricardo Moya from IFF (International Flavors & Fragrances); and four musical scores on stands (ink on paper), all arranged in a monochromatic yellow space illuminated with single-spectrum light.
Dimensions variable

Art has historically privileged the visual—hence the term visual arts—but Maciá challenges this primacy with a different conviction: a sound can evoke more than a thousand images, and a scent more than a thousand sounds. For this reason, in his work, sound and olfactory components take center stage. Through field research, Maciá records sounds and extracts essences, which he then uses to compose olfactory landscapes rich in historical, cultural, and mythical references.

What did Noah’s Ark smell like? What is the scent of slander? Starting with these questions, he creates true sensory symphonies that immerse the viewer in a universe where memories, experiences, and imagination intertwine.

Preludio de arrullo – Darién, a commissioned work for BOG25, was an installation composed of sound and scent. “My thoughts for this piece focus on the Darién jungle: a natural border between Panama and Colombia, declared a World Heritage Site and Biosphere Reserve, and considered one of the most biodiverse ecosystems on the planet. This place, teeming with natural life—home to thousands of animal and plant species—has, in recent years, become a dangerous and decisive crossing for thousands of migrants seeking a dreamed-of happiness.

The word Darién, in the Cuna language, means ‘sun of the horizon’ or ‘setting sun’. It is also the moment when the lullaby—the cradle song—is sung and the cicadas begin their song. The work arises as a prelude to that nocturnal song that resonates between life, memory, and transit.”





PATRICIA DOMÍNGUEZ

(Santiago de Chile, Chile, 1984)

***Matrix Vegetal**, 2021 - 2022*
Video instalación 4K
21:21 minutos

Comisionado por Screencity Biennial con el apoyo de Cecilia Brunson Projects y Galería Patricia Ready.

Reuniendo investigaciones experimentales sobre etnobotánica, extractivismo y prácticas de sanación, el trabajo de Patricia Domínguez se centra en trazar relaciones digitales y espirituales entre especies vivas dentro de un "cosmos" cada vez más corporativo. Sus instalaciones adoptan una forma onírica a través de esculturas, videos y publicaciones diseñadas para exorcizar los efectos del capitalismo tardío y la destrucción ecológica, al tiempo que exploran el potencial de la imaginación artística como una vía de emancipación psíquica, y como un posible camino para sanar el trauma colonial.

Matrix Vegetal es un altar reinterpretado que abre un portal hacia una ficción especulativa, para formular un pensamiento cuántico sudamericano que propone de manera visionaria recuperar, en la ancestralidad, nuevas tecnologías orgánicas de conexión que amplíen la percepción y permitan comprender mejor el funcionamiento del universo vegetal y espiritual. Desde una posible ciencia ficción botánica, la videoinstalación propone una restauración de la comunicación entre lo humano y lo más-que-humano, representando visiones, enseñanzas y rutas entregadas por el universo vegetal, y ofreciendo una perspectiva poética de la existencia contemporánea, profundamente entrelazada con la tierra. La obra surge como una interpretación artística de la experiencia de Patricia Domínguez durante su aprendizaje con Amador Aniceto, curandero residente en Madre de Dios, Perú.





***Matrix Vegetal (Vegetable Matrix)**, 2021–2022*
4K Video Installation
21:21 minutes

Commissioned by Screencity Biennial with the support of Cecilia Brunson Projects and Patricia Ready Gallery.

Combining experimental research on ethnobotany, extractivism, and healing practices, Patricia Domínguez's work traces digital and spiritual relationships between living species within an increasingly corporate "cosmos." Her installations take on a dreamlike form, using sculptures, videos, and publications designed to exorcise the effects of late capitalism and ecological destruction, all while exploring the potential of artistic imagination as a form of psychic emancipation and a possible path for healing colonial trauma.

Matrix Vegetal was a reinterpreted altar that opened a portal into speculative fiction, to formulate South American quantum thinking within ancestral knowledge that envisioned the recovery of new organic technologies of connection, that allowed to expand perception and deepen understanding of the vegetal and spiritual universe.

Framed within a speculative botanical science fiction, the video installation poetically proposed the restoration of communication between the human and the more-than-human, evoking visions, teachings, and pathways revealed by the vegetal world, offering a poetic perspective of contemporary existence that is profoundly intertwined with the Earth.

The piece is an artistic interpretation of Domínguez's experience during her apprenticeship with Amador Aniceto, a healer based in Madre de Dios, Peru.



PIA CAMIL

(Ciudad de México, México, 1980)

***Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Amarillo)**, 2017*
Camisetas de segunda mano del mercado Las Torres, Iztapalapa
8.38 x 6.93 m
***Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Azul II)**, 2017*
Camisetas de segunda mano del mercado Las Torres, Iztapalapa
6.80 x 5 m

Pia Camil desarrolla su práctica en contextos marcados por la colaboración y la comunidad, donde lo colectivo adquiere un papel central. Su trabajo multidisciplinario —que abarca pintura, escultura, performance e instalación— investiga las tensiones entre lo rural y lo urbano, estableciendo un diálogo formal y crítico con los legados del modernismo.

Bara, Bara, Bara es una instalación textil de gran escala, compuesta por camisetas adquiridas en mercados callejeros de Iztapalapa, Ciudad de México. Estas prendas, originalmente fabricadas en América Latina para su distribución en Estados Unidos, regresan al sur a través de circuitos informales reapareciendo como mercancía de segunda mano en mercados populares.

Camil deconstruye estas camisetas y las une mediante costuras para formar ensamblajes textiles expansivos que evocan, tanto la estética visual, como el gesto de exhibición de los mercados donde fueron encontradas. La instalación se inspira en el emblemático performance *Divisor* (1968), de Lygia Pape, en el que un grupo de personas caminaban, unidas por medio de una gran sábana de tela, con sus cabezas emergiendo como forma de acción colectiva en el espacio público.

Al referenciar esta obra histórica, Camil activa reflexiones sobre la identidad individual en relación con lo colectivo, al tiempo que aborda temas como el comercio transnacional, la migración, el consumo y los modos de intercambio afectivo en contextos urbanos contemporáneos.







***Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Amarillo/Yellow Pirate Divisor)**, 2017*
Second-hand T-shirts from Las Torres market, Iztapalapa
8.38 x 6.93 m
***Bara, Bara, Bara (Divisor Pirata Azul II/II Blue Pirate Divisor)**, 2017*
Second-hand T-shirts from Las Torres market, Iztapalapa
6.80 x 5 m

Pia Camil develops her practice in contexts marked by collaboration and community, where the collective plays a central role. Her multidisciplinary work—spanning painting, sculpture, performance, and installation—explores the tensions between rural and urban life, establishing both formal and critical dialogues with the legacies of modernism.

Bara, Bara, Bara is a large-scale textile installation of T-shirts sourced from street markets in Iztapalapa, Mexico City. Originally manufactured in Latin America for distribution in the United States, these garments return south through informal trade circuits, reappearing as second-hand goods in local markets.

Camil deconstructed these T-shirts and stitched them together to create expansive textile assemblages that echo the visual aesthetics and display gestures of the markets where they were found. The installation drew inspiration from *Divisor* (1968), the iconic performance by Lygia Pape, in which a group of people walked together through a large sheet of fabric, their heads emerging from cutouts in a collective action in public space.

By referencing this historical work, Camil prompted reflection on individual identity in relation to the collective, while also addressing themes such as transnational trade, migration, consumption, and affective forms of exchange within contemporary urban contexts.

POPULARDELUJO

(Bogotá, Colombia, 2002)

***Universo picotero**, 2025*
Gráfica picotera, talleres, proyecciones, charlas, fiestas de picó, música, baile y clases de champeta.

Participantes: William Gutiérrez, Roberto De Zubiría, Edgar Benítez (Dr. Tiger), Charles King, Lucas Silva (Champeta Man), Yodax, Diana Rico (La Comadre SoundSystem), Mariana Delgado (Musas Sonideras), Juan Daniel Correa, DJ Julia Towers, Kevin Bustos, Esther Asprilla, and NoigoNoigo.

Populardelujo es un colectivo bogotano fundado por Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós, dedicado a la investigación, documentación y difusión de la gráfica popular urbana en Colombia. El proyecto comenzó en 2002 como una página web que buscaba registrar y compartir imágenes de la gráfica callejera y popular, creando un archivo digital accesible y abierto. A partir de allí, el colectivo amplió su trabajo a recorridos, registro fotográfico, entrevistas, talleres y exposiciones, con el objetivo de poner en valor el trabajo de artistas gráficos populares —rotuladores, letristas, pintores de avisos y decoradores de buses— que han marcado la identidad visual de las ciudades.

Populardelujo ha participado en eventos académicos y culturales, ferias y festivales de diseño, y ha colaborado en proyectos editoriales que visibilizan este patrimonio cultural. Su archivo fotográfico y documental ha servido como base para talleres y publicaciones que difunden la importancia de estas expresiones gráficas, muchas veces anónimas, que contribuyen a la identidad y memoria colectiva urbana. Entre sus exposiciones se destacan *Quelegancia la de Francia* (2007), sobre "lo francés" como símbolo de elegancia y distinción en la cultura popular bogotana; *Me gustas mucho tú* (2006), sobre la admiración en Colombia por expresiones populares mexicanas; *Fama, el remake callejero* (2006); *Editamos video* (2005); *Besos desde Bogotá* (2008); *¡Arriba las manos!* (2007) y *Se habla venezolano* (2006). Populardelujo continúa ampliando sus horizontes, trabajando con comunidades y artistas en otras ciudades de Colombia y América Latina, y consolidándose como una referencia fundamental en la puesta en valor de la gráfica popular como forma de arte y resistencia cultural.

Con charlas de expertos, talleres de gráfica picotera, clases de champeta, fiestas de picó, obras originales del maestro pintor William Gutiérrez y música sonando permanentemente en el picó *Caja del Ritmo*, Populardelujo participó en la BOG25 con una propuesta que indaga en la estética picotera como una forma de habitar el mundo en el Caribe colombiano —ese lugar idealizado desde la lejana y fría Bogotá como un paraíso de calor, fiesta y exuberancia—. Su trabajo abordó la relación entre música, baile y gráfica reproducida en los picós que, a su vez, reproducen valores, deseos, imaginarios, y funcionan como espacios de autorrepresentación.

***Universo picotero (Picotero Universe)**, 2025*
Popular graphic art, workshops, projections, talks, picó parties, music, dance, and champeta classes.

Participants include: William Gutiérrez, Roberto De Zubiría, Edgar Benítez (Dr. Tiger), Charles King, Lucas Silva (Champeta Man), Yodax, Diana Rico (La Comadre SoundSystem), Mariana Delgado (Musas Sonideras), Juan Daniel Correa, DJ Julia Towers, Kevin Bustos, Esther Asprilla, and NoigoNoigo.

Populardelujo is a Bogotá-based collective founded by Juan Esteban Duque, Roxana Martínez, and Esteban Ucrós, dedicated to researching, documenting, and promoting popular urban graphic art in Colombia. Beginning in 2002 as a website archiving street and popular graphics, it created an open digital archive accessible to the public. The collective expanded its work to include photo documentation, interviews, workshops, and exhibitions, focusing on recognizing the contributions of popular graphic artists such as sign painters, letterers, billboard painters, and bus decorators who have shaped urban visual identity.

Populardelujo has participated in academic and cultural events, design fairs, and editorial projects, promoting this cultural heritage. Their photographic and documentary archive has supported workshops and publications emphasizing the significance of often anonymous graphic expressions in shaping collective urban memory and identity. Notable exhibitions include *Quelegancia la de Francia (Very Fancy)* (2007), *Me gustas mucho tú (I really like you)* (2006), *Fama, el remake callejero (Fame, the street remake)* (2006), *Editamos video (We edit video)* (2005), *Besos desde Bogotá (From Bogota, with love)* (2008), *¡Arriba las manos! (Hands Up!)* (2007), and *Se habla venezolano (Venezuelan is spoken here)* (2006).

Populardelujo continues to broaden its scope by collaborating with communities and artists across Colombia and Latin America, establishing itself as a key reference for valuing popular graphic art as a form of cultural resistance and artistic expression.

With expert talks, gráfica picotera workshops, champeta classes, picó parties, original works by master painter William Gutiérrez, and music permanently playing on the picó Caja del Ritmo, Populardelujo participated in BOG25 with a proposal that investigated the picotera aesthetic as a way of inhabiting the world in the Colombian Caribbean—that place idealized from distant and cold Bogotá as a paradise of warmth, partying, and exuberance. Their work addresses the relationship between music, dance, and graphics reproduced on the picós which, in turn, reproduce values, desires, and imaginaries, and function as spaces of self-representation.









RÍO VICACHÁ

(Bogotá, Colombia)

***Mapa de Geografía Sagrada del territorio ancestral MHUYSQA**, 2025*
Interpretación de geometrías por Roberto Santos
180 x 180 cm

Arquitecto de formación, Roberto Santos es el creador de la Cátedra de la Memoria Muisca. Ha investigado relatos de cronistas, estudios de lingüistas —como el maestro Guillermo Fonseca Truque— y otros documentos para comprender cómo funcionaba el sistema de lagunas sagradas muiscas en el momento de la llegada de los conquistadores españoles.

La hidrografía del altiplano ha cambiado debido a la urbanización, el desecamiento de humedales y el calentamiento global. Sin embargo, aún persisten los cuerpos de agua: en algunos casos potentes, en otros disminuidos, y en otros más, apenas como vestigios de lo que en el pasado fueron lagos y lagunas.

El *Mapa de Geografía Sagrada del territorio ancestral MHUYSQA* es el resultado de un trabajo de más de diez años. Su concepto central es comprender el territorio ancestral a través de la interpretación de las geometrías de los lugares sagrados y del significado contenido en la toponimia y la antroponimia de los nombres originales.

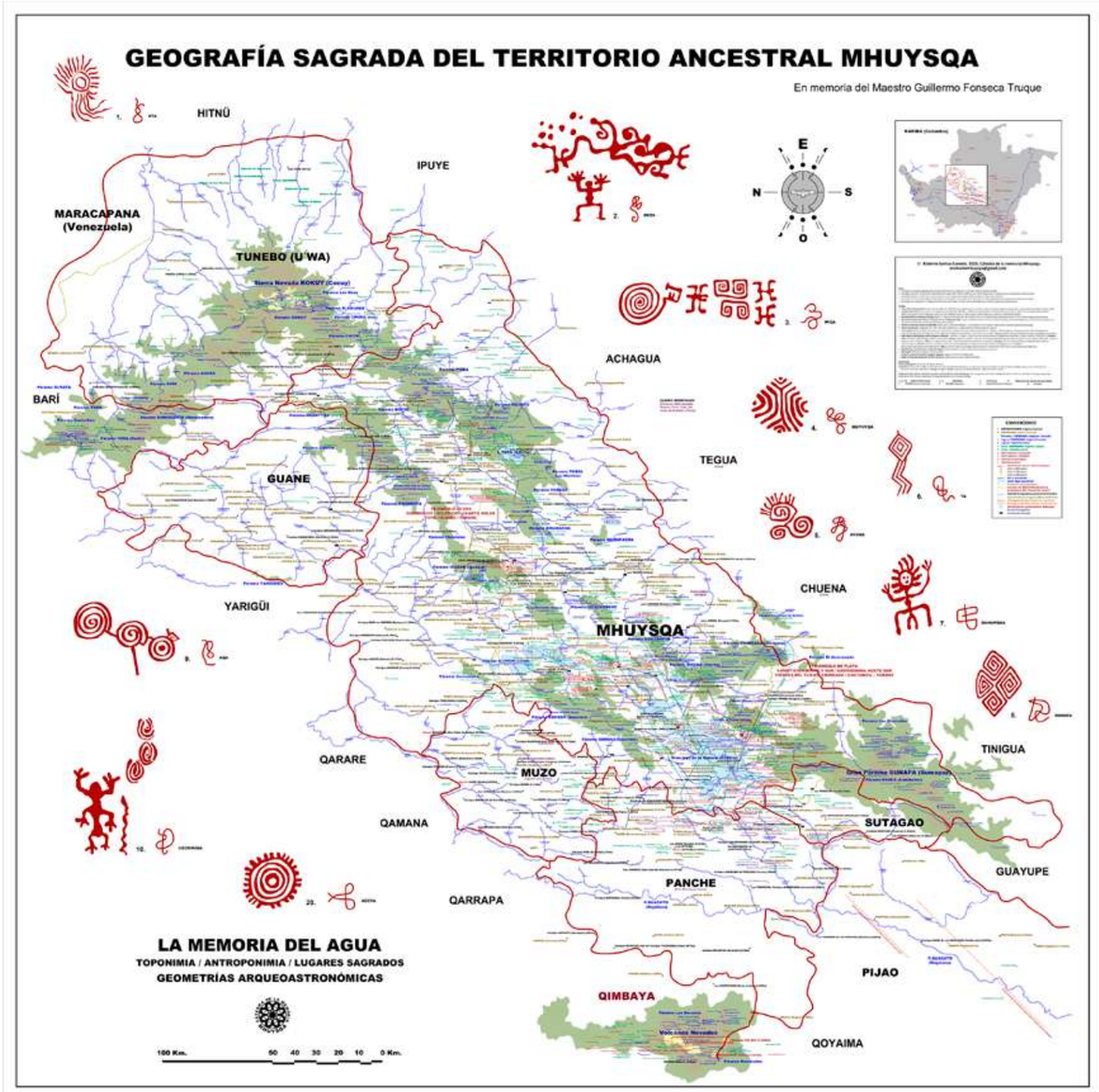
***Mapa de Geografía Sagrada del territorio ancestral MHUYSQA (Sacred Geography Map of the Ancestral MHUYSQA Territory)**, 2025*
Geometry interpretation by Roberto Santos
180 x 180 cm

Roberto Santos Santos, trained as an architect, is the creator of the Muisca Memory Chair (Cátedra de la Memoria Muisca). He has researched chroniclers' accounts, linguistic studies—such as those by master Guillermo Fonseca Truque—and other documents to understand how the system of sacred Muisca lagoons functioned at the time of the arrival of the Spanish conquistadors.

The hydrology of the high plateau has changed due to urbanization, wetland drainage, and global warming. However, water bodies persist; some remain strong, others have diminished, and some exist merely as vestiges of what were once lakes and lagoons.

The *Mapa de Geografía Sagrada del territorio ancestral MHUYSQA* was the result of more than ten years of work. Its central concept was to understand the ancestral territory through the interpretation of the geometries of sacred places and the meanings contained in the toponymy and anthroponymy of the original names.





RÍO VICACHÁ

(Bogotá, Colombia)

***Yo Soy la Voz del Río Vicachá**, 2025*
Escritura y voz de la especialista Sarita Ruiz
Cámara por Simón Hernández
2:51 minutos

El río, conocido como Vicachá por los antiguos pobladores de lo que hoy es Bogotá, fue renombrado por los conquistadores españoles como río San Francisco. Esta fuente de agua fue, durante décadas, uno de los límites naturales de una ciudad en expansión. Con el crecimiento de Santa Fe de Bogotá hacia el norte, pronto se sobrepasó este límite y se construyeron varios puentes, de los cuales hoy solo se conservan algunos vestigios, como el Puente de San Victorino y el Puente Núñez, actualmente soterrados.

A finales del siglo XIX, el río se había convertido en una cloaca pública y, por razones de salubridad y progreso, fue primero canalizado y luego cubierto, dando origen a la actual Avenida Jiménez. En esta importante vía —emblema de la modernidad urbanística bogotana— aún pueden apreciarse testimonios de distintas capas históricas y arquitectónicas, con ejemplos notables de estilos que van desde el colonial y el republicano, hasta el art déco, el modernismo, el estilo internacional, el brutalismo y la arquitectura contemporánea.

A comienzos del siglo XXI se llevó a cabo el proyecto del Eje Ambiental, diseñado por Rogelio Salmona, que buscaba recuperar la memoria del río, el cual sigue fluyendo bajo el asfalto, ahora en forma de una acequia superficial que toma sus aguas más arriba del sector de Las Aguas.

Sarita Ruiz es una de las pocas especialistas en lengua *mhuysqa* (muisca), idioma que ha investigado durante más de veinte años a partir de fuentes primarias: nueve diccionarios y gramáticas coloniales, así como crónicas y narraciones de la época. Dado que no se conserva ningún hablante nativo —la lengua dejó de hablarse aproximadamente hace dos siglos— su labor ha consistido en un complejo proceso de revitalización desde cero.

En este video, Sarita explica el significado que para los pueblos originarios revela el nombre original del río: *Biqachá*. La sílaba "B" se asocia con la vida, presente, por ejemplo, en los nombres míticos de los ancestros Bachué y Bochica; "hyca" significa nombre y palabra, pues las comunidades acudían al río a recibir su nombre o misión, y a presentar sus asuntos y deliberar; finalmente, "chá" alude a la fuerza viril o potencia creadora.

Así, el topónimo no solo designa un curso de agua, sino que codifica una visión del mundo en la que naturaleza, sociedad y espiritualidad forman un todo inseparable. Esta carga simbólica y cultural contrasta con la historia posterior del río que, con la expansión colonial, fue renombrado, degradado y finalmente cubierto por asfalto, quedando su memoria oculta bajo la ciudad contemporánea.

***Yo Soy la Voz del Río Vicachá (I Am the Voice of the Vicachá River)**, 2025*
Writing and voice by specialist Sarita Ruiz
Camera by Simón Hernández
2:51 minutes

The river known as Vicachá by the ancient inhabitants of what is today Bogotá was renamed San Francisco River by the Spanish conquistadors. This water source was, for decades, one of the natural boundaries of a growing city. As Santa Fe de Bogotá expanded northward, this limit was soon surpassed, and several bridges were built—only a few remnants survive today, such as the San Victorino Bridge and the Núñez Bridge, both now buried underground.

By the late 19th century, the river had become an open sewer, and, for reasons of sanitation and progress, it was first channeled and later covered, giving rise to the current Jiménez Avenue. This important avenue—an emblem of Bogotá's urban modernity—still displays testimonies of various historical and architectural layers, showcasing notable styles ranging from colonial and republican to Art Deco, modernism, international style, brutalism, and contemporary architecture.

In the early 21st century, the Environmental Axis project, designed by Rogelio Salmona, sought to recover the river's memory, which still flows beneath the asphalt as a shallow canal that takes its waters upstream from the Las Aguas area.

Sarita Ruiz is one of the few specialists in the Muisca language (Muysccubun), which she has researched for over twenty years using primary sources such as nine colonial dictionaries and grammars, as well as chronicles and narratives from the era. Since there are no native speakers remaining, the language ceased to be spoken about two centuries ago. Her work has involved a complex process of rebuilding and revitalization from the ground up.

In this video, Sarita explained the meaning of the river's original name—Biqachá—for the indigenous peoples. The syllable "B" is associated with life, present in mythical ancestor names like Bachué and Bochica. "Hyca" means "name and word" since communities came to the river to receive their name or mission, present their matters, and deliberate. Finally, "chá" refers to virile strength or creative power.

Thus, the toponym not only designates a watercourse but encodes a worldview where nature, society, and spirituality form an inseparable whole. This symbolic and cultural weight contrasts with the river's later history, which, under colonial expansion, was renamed, degraded, and ultimately covered by asphalt, its memory hidden beneath the contemporary city.



SEBA CALFUQUEO

(Santiago de Chile, Chile, 1991)

***Mercado de aguas**, 2021 - 2025*
15 cerámicas esmaltadas azules
45 x 30 x 30 cm c/u

Seba Calfuqueo ha desarrollado su obra en torno a las violencias epistémicas propias de la experiencia colonial, ejercidas sobre distintos grupos sociales, en particular sobre las mujeres y las minorías sexuales, tanto en contextos occidentales como al interior de su propia comunidad mapuche.

Sus proyectos se sustentan a través de fotografías, videos, objetos, instalaciones y performances que exploran las relaciones entre género, identidad cultural y territorio, generando reflexiones críticas sobre los efectos de los procesos coloniales incluyendo aquellos vinculados a los derechos medioambientales. Calfuqueo interroga las diferencias entre las concepciones occidentales de naturaleza y las de las comunidades ancestrales de América.

En la BOG25 presentó una nueva versión del proyecto *Mercado de aguas* que, en esta ocasión, se exhibió en un jardín interior. La instalación estuvo compuesta por 15 vaciados en cerámica, elaborados a partir del molde de un garrafón plástico de 20 litros de agua, la misma cantidad utilizada por cada árbol en los monocultivos, principalmente de especies como el eucalipto o el pino. Cada pieza fue esmaltada con un barniz azul brillante, sobre cuyo costado se leen palabras extraídas del *Código de Aguas de Chile*, una legislación instaurada durante la dictadura de Pinochet, que consagra al agua como un bien intercambiable. Las palabras seleccionadas poseen múltiples sentidos, revelando las contradicciones inherentes al modelo de gestión del agua.

Este proyecto se inscribe dentro del eje conceptual *Tierra fría*, centrándose en Bogotá como una de las pocas ciudades de clima frío en un país tropical, y examinando su ecosistema desde una perspectiva ancestral.





***Mercado de aguas (Water Market)**, 2021–2025*
15 blue-glazed ceramic sculptures
45 x 30 x 30 cm each

Seba Calfuqueo's work addresses the **epistemic violence** inherent to colonial experiences, primarily as they affect women and sexual minorities—both within Western contexts and inside their own Mapuche community.

Their practice spans photography, video, objects, installations, and performance and explores the intersections of gender, cultural identity, and territory; in which they generate a critical reflection on the long-lasting effects of colonial processes, including those related to environmental rights. In doing so, Calfuqueo questions the contrasting worldviews of nature between Western societies and ancestral American communities.

For BOG25, Calfuqueo presented a new iteration of *Mercado de aguas*, this time installed in an interior garden. The installation consisted of 15 ceramic casts made from molds of 20-liter plastic water jugs—the same amount of water each tree uses in monoculture plantations, primarily of species such eucalyptus or pine. Each piece was glazed in a bright blue enamel and inscribed with words taken from Chile's "Water Code", a legal framework established during Pinochet's dictatorship that treats water as a tradable commodity. The selected words carry layered meanings, revealing the contradictions inherent in the current system of water management.

This project was part of the *Tierra fría (Cold Highlands)* curatorial thread. It focuses on Bogotá as one of the few cold-climate cities in a tropical country and examines its ecosystem from an ancestral perspective.

SOFÍA REYES

(Bogotá, Colombia, 1982)

***Nos vemos en el otro lado**, 2020*
Video
10:30 minutos
***Triste**, 2022*
Pintura semi mate azul sobre pared
Dimensiones variables

La obra de Sofía Reyes desborda el campo autobiográfico para explorar situaciones anómalas dentro de la vida cotidiana. Su obra se desarrolla a través de la fotografía, el dibujo, la pintura, el video, el collage, la escritura y la instalación. Se apropia de lenguajes emblemáticos de la comunicación y la publicidad, revirtiéndolos sobre sí mismos hasta convertirlos en tautologías visuales y conceptuales. Sus piezas exploran una subjetividad que parece compartida por personas ajenas a ella, lo que le permite construir una intimidad que se sitúa fuera de ella.

Para la BOG25 presentó dos obras: una videopelícula titulada *Nos vemos en el otro lado* y un mural de espacio público titulado *Triste*. Ambas piezas se apoyan en el lenguaje escrito para formular preguntas sobre los límites de la felicidad y tensionar los imperativos contemporáneos de bienestar constante.

En el contexto de la Bienal Internacional de Bogotá, *Ensayos sobre la felicidad*, su trabajo se destacó al cuestionar las formas del llamado "optimismo tóxico": una demanda neoliberal que promueve la búsqueda insaciable de una felicidad utilitaria.







***Nos vemos en el otro lado (See You on the Other Side)**, 2020*
Video
10:30 minutes
***Triste (Sad)**, 2022*
Matte blue wall painting
Variable dimensions

Sofía Reyes's work moves beyond the autobiographical to explore anomalous situations within everyday life. Her practice has developed through photography, drawing, painting, video, collage, writing, and installation. She appropriates emblematic languages of communication and advertising, turning them back on themselves until they become both visual and conceptual tautologies. Her pieces explore a kind of subjectivity that appears to be shared by others, allowing her to build an intimacy that lies outside of herself.

For BOG25, Reyes presented two works: a video film titled *Nos vemos en el otro lado* and a public space mural titled *Triste*. Both pieces relied on written language to raise questions about the limits of happiness and challenged contemporary imperatives of constant well-being.

Her work stood out in the context of the International Biennial of Bogotá, *Essays on Happiness*, by questioning the structures of so-called "toxic positivity"- a neoliberal demand that promotes the insatiable pursuit of utilitarian happiness.



SOL CALERO

(Caracas, Venezuela, 1982)

***Desde el jardín**, 2016*
Materiales mixtos, vídeo HD monocanal
Dimensiones variables, Video: 28:25 minutos

Una telenovela escrita y dirigida por Sol Calero y Dafna Maimon.
Producida por Conglomerate.

La obra de Sol Calero se despliega desde una investigación sobre los imaginarios latinoamericanos, abordando temas de migración, pertenencia e identidad, a través de una estética vibrante que articula lo *kitsch*, lo popular y lo vernáculo. Generalmente, sus trabajos son instalaciones inmersivas que simulan espacios cotidianos como peluquerías o agencias de viajes, donde la artista reproduce y subvierte escenarios considerados tradicionalmente como demasiado "folklóricos" para ser propuestas artísticas. En su práctica pictórica expandida, Calero incorpora murales, textiles, mosaicos y objetos funcionales para construir entornos cargados de la nostalgia que trae consigo el haber emigrado muy joven de Venezuela hacia Europa, proponiendo una revisión de la marginalidad a través de experiencias sensoriales que tensionan las nociones de autenticidad y exotismo. Sus instalaciones, con ambientes de decoraciones y patrones cromáticos llamativos, acercan el trópico a cualquier entorno, y logran activar espacios para compartir y disfrutar colectivamente.

En *Desde el jardín*, estas búsquedas se materializan en una escenografía que representa una sala de cine, transformada en un espacio exuberante, que toma como punto de partida el género de la telenovela, entrelazando narrativa melodramática y crítica social. En esta obra, Calero convierte el jardín en un escenario ficcional donde conviven deseo, clase y poder, a través de la historia de Amazonas, una joven jardinera atrapada entre su identidad y la ambición ajena. La pieza parodia lo que podría ser la "educación emocional" que ha moldeado a generaciones de espectadores latinoamericanos. Al activar los lenguajes de la cultura popular la instalación propone una reflexión sobre los afectos como lugar de construcción política, y sobre el arte como herramienta para revisar ideas en torno a la felicidad, los machismos y la aspiración social. En palabras de la artista: "*Desde el jardín* apuesta por una catarsis, más allá de la clase, para llegar a los ámbitos de género, sexualidad e inmigración."



***Desde el jardín (From the Garden)**, 2016*
Mixed media. Single-channel HD video
Variable dimensions, video: 28:25 minutes

A soap opera written and directed by Sol Calero and Dafna Maimon.
Produced by Conglomerate.

Sol Calero's work unfolds from an investigation into Latin American imaginaries, addressing themes of migration, belonging, and identity through a vibrant aesthetic that blends kitsch, popular culture, and vernacular elements. Her works are often immersive installations simulating everyday spaces like hair salons or travel agencies, where the artist reproduces and subverts settings traditionally considered too "folkloric" to be artistic proposals. In her expanded painterly practice, Calero incorporates murals, textiles, mosaics, and functional objects to construct environments charged with nostalgia from migrating from a young age from Venezuela to Europe; hence offering a revision of marginality through sensory experiences that challenge notions of authenticity and exoticism. Her installations, with their decorative atmospheres and striking color patterns, bring the tropics into any setting and activate spaces for collective sharing and enjoyment.

In *Desde el jardín*, these inquiries materialized in a set design that simulated a movie theater, transformed into an exuberant space that took the telenovela genre as its starting point, intertwining melodramatic narrative with social critique. In this work, Calero turned the garden into a fictional stage where desire, class, and power coexist through the story of Amazonas, a young gardener caught between her identity and others' ambitions. The piece parodied what might be the "emotional education" shaping generations of Latin American viewers. By activating the languages of popular culture, the installation invited reflection on affection as a place of political construction, and on art as a tool to reconsider ideas around happiness, machismo, and social aspiration. In the artist's words: "*Desde el jardín* aims for a catharsis beyond class, reaching into issues of gender, sexuality, and immigration."





TABITA REZAIRE

(París, Francia, 1989)

Omo Elu, 2024
Yemoja as Healer Warrior Creator Water Mother Ruler Dancer
Textiles de algodón teñido con índigo y estructura de metal
200 x140 cm c/u, 4 m de diámetro

Cortesía de Tabita Rezaire y Goodman Gallery. Obra comisionada por la Bienal de Lagos, Nigeria, 2024. La producción de esta obra fue apoyada por el IFN / Embajada de Francia en Nigeria y la Alianza Francesa de Lagos.

Tabita Rezaire es una artista, sanadora y agricultora franco-guyanesa cuya práctica entrelaza arte, espiritualidad y activismo. A través de proyectos, en su mayoría comunitarios, explora el potencial sanador que surge al recuperar memorias, saberes y prácticas rituales silenciadas por estructuras patriarcales, y por los persistentes residuos del pensamiento colonial. Sus espacios inmersivos y sus videos proponen una comprensión holística del mundo, y reivindican una visión renovadora de la tecnología, orientada hacia usos emancipadores y anárquicos. Su obra dialoga con conocimientos ancestrales no occidentales y, desde el pensamiento indígena y africano, plantea posibilidades de sanación a través de la conexión —tanto digital como cósmica— imaginando nuevas formas de relación y cuidado.

Para la BOG25, Rezaire presentó una obra que invitaba a reflexionar sobre las posibilidades de diálogo con la naturaleza cuando se desdibujan las categorías aparentemente opuestas, creando desde la intersección entre ciencia y espiritualidad. En sus trabajos recientes, la artista sitúa al agua y a la tierra en el centro de su concepto creativo, como impulsos poéticos y revolucionarios para la protección de los entornos naturales, entendidos como templos donde los seres no humanos son reivindicados por su poder místico.

En palabras de la artista: "*Omo Elu* es una ofrenda a *Yemoja*. Madre del agua, madre de los orishas, *Yemoja* es también la patrona del teñido con añil. Es esta faceta de la orisha la que encarna aquí la artista. El añil ha sido utilizado, a lo largo de los siglos y en diversas culturas, como pigmento para teñir textiles, adornar objetos o el cuerpo y, también, como medicina. *Omo Elu* es una oda a las tonalidades de azul que evocan los múltiples caminos de *Yemoja*: la madre, la guerrera, la creadora, la sanadora, la soberana, la bailarina."

***Omo Elu**, 2024*
Yemoja as Healer Warrior Creator Water Mother Ruler Dancer
Indigo-dyed cotton textiles and metal structure
200 x 140 cm each / 400 cm in diameter

Commissioned by the Lagos Biennial, Nigeria, 2024.
Produced with the support of IFN / French Embassy in Nigeria and Alliance Française Lagos.
Courtesy of Tabita Rezaire and Goodman Gallery.

Tabita Rezaire is a French Guyanese artist, healer, and farmer whose practice intertwines art, spirituality, and activism. Through community-centered projects, she explores the healing potential of recovering memories, knowledge, and ritual practices silenced by patriarchal structures and the lingering residues of colonial thought. Her immersive spaces and video works propose a holistic understanding of the world, reclaiming a renewed vision of technology oriented toward emancipatory and anarchic uses. Her work draws on ancestral, non-Western knowledge, and—through Indigenous and African cosmologies—imagines the possibility of healing through digital and cosmic connection, proposing new ways of relating and caring.

For BOG25, she presented a piece that invited reflection on the possibilities of dialogue with nature, where seemingly opposing categories were blurred and creation emerged from the intersection of science and spirituality. In her recent works, the artist places water and earth at the center of her creative concept, as poetic and revolutionary forces for protecting natural environments—understood as sacred spaces where non-human beings are honored for their mystical power.

In the artist's words: "Omo Elu is an offering to Yemoja. Mother of the waters, mother of the orishas, Yemoja is also the patroness of indigo dyeing. It is this facet of the orisha that the artist embodies here. Indigo has been used for centuries across many cultures as a pigment to dye textiles, adorn objects or the body, and as medicine. Omo Elu is an ode to the shades of blue that evoke the many paths of Yemoja: Yemoja the mother, the warrior, the creator, the healer, the sovereign, the dancer."





XIMENA GARRIDO-LECCA

(Lima, Perú, 1980)

***Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus**, 2017*
Instalación
Dimensiones variables

La extensa trayectoria internacional de Ximena Garrido-Lecca incluye una variedad de proyectos artísticos realizados en Colombia, en ciudades como Honda, Bogotá, Cartagena y Medellín. Muchas de sus obras se basan en establecer diálogos entre saberes tradicionales de comunidades andinas y procesos materiales vinculados a las industrias contemporáneas; proponiendo un intercambio de temporalidades en la experiencia del espectador. Sus obras están próximas a los diversos lenguajes escultóricos, tanto tradicionales como contemporáneos y, por lo general, proponen una interacción específica con el espacio expositivo.

En la BOG25 presentó *Insurgencias botánicas* —una obra comisionada originalmente por la Sala Siqueiros de la Ciudad de México en 2017— y exhibida posteriormente en distintas ciudades alrededor del mundo. Se trata de una instalación de gran envergadura concebida en estrecha relación con el espacio que ocupa, configurada a partir de múltiples saberes y procedimientos.

El espacio generado por la obra remite a diversas arquitecturas prehispánicas vinculadas a distintos usos culturales, y reúne procesos artesanales asociados a la carpintería, la alfarería y la horticultura. Mediante un sistema de cultivo hidropónico se germina, cultiva y cosecha el *pallar peruano*, una rara variedad de frijol que se caracteriza por su gran tamaño y su distintiva pigmentación de manchas blancas y negras.

Con esta variedad de frijol se busca reactivar simbólicamente los posibles códigos de comunicación escrita de la cultura Moche, una civilización que desarrolló sofisticados sistemas hidráulicos de riego. La imagen del pallar, presente en distintos procesos ancestrales, era utilizada como pictograma: una forma de escritura que aún no ha sido descifrada. Por esta razón, la instalación está acompañada por un mural y una mesa donde se configuran posibles líneas de texto.



Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus
***(Botanical Insurgencies: Phaseolus Lunatus)**, 2017*
Installation
Variable dimensions

Ximena Garrido-Lecca's extensive international career includes a variety of artistic projects developed in Colombia, in cities such as Honda, Bogotá, Cartagena, and Medellín. Several of her works are grounded in creating dialogues between traditional knowledge from Andean communities and material processes tied to contemporary industries, proposing an exchange of temporalities within the viewer's experience.

Her works are closely aligned with various sculptural languages—both traditional and contemporary—and generally involve a site-specific interaction with the exhibition space.

At BOG25, she presented *Insurgencias botánicas*, a large-scale installation commissioned initially by the Sala Siqueiros in Mexico City in 2017 and later exhibited in various cities worldwide. The piece was conceived in close relationship with the space it occupies, drawing from multiple forms of knowledge and craftsmanship.

The environment created by the work evoked diverse pre-hispanic architectures associated with specific cultural uses and incorporated artisanal processes linked to carpentry, pottery, and horticulture. Through a hydroponic cultivation system, the Peruvian lima bean (pallar)—a rare variety of bean known for its large size and distinctive black-and-white markings—is germinated, grown, and harvested.

This variety of bean was symbolically used to reactivate possible forms of written communication from the Moche culture, a civilization known for its sophisticated hydraulic irrigation systems. The image of the lima bean, present in various ancestral processes, was used as a pictogram, a form of writing that remains undeciphered. For this reason, the installation included a mural and a table where possible lines of text are configured.







Insurgencias Botánicas: Phaseolus Lunatus, 2017. Ximena Garrido-Lecca.

PARQUE SANTANDER

EL PARQUE SANTANDER, UBICADO EN LA LOCALIDAD DE SANTA FE EN EL CENTRO DE BOGOTÁ, HA TENIDO DIVERSOS NOMBRES A LO LARGO DE SU HISTORIA. EN SU FUNDACIÓN SE LLAMÓ PLAZA DE LAS YERBAS, PUES ALLÍ SE REALIZABA LA VENTA DE MERCADO DE LA CIUDAD. EN 1557 PASÓ A SER LA PLAZUELA DE SAN FRANCISCO, CERCA DE LA CUAL SE CONSTRUYÓ, AÑOS DESPUÉS, EL CONVENTO HOMÓNIMO. FINALMENTE, EN 1851, RECIBIÓ SU NOMBRE ACTUAL EN HONOR AL GENERAL FRANCISCO DE PAULA SANTANDER. EN EL CENTRO DEL PARQUE SE ERIGE SU ESCULTURA –OBRA DEL ESCULTOR PIETRO COSTA– QUE REFUERZA LA IMPORTANCIA SIMBÓLICA Y ESPACIAL DE ESTE LUGAR.

SANTANDER PARK, LOCATED IN THE SANTA FE DISTRICT IN DOWNTOWN BOGOTÁ, HAS HAD SEVERAL NAMES THROUGHOUT ITS HISTORY. IT WAS ORIGINALLY KNOWN AS PLAZA DE LAS YERBAS (HERB SQUARE), AS IT HOSTED THE CITY'S MARKET. IN 1557 IT BECAME PLAZUELA DE SAN FRANCISCO, NEAR THE CONVENT OF THE SAME NAME, LATER BUILT IN THE AREA. IN 1851 IT RECEIVED ITS CURRENT NAME IN HONOR OF GENERAL FRANCISCO DE PAULA SANTANDER. AT THE CENTER OF THE PARK STANDS A SCULPTURE OF SANTANDER, CREATED BY SCULPTOR PIETRO COSTA, REINFORCING THE SYMBOLIC AND SPATIAL SIGNIFICANCE OF THE SITE.



REJANE CANTONI

(São Paulo, Brazil, 1959)

***We_Agente**, 2025*
Instalación in situ en el Parque Santander.
Tecnologías responsivas y sistemas interactivos, articulada con dos elementos que funcionan en sinergia: fuente, un dispositivo visual-sonoro activado por voz y ruidos ambientales que traduce manifestaciones sonoras en patrones visuales acuáticos; y pájaros, un sistema de feedback sonoro que reacciona a los niveles de estrés urbano.
Dimensiones variables

Rejane Cantoni ha realizado intervenciones artísticas in situ en diversas ciudades del mundo. Es posdoctora en Artes de la Universidad de São Paulo; doctora y magíster en Comunicación y Semiótica de la Universidad Católica de la misma ciudad; y cuenta con una maestría del Programa de Estudios Superiores en Tecnologías de la Información de la Universidad de Ginebra.

En el Parque Santander –uno de los espacios más tradicionales de Bogotá– la artista busca recuperar la memoria del río Vicachá. Esta plaza se encuentra a pocos pasos del Eje Ambiental, una zona que, en los orígenes de la ciudad, estaba bordeada por ese río cuyas aguas fueron canalizadas para dar paso a la actual Avenida Jiménez. Su obra nos invita a escuchar el nacimiento del río, a detenernos en el sonido de la naturaleza en algún lugar de los cerros orientales, mientras el espectador se enfrenta a la fuente central del parque, donde enormes chorros de agua aluden a apariciones fugaces de esa otra agua que ya no se ve. El sonido que se escucha no es solo un eco del pasado: el río sigue su cauce, silencioso, bajo tierra, arrastrando consigo la historia y el desarrollo de una ciudad que no siempre fue consciente de su existencia.

***We_Agente**, 2025*
Responsive technologies and interactive systems, composed of two synergistic elements: Fountain, a visual-sound device activated by voice and ambient noise that translates sonic manifestations into aquatic visual patterns; and Birds, a sound feedback system that reacts to levels of urban stress.
Variable dimensions

This Brazilian artist has carried out site-specific interventions in cities around the world. She holds a postdoctoral degree in Arts from the University of São Paulo and a PhD and Master's in Communication and Semiotics from the Pontifical Catholic University of São Paulo. She also holds a Master's degree from the Advanced Studies Program in Information Technologies at the University of Geneva.

At Santander Park, one of Bogotá's most historic public spaces, the artist sought to recover the memory of the Vicachá River. The square is located just steps from the Environmental Axis, an area bordered by the river in the city's early days. The river's waters were later channeled underground to make way for what is now Jiménez Avenue.

Her work invited us to listen to the river's origin—to pause and attune ourselves to the sounds of nature somewhere in the Eastern Mountain Range—while standing before the park's central fountain, where powerful jets of water evoke the fleeting presence of waters that are no longer visible. The sound we hear is not merely an echo of the past. The river still flows silently beneath the surface, carrying with it the history and development of a city that has not always been conscious of its existence.



PLAZOLETA DEL ROSARIO

LA PLAZOLETA DEL ROSARIO SE ENCUENTRA ENTRE LA UNIVERSIDAD DEL ROSARIO Y EL EJE AMBIENTAL EN EL CENTRO DE BOGOTÁ. EL COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, FUNDADO EN 1653, TRANSFORMÓ ESTE SECTOR DEL CENTRO DE LA CIUDAD. TRAS VARIAS MODIFICACIONES URBANAS, EN 1932 SE CONSTRUYERON DOS EDIFICIOS GEMELOS LLAMADOS SANTA FE; UNO DE ELLOS FUE DEMOLIDO EN 1970 PARA DAR PASO A LA PLAZOLETA ACTUAL, DESTINADA A LA CIRCULACIÓN PEATONAL Y CON PARQUEADEROS SUBTERRÁNEOS. EN 1988 SE INSTALÓ ALLÍ LA ESCULTURA DE GONZALO JIMÉNEZ DE QUESADA, DERRIBADA EN 2021 POR EL PUEBLO MISAK DURANTE EL ESTALLIDO SOCIAL.

PLAZOLETA DEL ROSARIO IS LOCATED BETWEEN THE ROSARIO UNIVERSITY AND THE EJE AMBIENTAL IN DOWNTOWN BOGOTÁ. THE COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, FOUNDED IN 1653, TRANSFORMED THIS SECTOR OF THE CITY. AFTER VARIOUS URBAN CHANGES, TWO TWIN BUILDINGS KNOWN AS SANTA FE WERE CONSTRUCTED IN 1932; ONE OF THEM WAS DEMOLISHED IN 1970 TO MAKE WAY FOR THE CURRENT PLAZA, DESIGNED FOR PEDESTRIAN CIRCULATION AND EQUIPPED WITH UNDERGROUND PARKING. IN 1988, THE SCULPTURE OF GONZALO JIMÉNEZ DE QUESADA WAS INSTALLED HERE; IT WAS TOPPLED IN 2021 BY THE MISAK PEOPLE DURING SOCIAL PROTESTS.



IVÁN ARGOTE

(Bogotá, Colombia, 1983)

***Dándole peso a unos besos**, 2025*
Bastidores de madera, icopor, poliuretano, barniz mate
6 x 5 x 5 m

La práctica artística de Iván Argote se inscribe en una dinámica que desarma los símbolos del poder a través del humor, la emoción y lo cotidiano. Su trabajo ha impulsado una reflexión crítica en torno a la noción de monumento y a la posibilidad de cuestionar los relatos coloniales y eurocéntricos sobre la historia, que han definido el siglo XX, conjugando nociones heroicas que muchas veces excluyen posibilidades reflexivas para habilitar la diversidad.

Su concepto de "ternura radical" actúa como una estrategia de resistencia afectiva, que interpela a las estructuras autoritarias en el espacio público, invitando a imaginar nuevas formas de convivencia desde el gesto, el juego y la afectividad. A lo largo de su trayectoria, Argote ha desarrollado un lenguaje que combina el activismo político con intervenciones cargadas de ironía crítica, promoviendo nuevas formas de conciencia histórica. Sus obras dan voz a los niños, los migrantes y los marginalizados, habilitando un espacio público realmente inclusivo, desde el cual se pueda construir lo común.

En la obra *Dándole peso a unos besos*, creada especialmente para la BOG25, Argote propone una intervención monumental que insiste en las posibilidades del encuentro. La pieza consiste en un enorme monolito de seis metros de altura, instalado en la Plazoleta del Rosario, cubierto por miles de besos estampados con labial rojo, hechos por el artista y por otros visitantes. Inspirada en una fotografía de 2012 en la que besa repetidamente una piedra en un río de Supatá, esta nueva versión pública transforma un símbolo de dureza y colonialismo en un espacio colectivo de afecto y memoria. La piedra ocupa el lugar donde antes se erigía la estatua del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada, que derribaron los miembros del pueblo Misak en 2021 por considerarla un símbolo de muerte y represión. Argote, quien ha trabajado con la comunidad Misak en varios proyectos, plantea la necesidad de resignificar la historia a través de acciones participativas que honren la memoria, el amor y el duelo.

Como parte de la obra, se realizó una "Besatón", actividad comunitaria con música y concursos, pensada para reforzar la idea de que el arte puede ser una herramienta para sanar, reunir y resistir.









***Dándole peso a unos besos (Giving Weight to Some Kisses)**, 2025*
Wooden frames, Styrofoam, polyurethane, matte varnish
6 x 5 x 5 m

Iván Argote's artistic practice unfolds through a dynamic that dismantles symbols of power using humor, emotion, and everyday life. His work encourages a critical reflection on the concept of the monument and invites us to question the colonial and Eurocentric historical narratives that shaped the 20th century—often constructed around heroic ideals that exclude more nuanced or diverse perspectives.

His concept of *radical tenderness* functions as a strategy of affective resistance, confronting authoritarian structures in public space and inviting us to imagine new forms of coexistence through gesture, play, and emotional connection. Throughout his career, Argote has developed a language that combines political activism with interventions charged with critical irony, fostering new forms of historical awareness. His works give voice to children, migrants, and marginalized communities, enabling a truly inclusive public sphere from which the common good can be built.

In *Dándole peso a unos besos*, a monumental piece created especially for BOG25, Argote proposed an intervention that insisted on the possibilities of encounter. The piece consisted of a six-meter-tall monolith, installed in *El Rosario Square*, and covered in thousands of lipstick kisses made by the artist and other participants. Inspired by a 2012 photograph in which he repeatedly kisses a rock in a river in Supatá (Cundinamarca), this new public iteration transforms a symbol of hardness and colonial legacy into a collective space of affection and memory.

The stone was installed in the same place where the statue of Spanish conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada once stood. This monument was torn down in 2021 by members of the Misak Indigenous community, who regarded it as a symbol of death and repression. Argote, who has collaborated with the Misak community in several projects, underscores the need to resignify history through participatory actions that honor memory, love, and mourning.

A community event titled "Besatón" (Kiss-a-thon) was held as part of the installation. It featured music and games and reinforced the idea that art can be a tool for healing, gathering, and resisting.

ESPACIO ODEÓN

UBICADO EN LA LOCALIDAD DE LA CANDELARIA, ESTE EDIFICIO ABRIÓ SUS PUERTAS A FINALES DE LOS AÑOS 1930 COMO EL CINEMA ODEÓN. SIN EMBARGO, LOS DAÑOS SUFRIDOS DURANTE EL BOGOTAZO DE 1948 OBLIGARON A SU CIERRE. EN LA DÉCADA DE 1960 FUE CONVERTIDO EN EL TEATRO POPULAR DE BOGOTÁ, LIDERADO POR JORGE ALÍ TRIANA, Y PERMANECIÓ ACTIVO HASTA LOS AÑOS 1990 CUANDO CERRÓ DEFINITIVAMENTE Y EL EDIFICIO QUEDÓ ABANDONADO. EN 2011 FUE RECUPERADO COMO ESPACIO ODEÓN: CENTRO CULTURAL, UN ESCENARIO DEDICADO A LA DIFUSIÓN DE LAS ARTES VISUALES Y ESCÉNICAS EN EL CENTRO DE LA CIUDAD.

LOCATED IN LA CANDELARIA, THE BUILDING OPENED IN THE LATE 1930S AS CINEMA ODEÓN. DUE TO THE DAMAGE CAUSED DURING THE BOGOTAZO IN 1948, IT CEASED OPERATIONS AND WAS LATER CONVERTED IN THE 1960S INTO AN IMPORTANT THEATER, THE TEATRO POPULAR (POPULAR THEATER) OF BOGOTÁ, LED BY JORGE ALÍ TRIANA. THE THEATER REMAINED ACTIVE UNTIL THE 1990S, WHEN IT CLOSED PERMANENTLY AND THE BUILDING WAS ABANDONED. IN 2011 IT WAS RESTORED AS ESPACIO ODEÓN: CENTRO CULTURAL, A VENUE THAT PROMOTES VISUAL AND PERFORMING ARTS IN THE CITY CENTER.



BÁRBARA WAGNER & BENJAMIN DE BURCA

(Brasilia, Brasil, 1980; Múnich, Alemania, 1975)

***Swinguerra**, 2019*
Video de dos canales. Color, sonido
21:16 minutos

Cortesía de los artistas y Fortes, D'Aloia & Gabriel.

Desde 2013, Bárbara Wagner y Benjamin de Burca desarrollan una práctica colaborativa –que combina cine, videoinstalación y fotografía– para explorar la vitalidad de géneros musicales y danzas underground como territorios de negociación política y reivindicación identitaria. Su trabajo se nutre de la cultura popular vernácula y de subculturas urbanas, fusionando lo documental, lo ficcional y lo etnográfico. Su obra es reveladora en cuanto redefine los procesos creativos de las artes visuales, y cuida con delicadeza lo que sucede detrás de ellos: como artistas, adoptan un enfoque no jerárquico, que acoge la participación activa de todos los implicados, y sus obras plantean reflexiones críticas sobre el hecho social. Les interesa activar, a través del diálogo corporal, espacios de visibilidad, creatividad y resistencia para sus retratados, reconociendo, en la danza y la música, fuerzas de cohesión, agencia y transformación social.

En *Swinguerra*, Wagner y de Burca dirigen sus miradas hacia comunidades queer, trans y no binarias de Recife, presentando tres estilos de danza —*swingueira*, *brega funk* y *passinho da maloca*— interpretados por grupos competitivos como Cia. Extremo, Grupo La Máfia y Bonde do Passinho. La videoinstalación, concebida en dos canales, permite enfatizar las tensiones que evoca el "llamado y respuesta" característico de las batallas de baile, que finalmente son un espacio de ocio. Una mezcla de emociones germina en estos rituales, cimentados en las posibilidades y usos de la danza como forma de expresión emancipatoria, frente a historias coloniales en donde la música y el baile fueron estrategias encubiertas de organización política. Entre coreografías atléticas y sensuales, ritmos de hip-hop brasileño y una puesta en escena cargada de energía; *Swinguerra* es también una historia sobre resiliencia, en medio de las condiciones precarias que se dan en los márgenes urbanos. El cuerpo, que es individual y colectivo, revela su potencial de autoexpresión capaz de desafiar las jerarquías de raza, género y clase, proponiendo nuevas formas de comunidad y visibilidad desde las periferias.

***Swinguerra (Swing-war)**, 2019*
Two-channel video. Color, sound
21:16 minutes

Courtesy of the artists and Fortes, D'Aloia & Gabriel.

Since 2013, Bárbara Wagner and Benjamin de Burca have developed a collaborative practice combining film, video installation, and photography to explore the vitality of underground musical genres and dances as territories of political negotiation and identity affirmation. Their work draws from vernacular popular culture and urban subcultures, blending documentary, fictional, and ethnographic approaches. Their practice is revealing in how it redefines creative processes in the visual arts, with a careful focus on what takes place behind them. As artists, they adopt a non-hierarchical approach that embraces the active participation of all involved, and their works offer critical reflections on social realities. They are interested in activating spaces of visibility, creativity, and resistance for their subjects through bodily dialogue, recognizing dance and music as forces of cohesion, agency, and social transformation.

In *Swinguerra*, Wagner and de Burca focused their gaze on queer, trans, and non-binary communities in Recife, presenting three dance styles — *swingueira, brega funk, and passinho da maloca* — performed by competitive groups such as Cia. Extremo, Grupo La Máfia, and Bonde do Passinho. The two-channel video installation emphasized the tensions evoked by the characteristic "call and response" of dance battles, which ultimately function as leisure spaces. A blend of emotions emerged in these rituals, rooted in the possibilities and uses of dance as a form of emancipatory expression against colonial histories in which music and dance were covert strategies of political organization. Between athletic and sensual choreographies, Brazilian hip-hop rhythms, and a highly energetic staging, *Swinguerra* was also a story of resilience amid the precarious conditions that characterize urban margins. The individual and collective body reveals its potential for self-expression, which can challenge hierarchies of race, gender, and class, proposing new forms of community, and visibility from the peripheries.



PARQUE DE LOS PERIODISTAS

UBICADO JUNTO AL EDIFICIO DEL ICFES, ESTE PARQUE RECIBIÓ SU NOMBRE DEBIDO A LA FRECUENTE PRESENCIA DE PERIODISTAS, POETAS Y ESCRITORES QUE TRABAJABAN EN LOS EDIFICIOS CERCANOS. EN ÉL SE ENCUENTRA EL TEMPLETE DEL LIBERTADOR, DISEÑADO POR EL ARQUITECTO PIETRO CANTINI, PARA CONMEMORAR EL CENTENARIO DEL NATALICIO DE SIMÓN BOLÍVAR. TRAS PERMANECER DESOCUPADO DURANTE VARIOS AÑOS, EN 1973 SE INSTALÓ ALLÍ LA ESCULTURA *BOLÍVAR ORADOR*, REALIZADA POR EL ARTISTA GERARDO BENÍTEZ.

LOCATED NEXT TO THE ICFES BUILDING, THIS PARK RECEIVED ITS NAME BECAUSE IT WAS FREQUENTED BY JOURNALISTS, POETS, AND WRITERS WHO WORKED IN NEARBY BUILDINGS. IT CONTAINS THE TEMPLETE DEL LIBERTADOR (TEMPLE OF THE LIBERATOR), DESIGNED BY ARCHITECT PIETRO CANTINI TO COMMEMORATE THE CENTENARY OF SIMÓN BOLÍVAR'S BIRTH. AFTER REMAINING UNOCCUPIED FOR SEVERAL YEARS, IN 1973 THE SCULPTURE BOLÍVAR ORADOR (ORATOR BOLIVAR), CREATED BY THE ARTIST GERARDO BENÍTEZ, WAS INSTALLED THERE.



GLENDA LEÓN

(La Habana, Cuba, 1976)

Cielo Prohibido, *2025*
Instalación in situ suspendida en el Parque de los Periodistas
y exposición satélite en la Biblioteca Nacional de Colombia
Fórmulas moleculares de Psilocibina, LSD, MDMA, Harmina,
Dmt, Ketamina, Mescalina
Acrílico, pintura acrílica, cables de acero

La práctica artística de Glenda León surge de un trasfondo multidisciplinario donde las exploraciones espirituales y las posibilidades de la sensibilidad humana hacen de los sentidos y las emociones un eje central de reflexión, donde el bienestar es concebido como un elemento esencial de la existencia. Su temprano interés por la danza y la coreografía potenció la comprensión de un "todo" existencial y creativo; desde sus obras busca la conexión entre mente, cuerpo, espacio, y sonido. Su trabajo desafía incesantemente nuestras percepciones del mundo, explorando, en ocasiones, el potencial de hacer visibles las leyes de la naturaleza y cuestionando enfoques arraigados en la ciencia y el racionalismo, para permitir que el gesto sutil y aparentemente inocuo, implícito en el acto de existir, tome protagonismo. Asimismo, enfatiza la escucha como un paso necesario para la continua evolución.

En *Cielo Prohibido* León realiza una variación instalativa concebida para el espacio público, a partir de una investigación sobre estructuras moleculares de sustancias que alteran la conciencia, realiza una suerte de mapa estelar. La referencia a las drogas en el trabajo de Glenda León es un recurso para cuestionar, simbólicamente, ciertos órdenes sociales establecidos que resultan contradictorios e hipócritas. Mientras que más de tres millones de personas mueren anualmente a causa del abuso de una droga legalizada como el alcohol, otras sustancias —especialmente aquellas de origen natural que podrían ser esenciales para el manejo de la salud mental— permanecen en la ilegalidad.

Plantas como los hongos (psilocibina), el peyote o el yagé, manejadas adecuadamente con el acompañamiento de un guía espiritual o psicológico, inducen estados que han sido reivindicados como caminos hacia la conciencia y el crecimiento interior. Desde una postura de neutralidad, *Cielo Prohibido* propone un mapeo que desestigmatiza las drogas y abre un diálogo sobre las posibilidades de un consumo mesurado, ya sea de sustancias legales o prohibidas.

La exposición satélite *Química Celeste* en la Biblioteca Nacional de Colombia acompañó este proyecto.

Cielo Prohibido (Forbidden Sky), *2025*
Site-specific suspended installation at Santander Park.
Molecular formulas of Psilocybin, LSD, MDMA, Harmine, DMT,
Ketamine, Mescaline
Acrylic, acrylic paint, steel cables.

Glenda León's artistic practice grows out of a multidisciplinary background where spiritual exploration and the possibilities of human sensitivity place the senses and emotions at the center of her reflections, conceiving well-being as a fundamental aspect of existence. Her early interest in dance and choreography enriched her understanding of a creative and existential *whole*, seeking the connection between mind, body, space, and sound in her work. Her practice continually challenges how we perceive the world exploring, at times, the potential to make the laws of nature visible, while questioning rationalist and scientific paradigms in order to foreground the subtle, seemingly innocuous gestures embedded in the act of existing. At the same time, she emphasizes listening as a necessary step for ongoing evolution.

In *Cielo Prohibido,* León presented an installation explicitly conceived for public space, based on research into the molecular structures of consciousness-altering substances—transformed here into a stellar map. The reference to drugs in León's work serves as a symbolic tool for questioning certain entrenched and often hypocritical social norms. While more than three million people die every year due to the abuse of a legal drug like alcohol, other substances—particularly those of natural origin that may be essential to mental health remain criminalized.

Plants such as mushrooms (psilocybin), peyote, or *yagé*, when used appropriately with spiritual or psychological guidance, can induce states that have long been recognized as paths toward consciousness and inner growth. From a position of neutrality, *Cielo Prohibido* proposed a mapping that de-stigmatizes drugs and opened a conversation about the possibilities of measured, intentional use—whether of legal or prohibited substances.

The satellite exhibition titled *Química Celeste (Celestial Chemistry)* accompanied this project at the National Library of Colombia.







EDIFICIO ICFES

SITUADO EN EL PARQUE DE LOS PERIODISTAS, EL EDIFICIO DEL ICFES (INSTITUTO COLOMBIANO PARA LA EVALUACIÓN DE LA EDUCACIÓN) FUE DISEÑADO POR EL ARQUITECTO ANÍBAL MORENO GÓMEZ Y CONSTRUIDO ENTRE 1968 Y 1972. REPRESENTANTE DEL MOVIMIENTO MODERNO EN ARQUITECTURA, SE DISTINGUE POR SUS VOLÚMENES DE CEMENTO Y ACERO. HOY ES UN REFERENTE DE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA EN BOGOTÁ Y PARTE FUNDAMENTAL DE LA TRANSFORMACIÓN URBANA DEL SIGLO XX.

SITUATED IN THE PARK OF THE JOURNALISTS, THE ICFES (COLOMBIAN INSTITUTE FOR THE EVALUATION OF EDUCATION) BUILDING WAS DESIGNED BY ARCHITECT ANÍBAL MORENO GÓMEZ AND BUILT BETWEEN 1968 AND 1972. IT IS AN EXAMPLE OF MODERNIST ARCHITECTURE, CHARACTERIZED BY ITS CONCRETE AND STEEL VOLUMES. TODAY IT IS A MAJOR REFERENCE OF MODERNITY IN BOGOTÁ AND PART OF THE URBAN TRANSFORMATION THAT MARKED THE 20TH CENTURY.



HÉCTOR ZAMORA

(Ciudad de México, México, 1974)

***Escenario Hídrico**, 2025*
Intervención de sitio específico en el edificio ICFES
1160 m2 de lona mesh, impresión digital de gran formato con tinta solvente en 12 tonalidades de azul ocupando las 3 fachadas del edificio.

En el contexto de la primera Bienal de Arte y Ciudad de Bogotá, Héctor Zamora realizó una obra en dos tiempos. A partir de sus viajes de investigación a la ciudad iniciados en enero, Zamora centró su interés en el abandonado edificio original del ICFES, una institución fundamental en el apoyo a la educación universitaria en Colombia. Este edificio llamó su atención no solo por los usos que tuvo en el pasado, sino también por su morfología, que trae al presente una relación compleja entre cultura y naturaleza, latente en la arquitectura de la modernidad. Se trata de un edificio emparentado con el brutalismo, pero que también puede interpretarse como una alegoría de la relación entre el agua y las montañas, tan característica de la sabana de Bogotá.

El primer tiempo de la obra consistió en una instalación con telas microperforadas, impresas en diferentes tonos de azul, que parecían surgir de todas las superficies horizontales de la cubierta del edificio, dadas sus enormes proporciones. Esta intervención transformaba la arquitectura en una suerte de pintura tridimensional que resaltaba su vínculo con el agua. Sin embargo, su materialidad se asemeja a las mallas de protección conocidas en Colombia como "polisombras", que parecen anunciar que alguna transformación está por ocurrir en ese lugar.

El edificio del ICFES se sitúa en el Eje Ambiental, un proyecto urbanístico del siglo XXI que reconoce el cauce del río Vicachá como la frontera norte de la antigua Bacatá de los muiscas, al punto de incorporar un hilo de sus aguas, ahora soterradas, como parte fundamental de su diseño.

El segundo tiempo de *Escenario hídrico* hace explícita esa relación entre el edificio, el Eje Ambiental y el río Vicachá, rebautizado por los colonizadores como río San Francisco. Se trata de un performance de corta duración que se apoya en la instalación previa. Entre la demarcación del edificio como elemento de la visualidad del Eje Ambiental y su potencial como espacio de intervención urbana, la obra sugiere que algo más puede ocurrir. Desde las cubiertas horizontales, situadas a diferentes alturas, 35 personas se mantuvieron de pie y lanzaron hojas de papel impresas en los mismos tonos de azul de las telas, con frases que aluden a la historia de los cuerpos de agua en la ciudad de Bogotá. Estas frases provienen de interpretaciones del antiguo río Vicachá, cuyo nombre significaba "resplandor de la noche". La acción performática reconfigura la idea de una cascada de agua que emerge de las cubiertas, fundamental en la concepción de toda la obra, transladándola al universo poético del lenguaje, que trae al presente tanto el río soterrado, como el impulso educativo que inspiró la concepción del edificio.

***Escenario Hídrico (Hydric Scenario)**, 2025*
Site-specific intervention at the ICFES building
1160 m² of mesh canvas, large-format digital printing with solvent ink in 12 shades of blue covering the 3 façades of the building.

In the context of the first Bogotá Biennial of Art and the City, Héctor Zamora created a work in two stages. Based on his research trips to Bogotá, which began in January, Zamora focused his interest on the abandoned original ICFES building, an institution fundamental to supporting university education in Colombia. This building caught his attention not only because of its past uses, but also because of its morphology, which brings into the present a complex relationship between culture and nature, latent in modernist architecture.

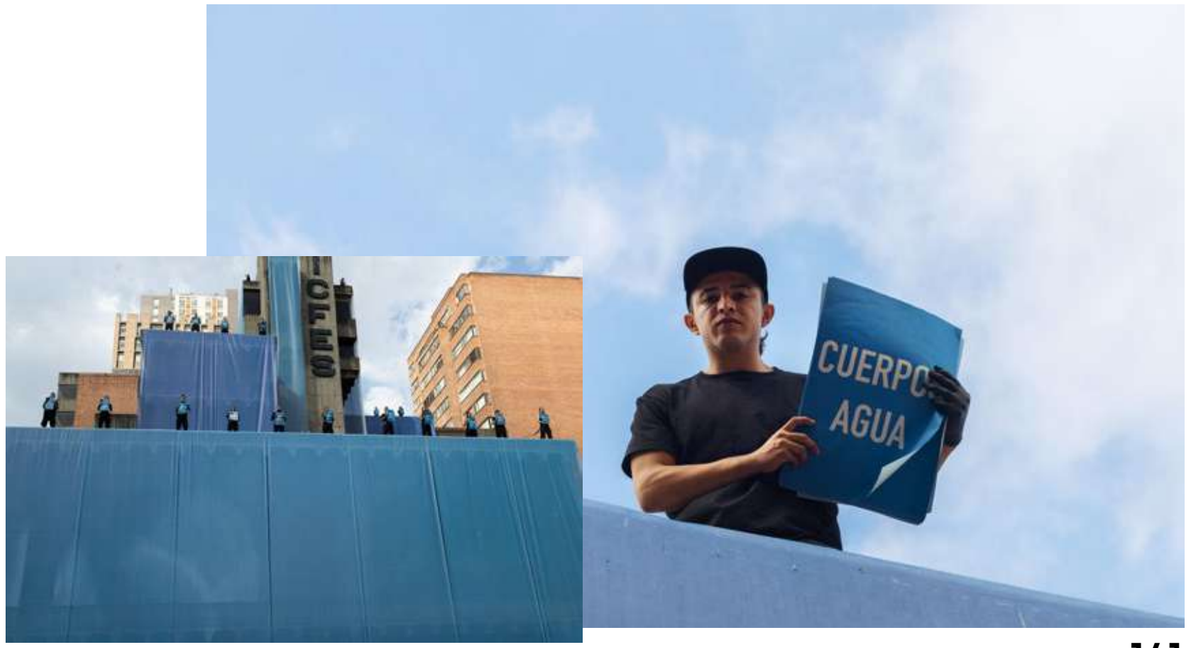
It is a building related to brutalism, but it can also be interpreted as an allegory of the relationship between water and the mountains, so characteristic of the Bogotá savanna. The first stage of the work consisted of an installation with micro-perforated fabrics printed in different shades of blue, which, due to their enormous proportions, appeared to emerge from all the horizontal surfaces of the building's roof. This intervention transformed the architecture into a kind of three-dimensional painting that highlighted its connection with water. However, its materiality resembles the protective meshes known in Colombia as *polisombras (shade netting)*, which seem to signal that some transformation is about to take place in that location.

The ICFES building is located on the Environmental Axis, a 21st-century urban project that recognizes the course of the Vicachá River as the northern border of the ancient Muisca city of Bacatá, to the point of incorporating a thread of its waters—now buried—as a fundamental part of its design.

The second stage of *Escenario Hídrico* made explicit this relationship between the ICFES building, the Environmental Axis, and the Vicachá River—renamed by colonizers as the San Francisco River. It is a short-duration performance supported by the previous installation. Situated between the demarcation of the building as an element of the Environmental Axis's visual field and its potential as a site of urban intervention, the work suggested that something more may occur. From the horizontal rooftops, located at different heights, 35 people stood and threw sheets of paper printed in the same blue tones as the fabrics, bearing phrases that allude to the history of the bodies of water in the city of Bogotá. These phrases came from interpretations of the ancient Vicachá River, whose name meant "glow of the night."

The performative action reconfigured the idea of a waterfall emerging from the rooftops—a key element in the conception of the entire work—but transferred it to the poetic realm of language, which brought to the present both the buried river and the educational impulse that inspired the building's creation.





CINEMATECA DE BOGOTÁ

LA ACTUAL SEDE DE LA CINEMATECA DE BOGOTÁ, UBICADA JUNTO AL EJE AMBIENTAL, FUE DISEÑADA POR EL COLECTIVO 720 E INAUGURADA EN 2019. ADEMÁS DE RESGUARDAR EL ARCHIVO AUDIOVISUAL PATRIMONIAL, CUENTA CON TRES SALAS DE CINE, UN AUDITORIO Y ESPACIOS DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO. SU ARQUITECTURA FACILITA EL FLUJO PEATONAL HACIA LAS UNIVERSIDADES CERCANAS Y HACIA EL CENTRO HISTÓRICO, CONSOLIDÁNDOSE COMO UN REFERENTE CULTURAL Y URBANO.

THE CURRENT HEADQUARTERS OF THE BOGOTÁ CINEMATHEQUE, LOCATED NEXT TO THE EJE AMBIENTAL, WAS DESIGNED BY THE 720 COLLECTIVE AND INAUGURATED IN 2019. IN ADDITION TO PRESERVING THE CITY'S AUDIOVISUAL HERITAGE ARCHIVE, IT FEATURES THREE MOVIE THEATERS, AN AUDITORIUM, AND SPACES FOR CREATION AND RESEARCH RELATED TO MOVING IMAGES. ITS ARCHITECTURE INTEGRATES PEDESTRIAN FLOWS TOWARD NEARBY UNIVERSITIES AND THE HISTORIC CENTER, MAKING IT AN IMPORTANT CULTURAL AND URBAN REFERENCE POINT.



MARÍA FERNANDA CARDOSO

(Bogotá, Colombia,1963)

***Circo de Pulgas Cardoso**, 1994 - 2000*
Cinco videos proyectados en sala: Conferencia circo de pulgas Cardoso, Instalación de la carpa del Circo de Pulgas Cardoso en el Museo de Arte Contemporáneo de Sídney, Performance completo del Circo de Pulgas Cardoso en la Opera de Sídney, Circo de Pulgas Cardoso en vivo en Paris, Circo de Pulgas Cardoso, Ensayo del Circo de Pulgas Cardoso en el San Francisco Exploratorium.
8:39 min; 1:59 min; 41:47 min; 4:21 min; 7:31 min; 6:01 min.

***Arañas del Paraíso**, 2014 - 2024*
Impresión de pigmentos en papel fotográfico
157 x 157 cm c/u.

***Sobre los orígenes del arte I y II**, 2016*
Video digital a color, sonido hiperrealista con dimensión táctil
6: 54 min

La obra de María Fernanda Cardoso transita permanentemente entre la naturaleza, la ciencia, la tecnología y el arte. Desde niña, sintió una fascinación especial por su entorno: los animales, las plantas y la riqueza natural que la rodeaba. A lo largo de su trayectoria, ha participado en más de 80 exposiciones individuales y 291 colectivas en prestigiosos escenarios como el MoMA (Nueva York), el Centro Pompidou (París) y el Museo Reina Sofía (Madrid).

En sus instalaciones sobresalen mariposas, insectos, estrellas de mar, arañas, entre otros animales, lo que la llevó incluso a dirigir un *Circo de Pulgas*, un fenómeno mediático que durante ocho años recorrió escenarios internacionales como el Centro Pompidou (1998) y la Ópera de Sídney (2000). Por primera vez en tres décadas, el *Circo de Pulgas Cardoso* pudo verse en Colombia, como parte de la programación de la Cinemateca de Bogotá.

En *Arañas del paraíso*, lo prácticamente imperceptible a simple vista se convierte en majestuoso. La obra de Cardoso nos permite encontrar belleza donde usualmente no la vemos. Tras años de trabajo minucioso, Cardoso logró capturar y amplificar microscópicamente la existencia de estas arañas diminutas, presentándolas en una escala que permite apreciar sus movimientos, colores intensos, gestos y lógicas propias. Un mundo paralelo que ocurre en medio de la inmensidad natural, que aún sigue siendo inexplorada por el ojo humano. Esta muestra nos invitó, precisamente, a eso: a enfrentarnos a la belleza de lo invisible.

***Circo de Pulgas Cardoso (Cardoso Flea Circus)**, 1994–2000*
Five videos projected in gallery space: Cardoso Flea Circus Lecture, Installation of the Cardoso Flea Circus Tent at the Museum of Contemporary Art, Sydney, Full Performance at the Sydney Opera House, Live Performance in Paris, Rehearsal at the San Francisco Exploratorium
Durations: 8:39 min; 1:59 min; 41:47 min; 4:21 min; 7:31 min; 6:01 min

***Arañas del Paraíso (Spiders of Paradise)**, 2014–2024*
Pigment print on photographic paper
157 x 157 cm each

***Sobre los orígenes del arte I y II (On the Origins of Art, I & II)**, 2016*
Digital color video, hyperrealistic sound with tactile dimension
6:54 min

The work of María Fernanda Cardoso continuously moves between nature, science, technology, and art. From an early age, she felt a deep fascination with her environment—drawn to the animals, plants, and rich biodiversity that surrounded her. Throughout her career, she has participated in over 80 solo exhibitions and 291 group shows in prestigious venues such as MoMA (New York), the Centre Pompidou (Paris), and the Museo Reina Sofía (Madrid).

Her installations often feature butterflies, insects, starfish, spiders, and other creatures. This exploration led her to create the Circo de Pulgas, a media phenomenon that toured internationally for eight years, with stops including the Centre Pompidou (1998) and the Sydney Opera House (2000). For the first time in nearly three decades, the Circo de Pulgas was shown in Colombia, as part of the programming of the Bogotá Cinematheque.

In Arañas del paraíso, what was nearly imperceptible to the naked eye became majestic. Cardoso's work reveals beauty where we are not used to seeing it. After years of meticulous research and documentation, she captured and magnified these tiny spiders' existence, presenting them at a scale that allows us to appreciate their movements, vibrant colors, gestures, and unique logic. A parallel world that unfolds within the vastness of nature—still largely unexplored by the human eye. This exhibition invited us precisely to do that: to confront the beauty of the invisible.







Como parte de la programación de la Bienal, se realizó la proyección de cinco videos del *Circo de Pulgas Cardoso* en la Cinemateca de Bogotá. / As part of the biennial's public program, five videos by the *Cardoso Flea Circus* were screened at the Cinemateca de Bogotá.





SUSANA MEJÍA

(Medellín, Colombia, 1978)

***Khoka Project**, 2015 - 2025*
Videoinstalación: 4 videos sincronizados con sonido envolvente 5.1
15'34"

Créditos: Mottif, Daniel Montoya

El *Proyecto Khoka*, liderado por la artista colombiana Susana Mejía, propone una revalorización simbólica de la planta de coca, despojándola de los estigmas impuestos por su asociación con la cocaína y devolviéndole su dignidad ancestral. A través de una red interdisciplinaria que entrecruza arte, botánica, historia, política y espiritualidad, el proyecto construye un archivo abierto de saberes que han permanecido dispersos durante siglos. *Khoka* se presenta como un jardín vivo, una plataforma de conocimiento compartido y una herramienta crítica que desafía la visión antropocéntrica dominante, permitiendo que la planta "hable" desde sus propios tiempos, usos y sentidos. La coca no es entendida como un recurso a ser explotado, sino como un ser con agencia, con el cual se puede establecer una relación simbiótica y respetuosa.

En este espacio simbólico y físico el arte trasciende su función estética, para convertirse en una forma de activismo que promueve la justicia ecológica y cultural. El proyecto aborda el pensamiento posthumano al disolver las fronteras entre naturaleza y humanidad, y reivindica el conocimiento ancestral como vía legítima y necesaria para reconstruir los vínculos con lo vivo. Más que una obra individual, *Khoka* es una comunidad de saberes: una red que se expande desde lo local hacia lo global, en donde la planta se convierte en sujeto de enunciación y el jardín en un lugar de encuentro, memoria y sanación. Así, Mejía, a través del arte, propone un "indulto simbólico" para la coca, permitiendo su tránsito de lo ilegal a lo legítimo.

En el marco de la BOG25, el proyecto se presentó como una instalación multicanal que buscaba crear un espacio contemplativo, en el cual los cruces de tiempos, archivos e imágenes —registradas en los viajes emprendidos para conocer la planta— conviven y permean la mirada desde una perspectiva desprovista de violencia.

Visite el archivo del proyecto en: www.khokaproject.com



***Khoka Project**, 2015–2025*
Video installation: 4 synchronized videos with 5.1 surround sound
15:34 min

Credits: Mottif, Daniel Montoya

The *Khoka Project*, led by Colombian artist Susana Mejía, proposed a symbolic revaluation of the coca plant, stripping it of the stigmas imposed by its association with cocaine and restoring its ancestral dignity. Through an interdisciplinary network that weaves together art, botany, history, politics, and spirituality, the project built an open archive of knowledge that has remained scattered for centuries. *Khoka* is presented as a living garden. A platform for shared knowledge, and a critical tool that challenges the dominant anthropocentric worldview, allowing the plant to "speak" in its own time, through its uses and meanings. Coca is not understood as a resource to be exploited, but as a being with agency—with whom a respectful and symbiotic relationship can be established.

In this symbolic and physical space, art transcends its aesthetic function to become a form of activism promoting ecological and cultural justice. The project embraces post-humanist thought by dissolving the boundaries between nature and humanity and vindicating ancestral knowledge as a legitimate and necessary path for rebuilding our bonds with the living world. *Khoka* is more than an individual artwork. It is a community of knowledge: a network that expands from the local to the global, where the plant becomes a subject of enunciation and the garden a space for encounter, memory, and healing. Mejía proposes a "symbolic pardon" for the coca plant through this project, enabling its transition from illegality to legitimacy.

As part of BOG25, the project was a multichannel installation that created a contemplative space where timelines, archives, and images—recorded during journeys to learn from the plant—coexist and permeate the viewer's gaze from a perspective free of violence.

Visit the project archive at: www.khokaproject.com





MUSEO DE ARTES VISUALES UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

UBICADO EN LA PLAZA PRINCIPAL DE LA UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO, EL MUSEO DE ARTES VISUALES FUE INAUGURADO EN 2004 COMO UN ESPACIO ABIERTO AL PÚBLICO Y DEDICADO A LA EXHIBICIÓN ARTÍSTICA. SU DISEÑO, OBRA DE BERMÚDEZ ARQUITECTOS, DIALOGA CON LOS EDIFICIOS CIRCUNDANTES A LA VEZ QUE CONTRASTA CON EL PERFIL DE LOS CERROS ORIENTALES. HOY SE CONSOLIDA COMO UN PUNTO DE ENCUENTRO CULTURAL TANTO PARA EL CAMPUS COMO PARA LA CIUDAD.

LOCATED IN THE MAIN PLAZA OF THE JORGE TADEO LOZANO UNIVERSITY, THE MUSEUM OF VISUAL ARTS OPENED IN 2004 AS A PUBLIC SPACE DEDICATED TO ART EXHIBITIONS. ITS DESIGN, BY BERMÚDEZ ARQUITECTOS, CREATES A DIALOGUE WITH SURROUNDING BUILDINGS WHILE CONTRASTING WITH THE SILHOUETTE OF THE EASTERN MOUNTAIN RANGE. TODAY IT STANDS AS A CULTURAL LANDMARK WITHIN THE CAMPUS AND AN OPEN MEETING POINT FOR THE CITY.



ADRIÁN GAITÁN

(Cali, Colombia, 1983)

The Game Never Ends, *2025*
Instalación, ensamblajes escultóricos, arquitectura efímera, vitrinas y ambientación simbólica.
Dimensiones variables.

The Game Never Ends es una instalación inmersiva que entreteje tensiones entre el capital simbólico y el capital afectivo, entre el deporte de élite y la cocina popular, y entre la estética del consumo y las estéticas del cuidado. Adrián Gaitán construye un microclima en el que convergen objetos híbridos, arquitectura vernácula y símbolos económicos, para reflexionar sobre los procesos de mestizaje e imposición cultural que han configurado las identidades en Colombia.

En el centro de la instalación se encontraba una pirámide-vitrina de cuatro caras, inspirada en la proyección de una cancha de tenis vista desde la televisión. Esta figura, que remite tanto al *Annuit cœptis* del billete de dólar como al ojo de la providencia, es aquí resignificada como símbolo del poder económico global y de la lógica interminable del capital. La frase que da título a la obra —*The Game Never Ends*— se lee así como una sentencia sobre la continuidad del dominio económico y cultural, pero también como una posibilidad de invertir la cara de la moneda. Dentro de la pirámide se dispusieron 45 objetos que combinaban herramientas de cocina popular con artículos deportivos de élite. Estas piezas, despojadas de su función utilitaria, se ensamblaron a partir de la oposición cuidado/competencia, con guiños al surrealismo y a las culturas del reciclaje. El resultado es un catálogo de artefactos híbridos que evocaban tanto el juego como el ritual. A los costados de esta estructura central se ubicaban cuatro vitrinas luminosas que remiten al formato museográfico del Museo del Oro. En ellas se presentaban objetos escultóricos elaborados a partir de imágenes de monedas nacionales: el maíz (moneda de $1), el poporo ($20), la granada (1 real) y las cornucopias de la abundancia (10 centavos). Estas monedas, tomadas como íconos de una identidad mestiza, son reinterpretadas en objetos que tensionan las relaciones entre memoria, valor y representación.

El espacio arquitectónico que contiene la obra fue construido con técnicas y materiales populares: barro, boñiga, heno, madera, fique y tierra. Siguiendo principios de geometría sagrada, este entorno semicircular propuso una atmósfera de recogimiento, donde el visitante accedía a un espacio vital y simbólico, a medio camino entre el horno, el templo y el escenario.

The Game Never Ends propuso una escenificación crítica de las estructuras de poder que moldean los gustos, los cuerpos y los afectos. A través de una estética que mezclaba el ensamblaje, la ruina y el altar, Gaitán convirtió los objetos cotidianos en dispositivos filosóficos que invitaban a pensar el lugar que ocupamos en los juegos del poder, el capital y la identidad.

The Game Never Ends, *2025*
Installation, sculptural assemblages, ephemeral architecture, display cases, and symbolic staging.
Variable dimensions.

The Game Never Ends was an immersive installation that interwove tensions between symbolic and affective capital, between elite sports and popular cooking, and between consumer aesthetics and the aesthetics of care. Adrián Gaitán created a microclimate where hybrid objects, vernacular architecture, and economic symbols converge to reflect on the processes of mestizaje and cultural imposition that have shaped identities in Colombia.

At the center of the installation stood a four-sided pyramid-display case, inspired by the televised projection of a tennis court. This figure —which recalled both the *Annuit cœptis* on the U.S. dollar bill and the Eye of Providence— is re-signified here as a symbol of global economic power and the never-ending logic of capital. The phrase that gives the work its title —*The Game Never Ends*— reads both as a sentence on the persistence of economic and cultural dominance, and as a possibility to flip the coin. Inside the pyramid, 45 objects were arranged, combining tools from popular kitchens with elite sports gear. Stripped of their utilitarian function, these pieces were assembled around the tension between care and competition, with nods to surrealism and recycling cultures. The result was a catalog of hybrid artifacts that evoke both play and ritual.

Flanking the central structure were four illuminated display cases, reminiscent of the museographic format of the Gold Museum. Inside them there were sculptural objects made from the imagery of national coins: maize (1 peso), the *poporo* (20 pesos), the pomegranate (1 real), and cornucopias of abundance (10 cents). These coins, taken as icons of a mestizo identity, were reinterpreted into objects that challenged the relationships between memory, value, and representation.

The work's architectural space housing was constructed using popular building techniques and materials: clay, cow dung, hay, wood, *fique* fiber, and soil. Following principles of sacred geometry, this semicircular environment created an atmosphere of contemplation, inviting the visitor into a vital and symbolic space —halfway between oven, temple, and stage.

The Game Never Ends staged a critical reflection on the power structures that shape our tastes, bodies, and affections. Through an aesthetic that blended assemblage, ruin, and altar, Gaitán transformed everyday objects into philosophical devices that invite us to question our place within the games of power, capital, and identity.









JOHAN SAMBONI

(Cali, Colombia, 1995)

***Techos y lámparas**, 2025*
Instalación con esculturas sonoras, mural y luz LED
Láminas de zinc, varillas, aerosoles, bafles, vinilos y luces LED
Siete esculturas de 200 x 150 x 70 cm c/u, mural 700 x 400 cm

Siete esculturas monumentales con forma de gorras deportivas colgaban y reposaban en el espacio, dos de ellas convertidas en dispositivos sonoros –mediante colaboraciones con el grupo de rap Zona Marginal de Cali, y con la antropóloga y artista María del Mar Vanin–. A estas piezas se suma un mural, realizado en vinilo y aerosol, iluminado con luz LED que presentaba la silueta vibrante de figuras juveniles —algunos de ellos miembros de pandillas del oriente de Cali— tratadas cromáticamente como destellos retinianos. El texto que acompañaba al mural: "Vamos a ser tan lámparas que cuando cerrés los ojos nos seguirás viendo", condensa el gesto político y poético de la obra: la persistencia de una presencia que se niega a ser borrada.

Las esculturas fueron realizadas en lámina de zinc y varilla, materiales de construcción precarios, que remiten a la informalidad urbana y a la etapa de "obra negra" en los barrios populares. En su superficie las gorras estaban intervenidas con técnicas mixtas (aerosol, óleo, aerógrafo), con motivos que aluden tanto al graffiti como a estéticas "americanas" del consumo popular: caricaturas, rótulos de equipos deportivos y cultura hip hop. Esta hibridación visual y sonora evidencia la investigación de Samboníisobre los códigos estéticos y sociales que circulan en los márgenes.

El título de la obra juega con las ambigüedades del lenguaje urbano. En el argot caleño, ser "lámpara" significa llamar la atención, brillar, ostentar. Así, las gorras sobredimensionadas no solo son "techos" que cubren, sino también focos de visibilidad en un mundo que invisibiliza. El gesto de amplificación —en escala, sonido y luz— convierte el objeto en monumento. Como la trompeta de la Plazoleta Jairo Varela, en el Bulevar del Río, Samboní propuso una forma de memoria afectiva, situada y callejera, donde el símbolo de la gorra se transmuta en un dispositivo de poder simbólico. *Techos y lámparas* es una obra sobre la autorrepresentación de los jóvenes en contextos de exclusión, pero también es una reflexión sobre los modos de circulación y reapropiación de la cultura popular en el arte contemporáneo. Desde Cali y desde los márgenes, Samboni construye una poética de la visibilidad donde los materiales, los cuerpos y las voces reclaman su lugar, no como figuras museificadas, sino como presencias activas, incandescentes, resistentes.

***Techos y lámparas (Roofs and Lamps)**, 2025*
Installation with sound sculptures, a mural, and LED light.
Zinc sheets, metal rods, spray paint, speakers, vinyl, and LED lights.
Seven sculptures measuring 200 x 150 x 70 cm each / Mural: 700 x 400 cm

Seven monumental sculptures in the shape of sports caps hung and rested throughout the space. Two of them were transformed into sound devices through collaborations with the Cali-based rap group Zona Marginal and anthropologist-artist María del Mar Vanin. Accompanying these pieces is a mural made with vinyl and spray paint, illuminated by LED light, depicting the vibrant silhouettes of young figures —some of them members of gangs from eastern Cali— rendered chromatically like retinal flashes. The mural includes the phrase: "*We're going to shine so bright that even when you close your eyes, you'll still see us*," a poetic and political statement encapsulating the work's core: the persistence of a presence that refuses to be erased.

The sculptures were made of zinc sheets and metal rods—precarious construction materials that reference urban informality and the so-called "obra negra" (shell construction/the unfinished sense) of homebuilding in low-income neighborhoods. The surface of each cap was treated with mixed techniques (spray paint, oil, airbrush), featuring motifs that draw from graffiti and "American" popular aesthetics: cartoon characters, sports team logos, and hip-hop culture. This visual and sonic hybridization reveals Samboni's exploration of the aesthetic and social codes circulating in marginalized spaces.

The title *Techos y lámparas* plays with the ambiguities of urban slang. In Cali's vernacular, to be a "lamp" means to shine, stand out, and flaunt. Thus, the oversized caps were not only "roofs" that provide cover but also beacons of visibility in a world that renders them invisible. The gesture of amplification —in scale, sound, and light— turned the object into a monument. Like the trumpet in Jairo Varela Square on the Río Boulevard, Samboní proposes a form of affective, situated, street-level memory, where the symbol of the cap is transformed into a device of symbolic power.

Techos y lámparas is a work about the self-representation of youth in contexts of exclusion and a reflection on the ways popular culture circulates and is reappropriated in contemporary art. From Cali and from the margins, Samboni constructs a poetics of visibility, where materials, bodies, and voices claim their place—not as a museumification of figures but as active, incandescent, and resistant presences.





MONA HERBE

(Barranquilla, Colombia, 1976)

***Futuro perfecto**, 2025*
Instalación inmersiva con materiales reciclados, pan, tierra negra, empaques, croché, sal, tapas y textiles impresos.
Dimensiones variables

Artistas: Paula Andrea Rodríguez Gallego, Carlos Daniel Álvarez Ospina, María Fernanda Henao Ortiz, Andrea Giraldo Cardona, José David Osorio Ruiz, Andrés Hoyos Zapata, Andrés López del Valle, Daniel Alexander Cardona Salazar, Andrés Hernández Roldán, Alexa Ramírez Herrera; **Balsa Muisca:** Alejandra Jaramillo Paba, María Camila Arango Peláez; **Ojo de agua:** Harold Padilla Piedrahita; **Productor general:** David Vanegas; Productor técnico: Harold Padilla Piedrahita; **Voluntarios:** Natalia Ramírez Gutiérrez, Nhora Stella Restrepo, Luisa Fernanda Pinzón Pérez, Camilo Cardona García, Juan Diego Bedoya González, Beatriz Ramírez, Sofía Restrepo López, Laura Liliana Bernal Martínez, Joan Sebastián Caballero Quiñones, Viviana María Toro Gutiérrez, Juan Rafael Castaño, Sebastián Moná Ramírez. **Agradecimientos:** José Esteban Bello Pedraza, Alejandro Peláez Rojas, Mauricio Hermosilla Reyes, Milton Andrés Bello Rodríguez.

Futuro perfecto fue una instalación de gran escala concebida como un laberinto circular, una metáfora envolvente de la historia del capitalismo, desde la conquista hasta la actualidad neoliberal. La obra explora el mito de El Dorado como promesa fallida, como utopía que ha orientado las narrativas de progreso en América Latina. A través de materiales modestos y cotidianos —sal, pan, tierra, harina de maíz, tapas de botellas, empaques brillantes, croché—, Mona Herbe articula una crítica a las formas de acumulación, desplazamiento y despojo que estructuran nuestra historia común.

La instalación se componía de diversas capas concéntricas de cortinas suspendidas del techo, elaboradas con materiales recolectados y reciclados, que el espectador debía atravesar. Cada capa representa un momento en la genealogía del capitalismo:

- **Lonas de empaque para sal**, pintadas de dorado por un lado y de negro por el otro, evocaban el trabajo invisible: la riqueza verdadera desplazada por el valor simbólico del oro.
- **Tapas de alcohol**, símbolo del colonialismo y la industrialización, narraban cómo el alcohol pasó de ser un rito comunitario a convertirse en un mecanismo de control y alienación.
- **Harina de maíz**, alimento identitario compartido entre Colombia y Venezuela, visibilizaba la transformación del sustento artesanal en producto industrializado, así como la marca material del éxodo migrante.
- **La balsa de pan**, ubicada en el centro, estaba forrada con croché dorado y reposaba sobre un espejo hecho de empaques de chocolates, evocando tanto la Balsa Muisca como la promesa neoliberal de bienestar que brilla, pero no nutre.

***Futuro perfecto (Perfect Future)**, 2025*
Immersive installation made with recycled materials, bread, black soil, packaging, crochet, salt, bottle caps, and printed textiles.
Variable dimensions

Artists: Paula Andrea Rodríguez Gallego, Carlos Daniel Álvarez Ospina, María Fernanda Henao Ortiz, Andrea Giraldo Cardona, José David Osorio Ruiz, Andrés Hoyos Zapata, Andrés López del Valle, Daniel Alexander Cardona Salazar, Andrés Hernández Roldán, Alexa Ramírez Herrera; **Balsa Muisca:** Alejandra Jaramillo Paba, María Camila Arango Peláez; **Ojo de Agua:** Harold Padilla Piedrahita; **General Producer:** David Vanegas; **Technical Producer:** Harold Padilla Piedrahita; **Volunteers:** Natalia Ramírez Gutiérrez, Nhora Stella Restrepo, Luisa Fernanda Pinzón Pérez, Camilo Cardona García, Juan Diego Bedoya González, Beatriz Ramírez, Sofía Restrepo López, Laura Liliana Bernal Martínez, Joan Sebastián Caballero Quiñones, Viviana María Toro Gutiérrez, Juan Rafael Castaño, Sebastián Moná Ramírez.

Acknowledgements: José Esteban Bello Pedraza, Alejandro Peláez Rojas, Mauricio Hermosilla Reyes, Milton Andrés Bello Rodríguez.

Futuro perfecto was a large-scale installation conceived as a circular labyrinth, an immersive metaphor for the history of capitalism, from the conquest to the present-day neoliberal order. The work explored the myth of El Dorado as a failed promise, a utopia that has long guided narratives of progress in Latin America. Using modest, everyday materials —salt, bread, earth, corn flour, bottle caps, shiny packaging, crochet— Mona Herbe wove a critical reflection on the dynamics of accumulation, displacement, and dispossession that shape our shared history.

The installation consisted of concentric curtain-like layers suspended from the ceiling, made from collected and recycled materials that the viewer must physically pass through. Each layer represented a moment in the genealogy of capitalism:

- **Salt packaging tarps**, painted gold on one side and black on the other, evoked invisible labor: real wealth displaced by the symbolic value of gold.
- **Alcohol bottle caps**, symbols of colonialism and industrialization, spoke to how alcohol transitioned from a communal ritual to a mechanism of control and alienation.
- **Corn flour**, a staple ingredient shared by Colombia and Venezuela, revealed the transformation of handcrafted sustenance into an industrial product and served as a material trace of migratory exodus.
- **The bread raft**, located at the center, was covered in golden crochet and rests on a mirror made of candy wrappers —a reference to the Muisca Raft and to the shimmering, empty promise of neoliberal well-being.

The entire work rested on a layer of black soil, a symbol of territory, rootedness, and forced displacement. As visitors entered the labyrinth, they physically moved through these layers of history and memory, encountering their textures, densities, and smells. The installation became a sensory experience that revealed the repetition of cycles of oppression and hope, confronting us with the enduring marks of extractivism, consumerism, migration, and forgetfulness.

La obra reposaba sobre una capa de tierra negra: símbolo del territorio, del arraigo y del desplazamiento forzado. Al ingresar al laberinto, el visitante atravesaba físicamente estas capas de historia y memoria, enfrentándose a sus texturas, densidades y olores. La instalación se convirtió en una experiencia sensorial que hacía visible la repetición de los ciclos de opresión y esperanza, y nos confrontaba con las huellas del extractivismo, el consumo, la migración y el olvido.







CENTRO CIVICO UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

INAUGURADO EN 2021 Y DISEÑADO POR UNDURRAGA DEVÉS ARQUITECTOS, EL CENTRO CÍVICO SE UBICA EN EL COSTADO ORIENTAL DEL CAMPUS DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES. ESTE CONJUNTO ARQUITECTÓNICO REÚNE ESPACIOS ACADÉMICOS Y CULTURALES, Y FUE CONCEBIDO COMO UN AMPLIO ESPACIO PEDAGÓGICO QUE FORTALECE LA RELACIÓN ENTRE LA UNIVERSIDAD Y LA CIUDAD. ES UN REFERENTE CONTEMPORÁNEO EN EL CENTRO DE BOGOTÁ.

INAUGURATED IN 2021 AND DESIGNED BY UNDURRAGA DEVÉS ARQUITECTOS, THE CIVIC CENTER IS LOCATED ON THE EASTERN SIDE OF THE UNIVERSIDAD DE LOS ANDES CAMPUS. THIS ARCHITECTURAL COMPLEX BRINGS TOGETHER ACADEMIC AND CULTURAL SPACES. CONCEIVED AS A BROAD PEDAGOGICAL ENVIRONMENT, IT STRENGTHENS THE RELATIONSHIP BETWEEN THE UNIVERSITY AND THE CITY, BECOMING A CONTEMPORARY LANDMARK IN CENTRAL BOGOTÁ.



AEROCENO

***Museo Aero Solar**, 2007 - al presente*
Cuidado colectivo, bolsas de plástico reutilizadas, cinta adhesiva
Para volar: sol, aire y viento
Dimensiones variables

Cortesía del Museo Aero Solar, en particular de las comunidades Bogotanas de la Escuela de Futuros de la SCRD en alianza con las entidades el SIDFAC, entre las cuales se encuentran el Programa Crea de IDARTES, el Programa de Formación Musical Vamos a la Filarmónica de la OFB, Civinautas del IDPC, la Dirección de Lectura y Bibliotecas de BibloRed. De igual manera, de la subsecretaría de Cultura Ciudadana de la SCRD, la Ecoalianza Estratégica de Recicladores, Facartes y Arqdis de la Universidad de los Andes, Facrea de la Universidad del Rosario, un curso de dibujo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colectivo Casa-Taller Impluvium en alianza con Lunárquicos y Quiasmo, el Jardín Botánico José Celestino Mutis, el CRAI de la Universidad Santo Tomás, el colectivo Vamos a hacerlo Colombia y el IDIPRON.

***Vuela con Pacha, Hacia el Aeroceno**, 2017 - 2023*
Idiomas: español e inglés con subtítulos en inglés
Directores: Maximiliano Laina y Tomás Saraceno
Guión: Claudia Aboaf, Tomás Saraceno, Iosi Havilio
Duración: 76”25’

El trabajo de Tomás Saraceno desafía las fronteras entre arte, ciencia y activismo ambiental. Con *Aeroceno*, un proyecto en constante evolución, propone formas de habitar el planeta sin depender de combustibles fósiles, imaginando un futuro en equilibrio con la atmósfera. A través de esculturas voladoras impulsadas únicamente por el sol y el aire, Saraceno crea otras formas de movilidad aérea libre de emisiones; al mismo tiempo, invita a una reflexión crítica sobre la explotación del entorno.

Aeroceno no es solo una obra, también es una comunidad y una plataforma abierta, que propone otra forma de relacionarnos con los cuerpos, el planeta y el cielo: un manifiesto poético y político por la sostenibilidad, la colaboración y la interdependencia. Dentro de esta iniciativa, el Museo Aero Solar surge como una expresión colectiva del proyecto: globos construidos a partir de bolsas de plástico reutilizadas, ensamblados por comunidades en talleres colaborativos. Estas esculturas aéreas, livianas y autosustentables, encarnan la posibilidad de volar sin motores, sin quemar combustibles, sin contaminar. Cada globo es un archivo en movimiento, una memoria flotante de los gestos, las manos y las historias que lo formaron. Más que objetos, son actos de resistencia poética y ecológica, que invitan a repensar nuestra relación con la Tierra y con los demás, desde la creatividad, la cooperación y la imaginación compartida.

Para las culturas andinas, Pacha es una energía superior que organiza y armoniza a todos los habitantes del Cosmos. Un mensaje, una película, un viaje alrededor del sol con la Pachamama, un espacio-tiempo hacia eras de complementariedades, *Vuela con Pacha, hacia el Aeroceno* retrata la larga relación entre muchas comunidades en constante crecimiento en varios continentes, documentando la colaboración continua entre Aeroceno y las comunidades indígenas de Salinas Grandes y Laguna de Guayatayoc, en Jujuy, al norte de Argentina.

Iniciado en 2017, con fragmentos de archivo adicionales que datan de 2006 en adelante, este proyecto es un diálogo continuo con los pueblos indígenas Kollas, protegiendo sus tierras ancestrales de la extracción de litio, en nombre de la justicia ecosocial y de los pueblos del Sur Global.





***Museo Aero Solar (Aerosolaar Museum)**, 2007 – present*
Collective care. Reused plastic bags, adhesive tape.
To fly: sun, air, and wind.
Variable Dimensions

Courtesy of the Museo Aero Solar, particularly of the Bogotá-based communities of the SCRD’s School of Futures, in alliance with the SIDFAC entities, including the Crea Program of IDARTES, the Musical Training Program “Vamos a la Filarmónica (Let’s Go To the Philharmonic)” of the OFB, Civinautas of the IDPC, and the Reading and Libraries Directorate of BibloRed. Likewise, the Citizenship Culture Subsecretariat of the SCRD, the Strategic Eco-Alliance of Recyclers, the Faculties of Arts and Architecture (Facartes and Arqdis) of the Andes University, Facrea of Universidad del Rosario, a drawing course at Jorge Tadeo Lozano University, the Casa-Taller Impluvium Collective in alliance with Lunárquicos and Quiasmo, the José Celestino Mutis Botanical Garden, the CRAI of Santo Tomás University, the “Vamos a hacerlo Colombia” collective, and IDIPRON.

***Vuela con Pacha, Hacia el Aeroceno (Fly with Pacha, Into the Aerocene)**, 2017–2023*
Duration: 76 minutes, 25 seconds.
Languages: In Spanish and English with English subtitles
Directors: Maximiliano Laina and Tomás Saraceno
Script: Claudia Aboaf, Tomás Saraceno, Iosi Havilio

Tomás Saraceno’s work challenges the boundaries between art, science, and environmental activism. With *Aerocene*, a constantly evolving project, he proposes ways of inhabiting the planet without relying on fossil fuels, imagining a future in harmony with the atmosphere. Through flying sculptures powered solely by the sun and air, Saraceno creates a new form of emission-free aerial mobility while inviting critical reflection on environmental exploitation.

Aerocene is not just a work of art but also a community and an open platform proposing new ways to relate to bodies, the planet, and the sky: a poetic and political manifesto for sustainability, collaboration, and interdependence.

Within this initiative, the *Museo Aero Solar* emerged as a collective expression of the project: balloons made from reused plastic bags, assembled by communities in collaborative workshops. These light, self-sustaining aerial sculptures embodied the possibility of flight without engines, burning fuels, or pollution. Each balloon was a moving archive, a floating memory of the gestures, hands, and stories that created it.

More than objects, they were acts of poetic and ecological resistance, inviting us to rethink our relationship with the Earth and one another through creativity, cooperation, and shared imagination.

In the Andean culture, Pacha is a superior energy that organizes and harmonizes all inhabitants in the Cosmos. A message, a film, a journey around the sun with Pachamama, a space-time towards eras of complementarities, Vuela con Pacha, Hacia el Aeroceno portrayed the long-standing relationship between many ever-growing communities across multiple continents, documenting the ongoing collaboration between Aerocene and the Indigenous Communities of Salinas Grandes and Laguna de Guayatayoc, in Jujuy, Northern Argentina.

Started in 2017, with additional archive fragments dating from 2006 onwards, this project is an ongoing dialogue with the Kolla Indigenous Peoples, protecting their ancestral lands from lithium extraction, in the name of ecosocial justice and the peoples of the Global South.







El *Museo Aerosolar* fue elevado en el Parque de los Novios y posteriormente fue instalado en la sala expositiva del Centro Cívico. | *Museo Aerosolar* was launched at the Parque de los Novios and was later installed in the exhibition hall of the Centro Cívico

GALE-RÍA SANTA FE

INAUGURADA EN 1981 COMO UN ESPACIO PÚBLICO PARA LA EXHIBICIÓN DE OBRAS DE ARTISTAS PLÁSTICOS Y VISUALES EMERGENTES, LA GALERÍA SANTA FE IMPULSÓ INICIATIVAS COMO EL I SALÓN DE ARTE JOVEN (1991) Y EL PREMIO LUIS CABALLERO (1996). TRAS OCUPAR VARIAS SEDES TEMPORALES, EN 2019 SE ESTABLECIÓ DEFINITIVAMENTE BAJO LA PLAZA DE MERCADO LA CONCORDIA. ACTUALMENTE ES UN EJE CULTURAL DEL CENTRO HISTÓRICO, CON PROGRAMAS DE BECAS Y APOYOS A ARTISTAS.

OPENED IN 1981 AS A PUBLIC SPACE FOR EXHIBITIONS BY EMERGING VISUAL AND PLASTIC ARTISTS, GALERÍA SANTA FE PROMOTED INITIATIVES SUCH AS THE FIRST SALON OF YOUNG ART (1991) AND THE LUIS CABALLERO PRIZE (1996). AFTER SEVERAL TEMPORARY LOCATIONS, IT SETTLED PERMANENTLY IN 2019 BENEATH THE LA CONCORDIA MARKET SQUARE. TODAY IT IS A KEY CULTURAL INSTITUTION IN THE HISTORIC CENTER, OFFERING GRANTS AND SUPPORT PROGRAMS FOR ARTISTS.



ANGÉLICA TEUTA

***Arquitectura Emocional: Cobijos y Moradas**, 2025*
Instalación In situ en la Galería Santa fe presentada para el XIII Premio Luis Caballero. Dimensiones variables.

Angélica Teuta es una artista multidisciplinaria cuya práctica se centra en la creación de instalaciones *in situ*, piezas audiovisuales, escultura, dibujo, collage y sonido. Desde 2015, bajo el nombre de *Arquitectura Emocional (AE)*, orienta su trabajo hacia contextos colaborativos y comunitarios, así como proyectos comisionados en alianza con la arquitectura, el diseño y la biología, con el propósito de revitalizar espacios y estimular la unión social y el bienestar emocional.

Arquitectura Emocional: Cobijos & Moradas fue el proyecto ganador del XIII Premio Luis Caballero, instalado en la Galería Santa Fe. La obra propuso la creación de un mundo habitable, utópico y onírico que, como un sueño, se transformaba a medida que era recorrido. El visitante atravesaba cuatro mundos de sonidos y materialidades distintas, alojados en una espiral. Se trataba de espacios dentro de espacios que conformaban un universo simbólico y conducían a tomar conciencia de las relaciones que se tejen con cada ser —plantas, animales— y con cada casa o refugio que se habita o en los que se busca resguardo. Se configuraba, así, un espacio paralelo entre cosmología y cosmogonía que buscaba despertar los sentidos y la espiritualidad.

Cada uno de estos mundos se asociaba a una categoría: cobijo o morada. Los cobijos aludían a refugios íntimos, conectados con el útero, lo humano y lo no humano, y con la madre tierra. Eran arquitecturas efímeras y blandas que evocaban la metamorfosis y el cambio constante, e invitaban a regresar a una conexión primordial con la naturaleza y con las raíces emocionales.

Las moradas, en contraste, eran estructuras más rígidas, semejantes a espacios habitacionales y resguardos humanos. Generaban fronteras, identidades y nuevas preguntas en torno al adentro y el afuera, así como a las diversas maneras de habitar. En ellas tenían lugar el juego y los rituales; eran utopías que respondían a la necesidad colectiva de sentirse parte de algo. Si el útero inicial era un cobijo, el corazón se configuraba como una morada compartida.

Este universo imaginado se vinculaba con perspectivas latinoamericanas y poéticas, y proponía nuevas formas de pensarse en relación con los espacios. Era un viaje hacia genealogías, psiques y ancestralidades. La obra invitaba a detenerse frente al ritmo opresor y destructor de la vida contemporánea, y a cuestionar la definición de lo humano, así como las relaciones con los demás seres vivos y con la naturaleza.

***Emotional Architecture: Shelters and Dwellings**, 2025*
Site-specific installation at Galería Santa Fe, presented for the XIII Luis Caballero Award. Variable dimensions.

Angélica Teuta is a multidisciplinary artist whose practice focuses on the creation of site-specific installations, audiovisual works, sculpture, drawing, collage, and sound. Since 2015, under the name *Emotional Architecture (EA)*, she has oriented her work toward collaborative and community-based contexts, as well as commissioned projects developed in alliance with architecture, design, and biology, with the aim of revitalizing spaces and fostering social connection and emotional well-being.

Emotional Architecture: Shelters & Dwellings was the winning project of the XIII Luis Caballero Award and was installed at Galería Santa Fe. The work proposed the creation of a habitable, utopian, and oneiric world that, like a dream, transformed as it was traversed. Visitors moved through four worlds of distinct sounds and materialities, housed within a shell or spiral. These were spaces within spaces that formed a symbolic universe and led to an awareness of the relationships woven with every being—plants and animals—and with each house or refuge that is inhabited or sought for shelter. In this way, a parallel space between cosmology and cosmogony was configured, seeking to awaken the senses and spirituality.

Each of these worlds was associated with a category: shelter or dwelling. The shelters alluded to intimate refuges, connected to the womb, to the human and the non-human, and to Mother Earth. They were ephemeral, soft architectures that evoked metamorphosis and constant change, inviting a return to a primordial connection with nature and with emotional roots.

The dwellings, by contrast, were more rigid structures, resembling domestic spaces and human shelters. They generated boundaries, identities, and new questions regarding inside and outside, as well as the diverse ways of inhabiting. Play and rituals took place within them; they were utopias that responded to the collective need to feel part of something. If the initial womb was a shelter, the heart was configured as a shared dwelling.

This imagined universe was linked to Latin American and poetic perspectives and proposed new ways of thinking about oneself in relation to space. It was a journey toward genealogies, psyches, and ancestralities. The work invited viewers to pause in the face of the oppressive and destructive rhythm of contemporary life, and to question the definition of the human, as well as relationships with other living beings and with nature.







ARCHIVO DE BOGOTÁ

INAUGURADO EN 2003 EL ARCHIVO DE BOGOTÁ RESGUARDA EL PATRIMONIO DOCUMENTAL DE LA CIUDAD. DISEÑADO POR EL ARQUITECTO JUAN PABLO ORTIZ, COMBINA CRITERIOS BIOCLIMÁTICOS CON UNA GRAN BÓVEDA SIN VENTANAS QUE MANTIENE CONDICIONES ÓPTIMAS DE TEMPERATURA Y HUMEDAD PARA LA PRESERVACIÓN DOCUMENTAL. EL EDIFICIO SE ORGANIZA EN TRES ÁREAS: EL "OJO" (SALAS DE CONSULTA Y EXPOSICIONES), LA "MANO" (LABORATORIOS Y ADMINISTRACIÓN) Y EL "OÍDO" (AUDITORIO), CREANDO UNA EXPERIENCIA ARQUITECTÓNICA GUIADA POR LA LUZ Y EL SONIDO.

INAUGURATED IN 2003, THE BOGOTÁ ARCHIVE PRESERVES THE CITY'S DOCUMENTARY HERITAGE. DESIGNED BY ARCHITECT JUAN PABLO ORTIZ, IT COMBINES BIOCLIMATIC CRITERIA WITH A LARGE WINDOWLESS VAULT THAT ENSURES STABLE TEMPERATURE AND HUMIDITY FOR THE PRESERVATION OF HISTORICAL DOCUMENTS. THE BUILDING IS ORGANIZED INTO THREE PARTS: THE "EYE" (READING AND EXHIBITION ROOMS), THE "HAND" (LABORATORIES AND ADMINISTRATIVE AREAS), AND THE "EAR" (AUDITORIUM), CREATING AN ARCHITECTURAL EXPERIENCE SHAPED BY LIGHT AND SOUND.



CARMENZA BANGUERA

(Santiago de Cali, Colombia, 1991)

***The Land of the Opportunity?**, 2021*
5 ilustraciones impresas sobre cartón
Dimensiones variables

***La Enciclopedia del Bla bla blá**, 2021*
5 libros de pop up en cartón, lienzo, papel de algodón, acrílico, tinta y video.
70 x 50 cm c/u, video: 3 min

La obra de Carmenza Banguera aborda críticamente las construcciones culturales que impregnan la experiencia de ser una mujer afrodescendiente. Sus piezas, a través del humor y la ironía, cuestionan los estereotipos históricamente impuestos a las personas negras, en particular a las mujeres, y cómo estos limitan los roles que pueden desempeñar en la sociedad.

The Land of the Opportunity? es una instalación en la que la silueta de una niña afrodescendiente se contrapone a una serie de trajes que evocan distintos roles de trabajo. La figura se presentaba como una muñeca de papel recortable, cuya ropa no era solo un atuendo, sino también un símbolo de las limitaciones y desafíos que recaen sobre los cuerpos racializados desde la infancia.

La Enciclopedia del Bla bla blá es una sátira a la exotización imaginaria de los cuerpos afrodescendientes. Está compuesta por tres libros animados y un video que revisan, desde una estética que emula los libros infantiles educativos, los mitos y estereotipos proyectados sobre los cuerpos afro. Estas obras exploran fantasías absurdas sobre la anatomía y el carácter de los cuerpos racializados, ideas que, pese a su arbitrariedad, han sido parte del imaginario colectivo de quienes no son afro y forman parte del racismo estructural.

La instalación se presenta en el Archivo de Bogotá, dentro de una sección dedicada a proyectos vinculados a la infancia. Todos los trabajos de Carmenza Banguera se inscriben en el eje curatorial *Goce y ocio*, que explora el juego, las acciones colectivas y las formas de resistencia a través del humor, la ironía y el disfrute.

***The Land of the Opportunity?**, 2021*
5 illustrations, printed on cardboard
Dimensions variable

Carmenza Banguera's work critically addresses the cultural constructions that shape the experience of being an Afro-descendant woman. Through humor and irony, question the historically imposed stereotypes on Black people—particularly women—and how these limit the roles they are allowed to play in society.

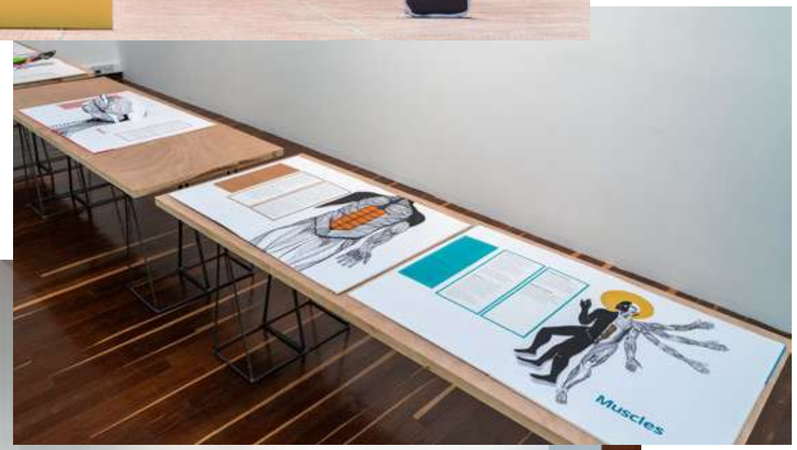
The Land of the Opportunity? was an installation in which the silhouette of an Afro-descendant girl was contrasted with a series of outfits representing various professions. The figure appeared as a cut-out paper doll, and the clothes were not just costumes—they also symbolize the limitations and challenges placed on racialized bodies from childhood.

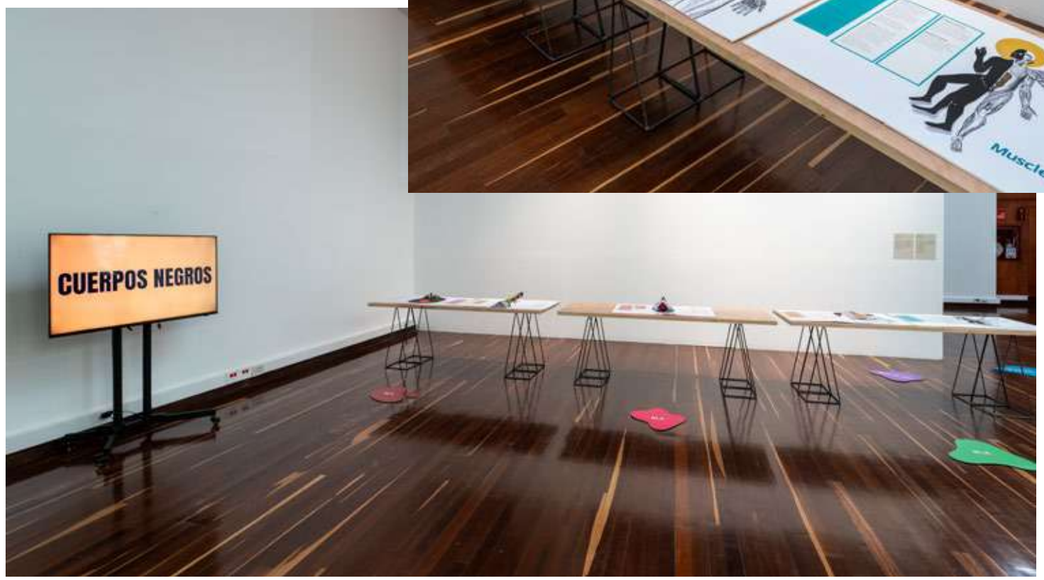
***La Enciclopedia del Bla bla blá**, 2021*
5 pop-up books made of cardboard, canvas, cotton paper, acrylic, ink, and video
70 x 50 cm each. Video: 3 min

La Enciclopedia del Bla bla blá was a satire of the imaginary exoticization of Afro-descendant bodies. The work consisted of three animated pop-up books and a video that, drawing on the visual language of educational children's books, explored the myths and stereotypes projected onto Black bodies. These works confronted absurd fantasies about the anatomy and character of racialized bodies—ideas that, despite their arbitrariness, have permeated the collective imagination of non-Black people and continue to underpin structural racism.

The installation was presented at the Bogotá Archive, within a section dedicated to childhood-related projects. All of Carmenza Banguera's works are part of the curatorial theme Pleasure and Leisure, which explored play, collective actions, and forms of resistance through humor, irony, and enjoyment







CLEMENCIA ECHEVERRI

(Salamina, Colombia, 1950)

***Infantes al volver**, 2025*
Video instalación inmersiva de sonido espacial en sincronía
6 monitores de TV de 65", 4 proyectores, 13 canales de sonido en techo, muros y piso - Dimensión propia para la sala del Archivo Distrital
10 minutos en loop

Dirección General: Clemencia Echeverri
Producción y Gestión: Ana María Llorente
Cámaras: Camilo Echeverri, Daniel Cuervo
Edición y Diseño Sonoro: Juan Forero
Edición de Video: Goz
Asistente de Investigación: Adriana Gómez

Las instalaciones de video y sonido de Clemencia Echeverri exploran las múltiples formas en que la violencia se manifiesta en un país como Colombia: el hambre, el encarcelamiento, la culpa, las riñas de gallos, los ritos de iniciación, la ocultación de la verdad y el deterioro ambiental causado por el uso de los ríos como fosas comunes, vertederos industriales o cloacas.

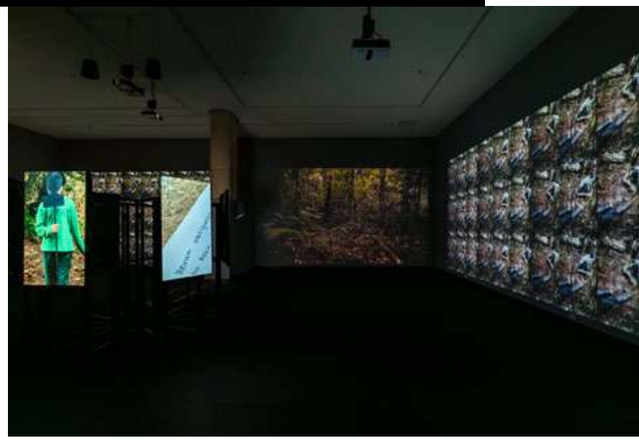
Infantes al volver —obra comisionada por la BOG25— se centra en los niños y jóvenes víctimas del reclutamiento forzado, cuyas infancias han sido arrebatadas por el conflicto armado. En palabras de Echeverri, "Con este proyecto, el arte convoca a un grupo de madres a emprender una acción de búsqueda, memoria y protesta. A través de esta experiencia colectiva las madres no solo reclaman a sus hijos, sino que también transmiten sus saberes, vivencias y visiones sobre el cuidado del territorio, la preservación de la selva y el equilibrio del ecosistema. La selva, reconocida aquí como un ser viviente, ha jugado un papel crucial en el conflicto colombiano: por su densidad e inaccesibilidad, ha sido ocupada históricamente por actores armados. Desde esa misma fuerza y profundidad, este proyecto busca manifestarse utilizando la selva como caja de resonancia para amplificar la voz de las madres víctimas. Su presencia se transmite al espectador como una energía vibrante, insistente y transformadora. *Infantes al volver* constituye una de las primeras manifestaciones artísticas sobre el reclutamiento forzado de menores por parte de grupos armados ilegales, surgida directamente desde la selva y orientada hacia la escucha como herramienta para visibilizar, reconocer y atender a las poblaciones afectadas."

Con la colaboración de: Gloria Cristina Samper, Alejandro Arizmendi, Patricia García, Sofia Mayoral, Daniel Campo (Benposta), Geraldin Palacios (Benposta), Alejandro Carrasquilla (Borugo), Adriana Cuéllar, María Paula Lozano, Centro Nacional de Memoria Histórica.

Comunidad de Mujeres Participantes: Matilde Santos, Consuelo Santos, Florinda León M, Doneli M.H, Victoria M.H, Keily Nayely Murcia, Nelva, Neylli María Macedo, Teresa Farias, Francia Santos, Luz Mariela del Aguila, Lucy Ibeth Arimuya, Lai Vesna Mafra del Aguila, Francy Alejandra Da Aguila, Nini Santos M, Glenis León M, Deisy Nataly Sandoval, Rubiela Torres Farfán, Yurley Patricia Guaqueta, Andrea Rojas Guzmán, María del Carmen Rubiano, Karen Vanessa Rodriguez, María Martelo, Sandra Liliana Millán, Flor Marina Sánchez, Marleny, Yori Stella Morales, M. Silvia Yepes, Diana Maricela Malagón, Ana Silvia Laya, María del Carmen Filoque, Cindy Gil, María Esperanza Moncada, Catalina Torres, Marisol López, Brigida Gómez, Camilo R.A, Duban F, Leopoldo Páez, Miguel Adumes Morales, Marlón Silva Garzón, Yerslin Silva Garzón, Sarahy Montoya, Evelin Montoya, Evely Prieto, Emily Prieto, Yorley Diaz.

Agradecimientos
Documental Reclutamiento forzado de niños, niñas y adolescentes en Colombia. Cine Derechos Humanos UR. Camille Courcy.
Documental Colombie: au cœur de la guérilla armée des FARC.
Noticias RCN Este es el grave panorama sobre el reclutamiento de menores en Colombia.





***Infantes al volver (Children upon returning)**, 2025*
Immersive video installation with spatial sound in sync
6 TV monitors (65"), 4 projectors, 13-channel sound system on ceiling, walls, and floor.
Custom dimensions for the District's Archival Room
10 minutes, looped

General Direction: Clemencia Echeverri
Production and Management: Ana María Llorente
Cinematography: Camilo Echeverri, Daniel Cuervo
Sound Design and Editing: Juan Forero
Video Editing: Goz
Research Assistants: Adriana Gómez

Clemencia Echeverri's video and sound installations explore the many ways violence manifests in a country like Colombia: hunger, incarceration, guilt, cockfighting, initiation rites, the concealment of truth, and the environmental degradation caused by the use of rivers as mass graves, industrial dumps, or open sewers.

Infantes al Volver, a work commissioned for BOG25, focused on children and youth who have been victims of forced recruitment, whose childhoods have been stolen by armed conflict. "With this project, art brings together a group of mothers from the region to undertake a collective action of search, remembrance, and protest. Through this collective experience, the mothers not only demand the return of their children but also transmit their knowledge, lived experiences, and views on the care of the territory, the preservation of the jungle, and the balance of the ecosystem. The jungle, recognized here as a living being, has played a crucial role in the Colombian conflict. Due to its density and inaccessibility, armed groups have historically occupied it. From that same strength and depth, this project seeks to make itself heard, using the jungle as a resonating chamber to amplify the voices of the victimized mothers. Their presence is transmitted to the viewer as vibrant, insistent, and transformative energy.

Infantes al volver stands as one of the earliest artistic responses to the forced recruitment of minors by illegal armed groups. Emerging directly from the jungle, the project centers on listening as a tool to make these experiences visible, to acknowledge them, and to support the affected communities."

Collaborators: Gloria Cristina Samper, Alejandro Arizmendi, Patricia García, Sofia Mayoral, Daniel Campo (Benposta), Geraldin Palacios (Benposta), Alejandro Carrasquilla (Borugo), Adriana Cuéllar, María Paula Lozano, Centro Nacional de Memoria Histórica.

Participating Women from the Community: Matilde Santos, Consuelo Santos, Florinda León M, Doneli MH, Victoria MH, Keily Nayely Murcia, Nelva, Neylli María Macedo, Teresa Farias, Francia Santos, Luz Mariela del Aguila, Lucy Ibeth Arimuya, Lai Vesna Mafra del Aguila, Francy Alejandra Da Aguila, Nini Santos M, Glenis León M, Deisy Nataly Sandoval, Rubiela Torres Farfán, Yurley Patricia Guaqueta, Andrea Rojas Guzmán, María del Carmen Rubiano, Karen Vanessa Rodriguez, María Martelo, Sandra Liliana Millán, Flor Marina Sánchez, Marleny, Yori Stella Morales, M Silvia Yepes, Diana Maricela Malagón, Ana Silvia Laya, María del Carmen Filoque, Cindy Gil, María Esperanza Moncada, Catalina Torres, Marisol López, Brigida Gómez, Camilo R A, Duban F, Leopoldo Páez, Miguel Adumes Morales, Marlón Silva Garzón, Yerslin Silva Garzón, Sarahy Montoya, Evelin Montoya, Evely Prieto, Emily Prieto, Yorley Diaz.

Acknowledgements:
Documentary "Reclutamiento forzado de niños, niñas y adolescentes en Colombia/Forced Recruitment of Children and Adolescents in Colombia" – Cine Derechos Humanos UR
Camille Courcy, "Colombie: au cœur de la guérilla armée des FARC"
Noticias RCN, "Este es el grave panorama sobre el reclutamiento de menores en Colombia/This is the serious panorama of child recruitment in Colombia."

FRANCIS ALŸS

(Amberes, Bélgica, 1959)

***Juegos de niños #15: Espejos**, 2013*
Ciudad de Juárez, México
4'53", 16:9

En colaboración con Alejandro Morales, Julien Devaux y Félix Blume.

Formado originalmente como arquitecto, Francis Alÿs ha desarrollado una práctica artística profundamente comprometida con ideas en torno a la experiencia urbana, realizando recorridos donde el deambular crea posibilidades poéticas a partir de acciones simples pero sumamente políticas, como cruzar una frontera o mover la arena de una montaña. A través del video, el performance, la instalación y la pintura, el artista revela tensiones estructurales de la geopolítica y el poder.

En su serie *Juegos de Niños* (*Children's Games*) ha compilado una colección de escenas de niños jugando en distintos lugares del mundo. Iniciada en 1999 y compuesta actualmente por casi cincuenta videos, esta serie constituye un inventario de actividades infantiles que revela cómo los niños transforman objetos simples y cotidianos –sillas, monedas, arena, piedras, botellas de plástico– en la base de universos improbables y fantásticos. Al explorar el espacio público y lo cotidiano a través de la imaginación lúdica de la infancia, Alÿs propone una mirada íntima, pero profundamente política, sobre la naturaleza universal y unificadora del juego. Aunque el estado actual del mundo dificulta el pensar la globalización como una forma positiva de convivencia, esta práctica imaginativa podría expresar la esencia misma de un humanismo reinventado –por la fraternidad tácita y el goce espontáneo– en el acto de jugar. Con cada gesto infantil, aquello que suele ser prosaico en la vida diaria, pierde su función habitual y adquiere un nuevo potencial simbólico.

Para la BOG25, Francis Alÿs fue invitado a producir el video de un juego de niños colombiano, para ello se desplazó a Arará en el Amazonas, con el fin de registrar y compartir el juego del trompo de semilla.

Esta obra fue realizada con la colaboración de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

***Juegos de niños #15: Espejos (Children's Games #15: Mirrors)**, 2013*
Ciudad Juárez, Mexico
4'53", 16:9

In collaboration with Alejandro Morales, Julien Devaux, and Félix Blume.

Originally trained as an architect, Francis Alÿs has developed an artistic practice deeply engaged with urban experience, often undertaking walks in which wandering becomes a poetic and political act — whether it's crossing a border or shifting sand from one place to another. Through video, performance, installation, and painting, the artist reveals the structural tensions of geopolitics and power.

His ongoing series, Children's Games, began in 1999 and now comprises nearly fifty videos. Alÿs has compiled a collection of scenes showing children at play in different parts of the world. The series is an inventory of childhood activities demonstrating how children transform simple, everyday objects — chairs, coins, sand, stones, plastic bottles — into the foundation of improbable and fantastical worlds.

By exploring public space and daily life through the playful imagination of childhood, Alÿs offers an intimate yet deeply political view of the **universal and unifying nature of play**. Even as today's world makes it challenging to envision globalization as a positive form of coexistence, the imaginative power of play may reflect the essence of a humanism reinvented through tacit fraternity and spontaneous joy in the act of playing. With each child's gesture, the mundane elements of everyday life lose their ordinary function and take on new symbolic potential.

For the **Bogotá Biennial**, Francis Alÿs was invited to create a new video focusing on a Colombian game. He traveled to Arará, in the Amazon region, to document and share the traditional spinning top game made from seeds.

This project was made in collaboration with the **Cultural Sub-directorate** of the Bank of the Republic.





IVÁN ARGOTE

(Bogotá, Colombia, 1983)

***Activisísimo**, 2011–2025*
Impresión Digital
Dimensiones variables

Activissimme (Activisísimo) inició como un ciclo de talleres reivindicativos creados por Iván Argote y dirigidos a niños y niñas, con el objetivo de generar juegos de lenguaje y demostraciones lúdicas. El proyecto que se presentó aquí como instalación fotográfica, que busca incentivar el pensamiento crítico y ofrecer herramientas para que los jóvenes aprendan a expresar sus opiniones de manera libre y creativa.

Desde 2011, esta experiencia ha recorrido más de treinta espacios en diferentes geografías, transmitiendo la importancia de la participación activa y la posibilidad de manifestar pacíficamente. Argote recupera así la figura de su padre —maestro y sindicalista colombiano—, quien en los años setenta enseñaba a sus alumnos a organizar "clases de protesta" para comprender el valor de exigir derechos.

La felicidad es también la conciencia democrática, la capacidad de exigir justicia y la sensibilidad para defender el bienestar colectivo.

Esta obra fue realizada con la colaboración de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

***Activisísimo**, 2011–2025*
Digital print
Variable dimensions

Activissimme (Activisísimo) began as a series of activist workshops created by Iván Argote and aimed at children, with the goal of generating language-based games and playful demonstrations. The project is presented as a photographic installation that seeks to encourage critical thinking and to provide tools for young people to learn how to express their opinions freely and creatively.

Since 2011, this experience has traveled to more than thirty venues across different geographies, conveying the importance of active participation and the possibility of peaceful protest. In this way, Argote revisits the figure of his father—a Colombian teacher and trade unionist—who, in the 1970s, taught his students how to organize "protest classes" in order to understand the value of demanding rights.

Happiness is also democratic awareness: the ability to demand justice and the sensitivity to defend collective well-being.

This work was made possible with the support of the Cultural Sub-directorate of the Bank of the Republic (Banco de la República).





JORGE MÉNDEZ BLAKE + TALLER PARALELO ARQUITECTOS

(Guadalajara, Mexico, 1974 / Bogotá, Colombia, 2008)

***Archivo desmantelado**, 2025*
Instalación in situ en el Archivo de Bogotá
Ladrillos, arena y cemento
Dimensions variables

Archivo desmantelado, obra del artista mexicano Jorge Méndez Blake junto a Taller Paralelo Arquitectos de Bogotá, propone desarmar –literal y simbólicamente– la noción tradicional de archivo. Lo que suele concebirse como un espacio cerrado y burocrático se transforma aquí en un lugar de encuentro y visibilidad.

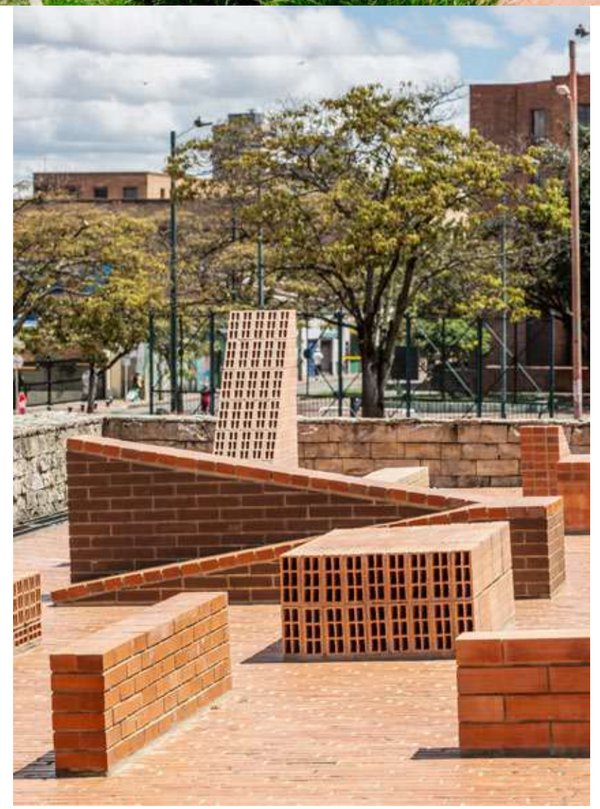
A lo largo de su trayectoria, Méndez Blake ha establecido un diálogo constante con las estructuras de investigación, las bibliotecas y, especialmente, con la literatura y la poesía como vehículos de reflexión estética. Este proyecto en el Archivo de Bogotá se traduce en un gesto arquitectónico y plástico: la descomposición de la planta del edificio diseñado en 2003 por el arquitecto Juan Pablo Ortiz. En esta intervención en espacio abierto aparecen los elementos constitutivos de esa estructura, distribuidos en bloques autónomos.

La plazoleta se activó para invitarnos a mirar el archivo de manera diferente. Por un lado, el ladrillo remite a la constante presencia de este material en la arquitectura bogotana, tanto en las viviendas más precarias como en edificaciones de mayor sofisticación; por el otro, confronta la historia misma de la ciudad. La intervención convierte al archivo en un cuerpo en movimiento: de lo cerrado a lo compartido, de la memoria institucional a la memoria común. Un archivo que, más que conservar, se reinventa en clave pública y poética.

En consecuencia, *Archivo desmantelado* no es solo un ejercicio de transposición formal, sino también una reflexión crítica sobre el archivo como dispositivo de memoria y poder. Al fragmentar sus estructuras y reconfigurarlas en un lenguaje material cercano a la ciudad, la obra invita a reflexionar sobre la posibilidad de democratizar la memoria institucional, desplazando el archivo del aislamiento hacia la experiencia colectiva.







***Archivo desmantelado (Disassembled Archive)**, 2025*
Site-specific installation at the Bogotá Archive
Bricks, sand, and cement
Variable dimensions

Archivo desmantelado, a work by Mexican artist Jorge Méndez Blake in collaboration with Bogotá-based architecture collective Taller Paralelo, seeks to dismantle—literally and symbolically—the traditional notion of the archive. What is usually conceived as a closed, bureaucratic space is here transformed into a place of encounter and visibility.

Throughout his career, Méndez Blake has engaged in an ongoing dialogue with research systems, libraries, and—above all—with literature and poetry as vehicles for aesthetic reflection. In this project at the Bogotá Archive, his approach took the form of an architectural and sculptural gesture: the deconstruction of the building's floor plan, originally designed in 2003 by architect Juan Pablo Ortiz. In this open-air intervention, the foundational elements of that structure were rearranged into autonomous blocks.

The plaza became an active space, inviting us to see the archive differently. On one hand, the brick refers to the ubiquitous use of this material in Bogotá's architecture—from the most precarious housing to its most refined buildings. On the other hand, the piece confronted the city's own layered history. The archive was reimagined as a living body in motion in this intervention: from closed to shared, from institutional memory to common memory. An archive that, rather than merely conserving, reinvented itself in a public and poetic key.

As a result, *Archivo desmantelado* was not merely a formal exercise but also a critical reflection on the archive as a device of memory and power. By fragmenting its structures and reconfiguring them using materials intimately tied to the city, the work invited us to consider the possibility of democratizing institutional memory, shifting the archive from a space of closure to one of collective experience.

LINDA SÁNCHEZ & BAPTISTE CROZE

(Thonon-les-Bains, Francia, 1983; Valence, Francia, 1985)

***Roulé boulé**, 2020 - 2024*
Colección de 440 pelotas, globos y esferas desechadas por el mar Mediterráneo
Dimensiones variables

Linda Sánchez y Baptiste Croze colaboran desde 2014, combinando prácticas que, aunque distintas en origen, dialogan estrechamente en torno a la observación y recolección de objetos nutridos de gestos cotidianos, y la pregunta por el alma que puede existir en los mismos.

El trabajo de Linda Sánchez abarca dibujo, video, escultura, instalación y performance con una metodología rigurosa, cercana a la investigación científica. A partir de entornos domésticos experimenta con materiales, objetos y acciones documentando sus hallazgos a manera de archivos. Por su parte, Baptiste Croze desarrolla su práctica a través de gestos como clasificar, recolectar, moldear objetos y crear ambientes para recibirlos. Su obra se caracteriza por un proceso paciente y preciso, que equilibra intuición y sistematicidad.

Desde 2020, Sánchez y Croze recolectan pelotas arrojadas por el mar a lo largo del litoral mediterráneo. Playas y rocas golpeadas por el oleaje, reciben estos objetos que hoy son apenas el recuerdo de un juego. La instalación traza una constelación de puntos y trayectorias, reales e imaginarias, que emergen de los grandes flujos acuáticos. Agrietadas por la sal, pulidas por el tiempo, estas pelotas desechadas se activan en el espacio como símbolos de múltiples relatos: desde la despreocupación de los juegos infantiles hasta las tensiones ecológicas y sociales del mar contemporáneo, incluyendo la migración y la contaminación.



***Roulé boulé**, 2020–2024*
Collection of 440 balls, balloons, and spheres discarded by the Mediterranean Sea
Variable dimensions

Linda Sánchez and Baptiste Croze have been collaborating since 2014, combining artistic practices that—though different in origin—intersect through a shared focus on observation and the gathering of objects infused with everyday gestures and the invisible soul that such objects can carry.

Linda Sánchez's work spans drawing, video, sculpture, installation, and performance, employing a rigorous methodology reminiscent of scientific research. She experiments with materials, objects, and actions drawn from domestic settings, documenting her findings in the form of evolving archives. Baptiste Croze, in turn, develops his practice through gestures such as collecting, sorting, molding objects, and creating environments to host them. His work is defined by a slow, deliberate process that balances intuition with systematic care.

Since 2020, Sánchez and Croze have been collecting balls that have washed ashore along the Mediterranean coast. Beaches and rocky shorelines, shaped by the force of the waves, receive these objects—now barely recognizable remnants of play. The installation mapped out a constellation of points and trajectories, both real and imagined, born from the vast aquatic flows of the sea.

Cracked by salt and smoothed by time, these discarded spheres are activated in space as symbols of layered narratives, from the carefree nature of childhood games to the complex ecological and social tensions of the contemporary sea, including migration and pollution.

MARILÁ DARDOT

(Belo Horizonte, Brazil, 1973)

***Zero Tolerance Silver Clouds**, 2018 - 2022*
Instalación. Estructura de metal, globos de Mylar, ventiladores, aire y gas helio
3 x 6 x 5 m

La obra de Marilá Dardot se distingue por una exploración poética y crítica del lenguaje, la memoria y la participación colectiva. A través de instalaciones, libros, videos y acciones colaborativas involucra al espectador como miembro activo del proceso artístico, invitándolo a reflexionar sobre cómo las palabras construyen sentido, territorio e identidad. Su práctica genera espacios donde lo íntimo y lo político se entrelazan, y donde el arte se convierte en una herramienta para el diálogo, la resistencia y la imaginación compartida.

Zero Tolerance Silver Clouds (Nubes plateadas de cero tolerancia) es una instalación compuesta por una jaula metálica que encierra globos flotantes con forma de almohadas plateadas. La obra establece un cruce simbólico entre la política migratoria de "Tolerancia Cero" implementada en Estados Unidos en 2018 –cuando cerca de 3.000 niños migrantes fueron separados de sus familias en la frontera– y la instalación *Silver Clouds* (1966) del artista pop Andy Warhol. En palabras de Dardot: "Las imágenes del centro de detención en Texas muestran a los niños dentro de una jaula, cubiertos con mantas plateadas del mismo material que los globos de *Silver Clouds*."

La artista confronta, así, el ideal del "sueño americano" –basado en la libertad, la movilidad social y el éxito a través del esfuerzo– con las políticas migratorias reales que lo desmienten. "Mi trabajo", afirma, "busca generar frustración e indignación entre los ciudadanos a quienes hoy se les impide soñar."

***Zero Tolerance Silver Clouds**, 2018–2022*
Installation. Metal structure, Mylar balloons, fans, air, and helium gas
3 x 6 x 5 m

A poetic and critical exploration of language, memory, and collective participation marks Marilá Dardot's work. Through installations, books, videos, and collaborative actions, she involves the viewer as an active participant in the artistic process, inviting reflection on how words construct meaning, territory, and identity. Her practice generates spaces where the intimate and the political intertwine, and where art becomes a tool for dialogue, resistance, and shared imagination.

Zero Tolerance Silver Clouds is an installation featuring a metal cage enclosing floating balloons shaped like silver pillows. The work draws a symbolic parallel between the "Zero Tolerance" immigration policy implemented in the United States in 2018 — when nearly 3,000 migrant children were separated from their families at the border — and Andy Warhol's 1966 installation *Silver Clouds*.

In Dardot's words: "The images from the detention center in Texas showed children inside a cage, covered with silver blankets made of the same material as Warhol's *Silver Clouds* balloons." With this piece, the artist confronted the ideal of the "American Dream" — based on freedom, social mobility, and success through effort — with the harsh realities of migration policies that contradict it. "My work," she states, "seeks to provoke frustration and indignation among the citizens who are now being denied the right to dream."





Zero Tolerance Silver Clouds, 2018–2022. Marilá Dardot.

TEATRO EL PARQUE
PARQUE NACIONAL ENRIQUE OLAYA HERRERA

UBICADO EN EL PARQUE NACIONAL ENRIQUE OLAYA HERRERA, EL TEATRO EL PARQUE ES UN ESPACIO CULTURAL ADMINISTRADO POR IDARTES DESDE 2010. FUE RENOVADO EN 2017 PARA AMPLIAR SU INFRAESTRUCTURA Y MEJORAR SUS CONDICIONES TÉCNICAS. HOY ES UN ESCENARIO PARA ARTES ESCÉNICAS, EXPOSICIONES Y TALLERES, Y UN PUNTO DE ENCUENTRO FAMILIAR Y COMUNITARIO QUE FOMENTA LA FORMACIÓN ARTÍSTICA.

LOCATED IN THE ENRIQUE OLAYA HERRERA NATIONAL PARK, TEATRO EL PARQUE HAS BEEN A CULTURAL SPACE RUN BY IDARTES SINCE 2010. IT WAS RENOVATED IN 2017 TO EXPAND ITS INFRASTRUCTURE AND IMPROVE ITS TECHNICAL CAPABILITIES. TODAY IT HOSTS PERFORMING ARTS, EXHIBITIONS, AND WORKSHOPS, SERVING AS A COMMUNITY AND FAMILY GATHERING PLACE THAT FOSTERS ARTISTIC DEVELOPMENT.



MATEO LÓPEZ

(Bogotá, Colombia, 1978)

***Ballet Bachué**, 2025*
Cortometraje e instalación de esculturas y objetos
Dimensiones variables, video: 16 minutos

Ballet Bachué es una obra de danza para video, realizada en el Teatro El Parque en colaboración con cineastas, bailarines, titiriteros y músicos. Se proyectó en la misma sala del teatro y, en una sala adjunta, en los jardines del edificio –una joya del estilo Art Decó construida en 1939– se expuso una instalación con esculturas y objetos utilizados como escenografía en el cortometraje.

En 1925, el artista Rómulo Rozo (Chiquinquirá, Colombia, 1899 - Mérida, México, 1964) realizó la emblemática escultura *La Bachué*, una de las primeras obras indigenistas de la historia del arte en Colombia, que representaba el mito fundacional de la cultura muisca. Esta obra provocadora consolidó a su vez al grupo artístico conocido como Los Bachués, una vanguardia que abordó el realismo social e introdujo, a su manera, el proyecto artístico y cultural impulsado en México por los muralistas. La historia de *La Bachué* es también una historia de anécdotas y paradojas: luego de ser protagonista en el patio central del Pabellón de Colombia en la Exposición Universal de Sevilla, España, en 1929, pasó al olvido durante décadas, desplazada por un nuevo programa político y cultural, un arte denominado moderno, abstracto, individualista y asociado a las supuestas libertades del capitalismo.

Mateo López intenta hacer una adaptación de estas historias, un doble mito fundacional: el prehispánico y el del arte colombiano. Una diosa indígena, o quizás una mujer proletaria y madre soltera, que incomoda a las instituciones del país. El escenario elegido para esto es el Teatro El Parque –obra maestra de la arquitectura de los años treinta, diseñada por Carlos Martínez– que desde su fundación ha programado teatro para jóvenes, títeres y marionetas, en pleno corazón del Parque Nacional Olaya Herrera. Casi cien años después, en 2025, desde Latinoamérica parecemos regresar a narrativas cercanas al realismo social, a un neoindigenismo manipulado por gobiernos populistas, y a un estilo que se ha vuelto atractivo para el mercado del arte. *Ballet Bachué* propone abrir esa discusión: los ciclos y dogmas del arte, el simbolismo, los conflictos entre la danza contemporánea y el folclor, los oficios, y el estudio del artista como un lugar de ficción.

Un siglo después nos repetimos, pero enfrentamos nuevas urgencias que vemos más cercanas, como el cambio climático, los movimientos sociales que intentan frenar los excesos de poder y las nuevas formas de colonialismo. *Ballet Bachué* es, entonces, un proyecto de arte expandido que mezcla formatos y lenguajes –danza, teatro de marionetas, escenografía, escultura, instalación, música, texto y montaje cinematográfico– para entretejer, con humor, las posibles conclusiones y metáforas visuales que surgen de la obra.

***Ballet Bachué (Bachué Ballet)**, 2025*
Short film and installation of sculptures and objects
Variable dimensions. Video: 16 min

Ballet Bachué is a choreographic dance work for video created at El Parque Theater in collaboration with filmmakers, dancers, puppeteers, and musicians. The film was screened in the same theater space, while in an adjacent room—located in the building's gardens, a jewel of Art Deco architecture built in 1939—an installation displays the sculptures and objects used as stage elements in the short film.

In 1925, Colombian artist Rómulo Rozo (Chiquinquirá, 1899 – Mérida, Mexico, 1964) created the emblematic sculpture *La Bachué*, one of the first indigenist works in the history of Colombian art. The sculpture represented the foundational myth of the Muisca culture. It sparked the formation of the artistic group Los Bachués. This vanguard movement embraced social realism and reflected, in its own way, on the cultural and artistic project promoted by the Mexican muralists. The story of *La Bachué* is also filled with contradictions. Originally a central piece at the Colombian Pavilion of the 1929 Universal Exposition in Seville, it eventually fell into obscurity, displaced by a new political and cultural agenda that favored modern, abstract, individualist art tied to the supposed freedoms of capitalism.

Mateo López revisited and adapted these intertwined histories—creating a dual foundational myth: the pre-Hispanic one and that of Colombian art. The figure of an Indigenous goddess, or perhaps a working-class, single mother, became an unsettling presence for national institutions. The chosen stage was El Parque Theater, a landmark building designed by Carlos Martínez in the 1930s. Since its founding, the theater has presented youth programming, puppet shows, and marionettes in the heart of Bogotá's Olaya Herrera National Park. A hundred years later, in 2025, Latin America seems to be revisiting narratives of social realism and a manipulated form of neo-indigenism, now embraced by populist governments and increasingly commodified by the art market. *Ballet Bachué* opened a space for questioning: the cycles and dogmas of art, symbolism, the tensions between contemporary dance and folklore, craftsmanship, and the artist's studio as a site of fiction.

One century on we repeat ourselves—but we now face a new sense of urgency, from climate change to social movements resisting abuses of power and new forms of colonialism. *Ballet Bachué* was, ultimately, a project of expanded art that blends formats and languages such as dance, puppet theater, stage design, sculpture, installation, music, text, and film editing—interweaving, with humor, possible conclusions and visual metaphors drawn from these layered histories.







EDIFICIO DE LA CAR

CONSTRUIDO EN 1957 COMO SEDE DE LA PETROLERA ESSO OIL COMPANY, ESTE EDIFICIO ES UN REFERENTE DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN BOGOTÁ. FUE DISEÑADO POR LATHROP DOUGLASS Y ADAPTADO EN COLOMBIA POR MARTÍNEZ CÁRDENAS & CÍA. SU ESTRUCTURA METÁLICA Y FACHADA ACRISTALADA LO CONVIERTEN EN UN HITO URBANO. ACTUALMENTE ES LA SEDE DE LA CORPORACIÓN AUTÓNOMA REGIONAL DE CUNDINAMARCA (CAR).

BUILT IN 1957 AS THE HEADQUARTERS OF THE ESSO OIL COMPANY, THIS BUILDING IS A LANDMARK OF MODERN ARCHITECTURE IN BOGOTÁ. IT WAS DESIGNED BY LATHROP DOUGLASS AND ADAPTED IN COLOMBIA BY MARTÍNEZ CÁRDENAS & CO. ITS METALLIC STRUCTURE AND GLASS FAÇADE MAKE IT AN ARCHITECTURAL AND URBAN ICON. IT CURRENTLY HOUSES THE HEADQUARTERS OF THE REGIONAL AUTONOMOUS CORPORATION OF CUNDINAMARCA (CAR IN SPANISH).



JOSÉ CARLOS MARTINAT + TALLER PARALELO ARQUITECTOS

(Lima, Perú, 1974; Bogotá, Colombia, 2008)

***Nunca fuimos felices**, 2025*
Intervención in situ en el edificio de la CAR
Vinilos, telas, luces de ambiente, luces de colores tipo discoteca y microcontroladores
17.5 x 44 m

La obra de José Carlos Martinat ha sido expuesta en diversos países, en espacios como la Bienal del Mercosur, la Trienal Poligráfica de Puerto Rico, la Bienal de Shanghái y la Bienal de La Habana; también se ha mostrado en instituciones como la Tate Modern de Londres y el Museo Carrillo Gil de México. Su obra forma parte de importantes colecciones, entre ellas las del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la Saatchi Gallery en Londres, el Museo de Arte de Lima (MALI) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), entre otras.

Esta instalación de Martinat, en colaboración con Taller Paralelo Arquitectos de Bogotá, retoma la icónica obra del artista chileno Alfredo Jaar –*Estudios sobre la felicidad*– quien, a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, formulaba la pregunta "¿Es usted feliz?", en varios espacios públicos en Santiago de Chile. La respuesta formulada por Martinat: "Nunca fuimos felices" se instala en el icónico edificio de la CAR sobre la carrera séptima –un símbolo de la arquitectura moderna bogotana–. Esta edificación es hoy una especie de ícono mudo, que mira hacia los cerros orientales, planteando esta errática yuxtaposición de sentimientos en los cuales se puede leer: "NUNCA FUIMOS FELICES", pero también, por momentos: "FUIMOS FELICES", o, simplemente: "NUNCA FUIMOS". Una obra que nos lleva a respuestas distintas, mientras que el frenesí de la ciudad nos recuerda que vivir en Bogotá siempre será, irremediablemente, una promesa.







***Nunca fuimos felices (We Were Never Happy)**, 2025*
Intervention on the CAR building
Vinyl, fabric, ambient lights, disco-style-colored lights, and microcontrollers
17.5 m x 43.4 m

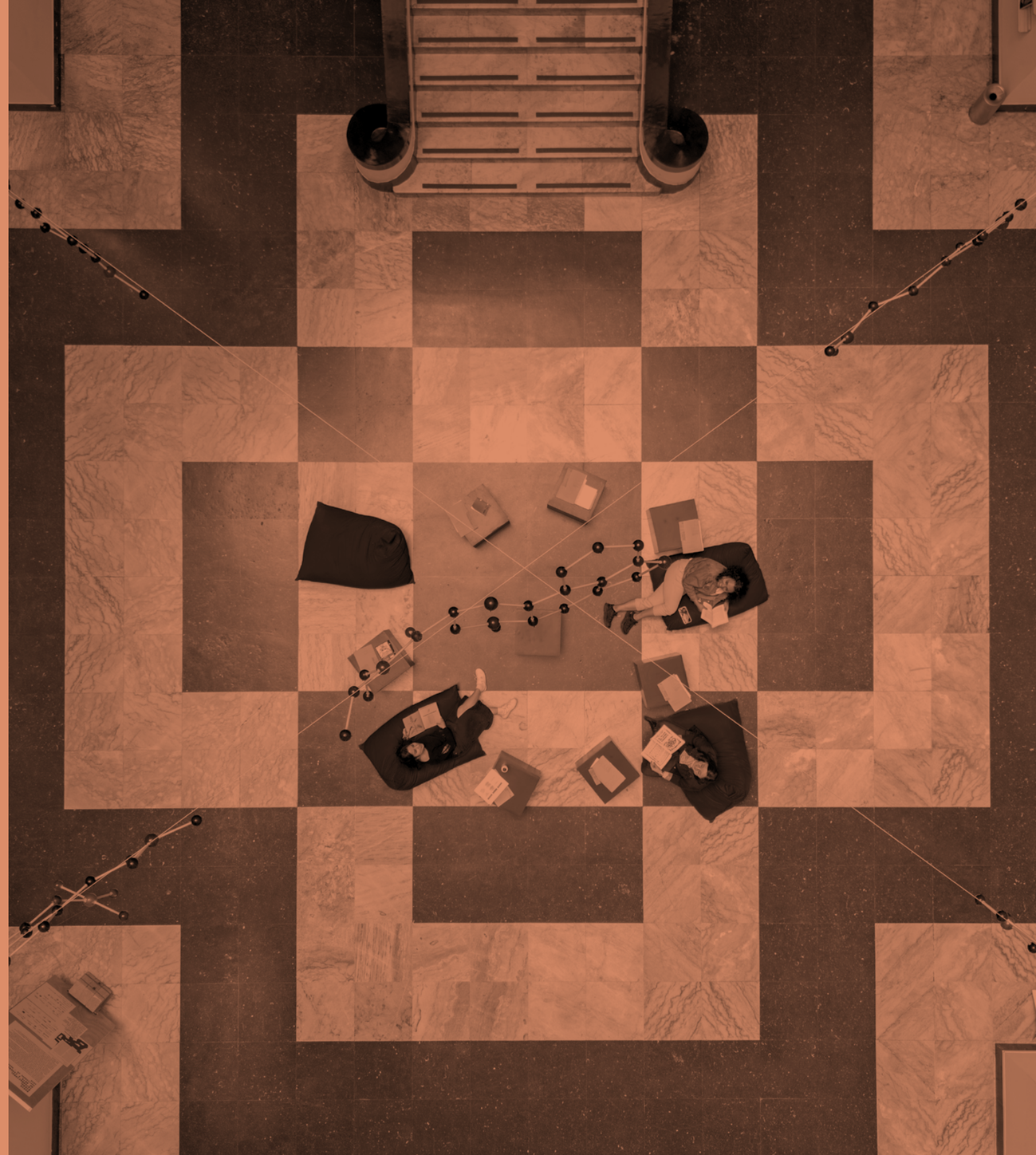
The work ofJosé Carlos Martinat has been featured in numerous countries, including exhibitions at the Mercosur Biennial, the San Juan Poly/Graphic Triennial in Puerto Rico, the Shanghai Biennale, and the Havana Biennial. His work has also been shown in major institutions such as the Tate Modern in London and the Carrillo Gil Museum in Mexico City. His pieces are part of prominent collections including the Museum of Modern Art (MoMA) in New York, the Saatchi Gallery in London, the Lima Museum of Art (MALI), and the Latin American Art Museum of Buenos Aires (MALBA), among others.

This installation by Martinat, created in collaboration with Bogotá-based architecture studio Taller Paralelo, drew from the iconic work *Estudios sobre la felicidad* by Chilean artist Alfredo Jaar. In the late 1970s and early 1980s, Jaar posed the question "Are you happy?" across various public spaces in Santiago. Martinat's response to this inquiry was installed on the iconic CAR building, located along Bogotá's bustling Seventh Avenue—a structure that continues to symbolize the city's modernist architecture. Today, this building stands as a kind of mute icon gazing toward the eastern mountain range, staging an erratic juxtaposition of sentiments, where one could read: "WE WERE NEVER HAPPY", but also, at times, "WE WERE HAPPY", or simply: "WE NEVER WERE". A question that opens the door to multiple answers, while the frenzy of the city reminds us that living in Bogotá is —inevitably— a promise.

BIBLIO-TECA NA CIONAL

FUNDADA EN 1777 CON FONDOS BIBLIOGRÁFICOS DE LOS JESUITAS LA BIBLIOTECA NACIONAL FUNCIONA DESDE 1938 EN SU SEDE ACTUAL, DISEÑADA POR EL ARQUITECTO ALBERTO WILLS FERRO EN ESTILO ART DÉCO. EN SUS PRIMEROS AÑOS TAMBIÉN ALOJÓ A LA TELEVISORA NACIONAL DE COLOMBIA. SU GRAN SALA DE LECTURA, ILUMINADA PRINCIPALMENTE CON LUZ NATURAL, ACOGE HOY EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES CULTURALES. DECLARADA MONUMENTO NACIONAL EN 1976, RESGUARDA MÁS DE TRES MILLONES DE VOLÚMENES, INCLUIDOS DOCUMENTOS DE LA REAL EXPEDICIÓN BOTÁNICA.

FOUNDED IN 1777 WITH BIBLIOGRAPHIC COLLECTIONS FROM THE JESUITS, THE NATIONAL LIBRARY HAS OPERATED SINCE 1938 IN ITS CURRENT BUILDING, DESIGNED BY ARCHITECT ALBERTO WILLS FERRO IN THE ART DÉCO STYLE. THE NATIONAL TELEVISION OF COLOMBIA ALSO OPERATED HERE DURING ITS EARLY YEARS. ITS LARGE READING ROOM, ILLUMINATED MAINLY BY NATURAL LIGHT, NOW HOSTS EXHIBITIONS AND CULTURAL EVENTS. DECLARED A NATIONAL MONUMENT IN 1976, THE LIBRARY PRESERVES MORE THAN THREE MILLION VOLUMES, INCLUDING DOCUMENTS FROM THE ROYAL BOTANICAL EXPEDITION.



GLENDA LEÓN

(La Habana, Cuba, 1976)

***Cielo Prohibido**, 2025*
Instalación in situ suspendida en el parque Santander y exposición satélite en la Biblioteca Nacional de Colombia. Dimensiones variables

En diferentes culturas humanas han existido plantas y hongos sagrados, cuya ingesta les ha permitido a hombres y mujeres acceder a estados proféticos y extáticos. Por esto, se prefiere clasificar a estos elementos como enteógenos, lo que significa "transmutarse en el dios que llevamos dentro". Desde estos estados se puede llegar al conocimiento de las causas de los problemas en una comunidad, o en un cuerpo (enfermedades), y curarlos. Psicólogos de diferentes países han empezado a utilizarlos en sus terapias pues se ha comprobado que ayudan a profundizar en la auto-consciencia. La referencia a las drogas en el trabajo de Glenda León busca, en gran medida, cuestionar simbólicamente ciertos órdenes establecidos en la sociedad. Por ejemplo, enuncia la artista, "se conoce que hay más de dos millones de muertes anuales en el mundo causadas por el alcohol, una droga que está legalizada. Sin embargo, otras llamadas "drogas" no causan muerte alguna y permanecen ilegales". En su opinión, "el motivo de esto es que el alcohol adormece, mientras que algunas de las sustancias prohibidas despiertan. Conviene mantener las masas adormecidas y solo despiertas por la cafeína para que trabajen, pero no para que piensen."

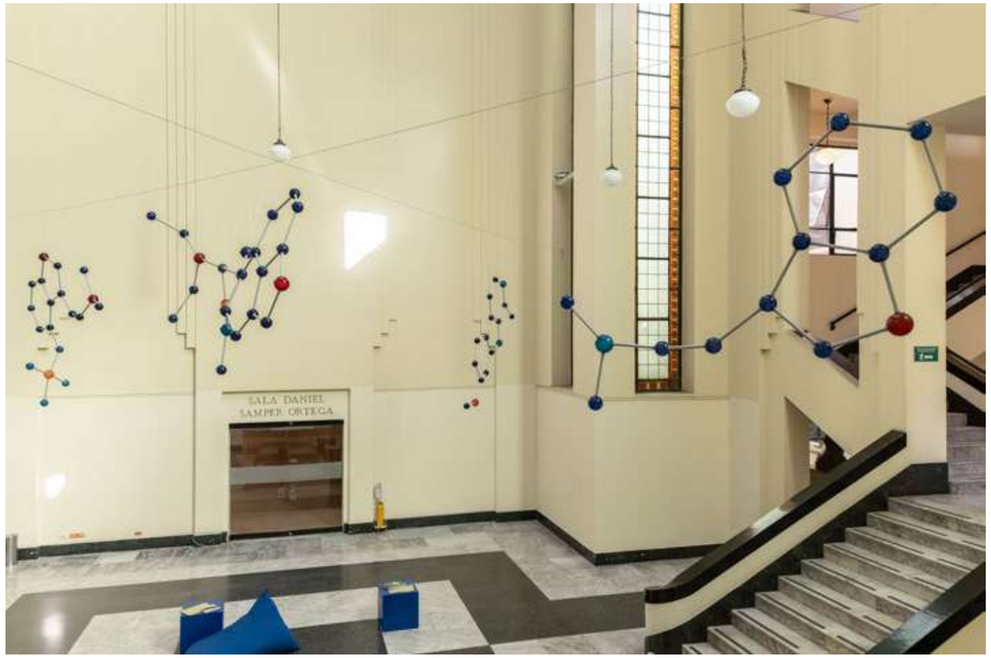
La obra entonces cuestiona la denominación de "drogas" asignada a sustancias naturales que, con un consumo mesurado, pueden aportar verdaderos alumbramientos a la conciencia humana. Colombia es uno de los países que cuentan con una importante tradición de ceremonias con sustancias psicoactivas; tomar las plataformas del Parque de los Periodistas y de la Biblioteca Nacional de Bogotá para exponer una mirada amplia y desprejuiciada sobre estas sustancias, así como para dar un punto de vista diferente desde el arte, resulta esencial para generar un cambio en la sociedad y enaltecer los usos ceremoniales de las plantas como el yagé, o la coca. Existen muchas formas de llegar a la fuente de la felicidad interna; entre ellas están los procesos de introspección, meditación y las sustancias enteógenas, en usos que unen ritual y ciencia a través de manejos terapéuticos.

***Cielo Prohibido (Forbidden Sky)**, 2025*
Site-specific suspended installation in Santander Park and satellite exhibition at the National Library of Colombia. Variable dimensions

Across many human cultures, sacred plants and fungi have long been used to access prophetic and ecstatic states. For this reason, many prefer to classify them as entheogens—a term meaning "to become the god within." In such states, one may arrive at insights into the causes of communal or individual illness and initiate healing. Psychologists in various countries have begun to incorporate them into therapy, as they have been shown to deepen self-awareness.

Glenda León's reference to drugs in her work is essentially a symbolic critique of certain entrenched societal norms. As the artist notes, over two million deaths annually are attributed to alcohol consumption—a legal drug. In contrast, many other so-called "drugs," which do not cause deaths, remain illegal. "The reason," she argues, "is that alcohol numbs, while some of the forbidden substances awaken. It is convenient to keep the masses numbed—only awakened by caffeine for work, but not to think."

Her work, therefore, questions the term "drugs" when applied to natural substances that, when consumed in moderation, can offer genuine awakenings of human consciousness. Colombia is one of the countries with a deep tradition of ceremonial use of psychoactive plants. Using the public platforms of Journalists' Park and the National Library of Colombia to present a broad and unbiased perspective on these substances—framed through art—is essential for fostering social change and honoring the ceremonial use of plants such as yagé (ayahuasca) and coca. There are many ways to access the inner source of happiness. Among them are introspective processes, meditation, and entheogenic substances used in rituals and therapeutic settings that bridge science and spirituality.





MOVISTAR ARENA

INAUGURADO EN 2018 EN EL ANTIGUO COLISEO CUBIERTO EL CAMPÍN, EL MOVISTAR ARENA ES UN MODERNO RECINTO CON CAPACIDAD PARA 14.000 ESPECTADORES. UBICADO EN LA LOCALIDAD DE TEUSAQUILLO, ES UNO DE LOS PRINCIPALES ESCENARIOS PARA CONCIERTOS Y ESPECTÁCULOS DE LA CIUDAD. EN 2024 FUE RECONOCIDO COMO EL SEXTO RECINTO MÁS VISITADO DEL MUNDO EN SU CATEGORÍA.

INAUGURATED IN 2018 IN THE FORMER EL CAMPÍN COVERED COLISEUM, THE MOVISTAR ARENA IS A MODERN VENUE WITH A CAPACITY FOR 14,000 SPECTATORS. LOCATED IN THE TEUSAQUILLO DISTRICT, IT IS ONE OF THE MAIN SITES FOR CONCERTS AND LARGE-SCALE EVENTS IN THE CITY. IN 2024 IT WAS RECOGNIZED AS THE SIXTH MOST VISITED VENUE OF ITS CATEGORY WORLDWIDE.



JUAN SEBASTIÁN PELÁEZ

(Medellín, Colombia, 1982)

Ewaipanoma: Messi, Jennifer López y Bad Bunny, *2025*
Instalación de 3 piezas en impresión de vinilo adhesivo sobre lámina alveolar
6 x 4 x 4 m. c/u

Juan Sebastián Peláez es egresado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. Sus esculturas han sido exhibidas en diversas ciudades del mundo y su obra *Ewaipanoma*, exhibida en la Bienal de Berlín, destaca por su capacidad de activar imaginarios coloniales y contemporáneos. *Ewaipanoma* toma como punto de partida las figuras míticas descritas por Sir Walter Raleigh –en el libro *The Discovery of Guiana*– en el siglo XVI. En ese texto el colonizador británico narra el supuesto hallazgo de unos "hombres sin cabeza", cuyos ojos estaban en los hombros y la boca en el pecho. Estas criaturas, también mencionadas por cronistas españoles y pueblos locales, fueron parte del imaginario europeo sobre América: un territorio misterioso, salvaje y exótico.

Peláez subvierte esa visión colonial, al representar a grandes figuras del cine y del entretenimiento global como si fueran estos seres mitológicos. Estrellas de la farándula internacional son convertidas en *ewaipanomas*: cuerpos extraños, alterados, parcialmente reconocibles por ciertos rasgos físicos o detalles en el vestuario que revelan su identidad original.

Ewaipanoma: Messi, Jennifer López y Bad Bunny, *2025*
Installation of 3 pieces in adhesive vinyl print on alveolar sheet
6 x 4 x 4 m. each

Juan Sebastián Peláez graduated from Jorge Tadeo Lozano University in Bogotá. His sculptures have been exhibited in various cities worldwide, and his work *Ewaipanoma*, which was part of the Berlin Biennale, stands out for its ability to activate colonial and contemporary imaginaries.

Ewaipanoma takes the mythical figures described by Sir Walter Raleigh as its starting point in the 16th-century book *The Discovery of Guiana*. In this text, the British colonizer narrates the supposed discovery of "headless men" whose eyes were on their shoulders and mouths on their chests. These creatures, also mentioned by Spanish chroniclers and local peoples, were part of the European imagination about America: a mysterious, wild, and exotic territory.

Peláez subverts this colonial vision by depicting prominent figures from global cinema and entertainment as if they were these mythological beings. International celebrities are transformed into ewaipanomas: strange, altered bodies, partially recognizable by certain physical traits or details in their costumes that reveal their original identity.

The work poses incisive questions: How does the world continue to see itself? How is the so-called "third world" still represented? Who are the "gods" of today? At the intersection of the mythical, the media, and the political, Peláez invites us to question the power discourses that still shape how we see ourselves and are seen.

La obra plantea preguntas incisivas: ¿cómo se sigue viendo el mundo a sí mismo? ¿Cómo se continúa representando al llamado "tercer mundo"? ¿Quiénes son los "dioses" del presente?... En ese cruce entre lo mítico, lo mediático y lo político Peláez nos invita a cuestionar los discursos de poder que aún modelan la forma en que nos miramos y somos mirados.





PLAZOLETA DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOURDES

INAUGURADA EN 1886 COMO PARQUE RIVAS, ESTA PLAZOLETA CAMBIÓ DE NOMBRE VARIAS VECES HASTA QUE, A MEDIADOS DEL SIGLO XX, ADOPTÓ SU DENOMINACIÓN ACTUAL. EN SUS INICIOS CONTABA CON UN ESTANQUE RODEADO DE FLORES, REEMPLAZADO EN LOS AÑOS NOVENTA POR UNA PLAZA MÁS AMPLIA CON COMERCIO Y RESTAURANTES. FRENTE A ELLA SE ENCUENTRA LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOURDES, CONSTRUIDA ENTRE 1875 Y 1904 EN ESTILO NEOGÓTICO. UBICADA EN LA LOCALIDAD DE CHAPINERO CONSTITUYE UN IMPORTANTE PUNTO DE ENCUENTRO URBANO.

INAUGURATED IN 1886 AS RIVAS PARK, THIS PLAZA UNDERWENT SEVERAL NAME CHANGES UNTIL THE MID-20TH CENTURY, WHEN IT RECEIVED ITS CURRENT NAME. IT ORIGINALLY FEATURED A FLOWER-LINED POND, WHICH WAS REPLACED IN THE 1990S BY A LARGER PLAZA SURROUNDED BY SHOPS AND RESTAURANTS. FACING IT STANDS THE BASILICA OF OUR LADY OF LOURDES, BUILT BETWEEN 1875 AND 1904 IN THE NEO-GOTHIC STYLE. LOCATED IN THE CHAPINERO DISTRICT, IT HAS BECOME AN IMPORTANT URBAN GATHERING POINT.



LEANDRO ERLICH

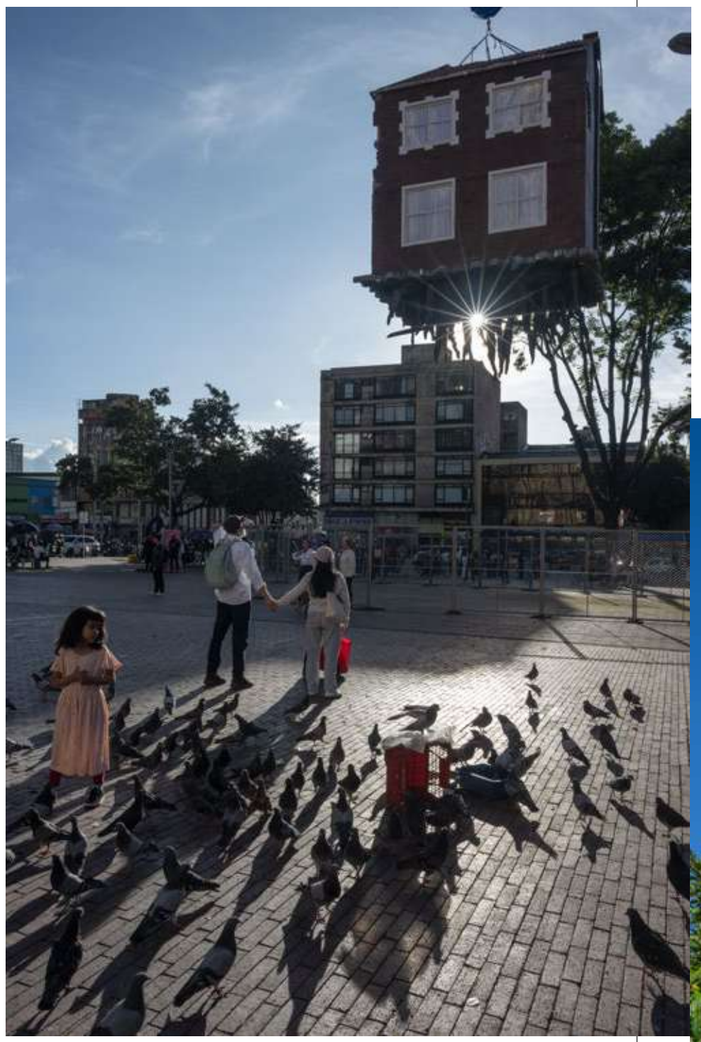
(Buenos Aires, Argentina, 1973)

***La casa en el aire**, 2025*
Técnica mixta
Dimensiones variables

Leandro Erlich es un artista reconocido internacionalmente, cuyas obras han sido exhibidas en los principales museos y ciudades del mundo. Su trayectoria incluye numerosas intervenciones en el espacio público. *Pulled by the Roots* ha sido presentada en otros contextos, pero esta versión de la obra fue diseñada especialmente para la BOG25, tras su primera visita a Bogotá en 2025.

La obra aborda uno de los grandes imaginarios asociados a la idea de "felicidad": la ilusión de tener una casa propia. En esta instalación, el espectador se enfrentaba a una paradoja: la casa está suspendida en el aire, arrancada de raíz, sostenida indefinidamente por una grúa. No solo eso: la vivienda conservaba la arquitectura de barrios tradicionales que ha ido desapareciendo, para dar paso a edificios de apartamentos. Esta imagen se impone sobre un fondo emblemático de Bogotá, una catedral gótica y los cerros orientales –dos referencias profundamente bogotanas– que evocan una ciudad que se resiste al paso del tiempo.

En Colombia tener una casa propia no solo es un sueño, es también un acto de resistencia. Miles de personas han tenido que abandonar sus tierras, pertenencias y familias para huir de la violencia o de la falta de oportunidades. Esta casa en el aire se convirtió en una metáfora de Bogotá: una ciudad que recibe cada año a miles de personas que llegan con la esperanza de sembrar raíces y construir un futuro estable.



***Pulled by the Roots**, 2025*
Mixed media
Variable dimensions

Leandro Erlich is an internationally acclaimed artist whose works have been exhibited in major museums and cities worldwide. His career includes numerous large-scale public art interventions. *Pulled by the Roots* has been presented in other contexts, but this version of the piece was specially designed for BOG25, following his first visit to Bogotá in 2025.

The work addressed one of the most powerful imaginaries associated with the idea of "happiness": the dream of owning a home. In this installation, the viewer was confronted with a paradox — the house was suspended in midair, uprooted, held indefinitely by a crane. More than that, the structure reflected the architecture of traditional neighborhoods that have gradually disappeared, replaced by apartment buildings. This image was set against an iconic Bogotá backdrop: a neo-Gothic cathedral and the Eastern Mountain Range — two intensely local references that evoke a city resisting the passage of time.

In Colombia, owning a home is not only a dream but also an act of resistance. Thousands of people have been forced to leave their land, possessions, and families in search of safety or opportunity. This house in the air became a metaphor for a city that receives thousands of newcomers every year — people arriving hoping to put down roots and build a stable future.



PARQUE DE LOS NOVIOS

EL PARQUE DE LOS NOVIOS, PARTE DEL SISTEMA DEL PARQUE METROPOLITANO SIMÓN BOLÍVAR, FUE INAUGURADO EN AGOSTO DE 1975. SURGIÓ DE LA TRANSFORMACIÓN DE UNA FUENTE NATURAL DE AGUA EN UN LAGO ARTIFICIAL A COMIENZOS DE LA DÉCADA DE 1970. SUS 23 HECTÁREAS ALBERGAN PATOS, TINGUAS, OCAS Y GANSOS, Y SU LAGO PERMITE NAVEGAR EN BOTES DE REMO, KAYAKS Y BICICLETAS ACUÁTICAS.

THE LOVERS PARK, PART OF THE SIMÓN BOLÍVAR METROPOLITAN PARK SYSTEM, WAS INAUGURATED IN AUGUST 1975. IT ORIGINATED FROM THE TRANSFORMATION OF A NATURAL WATER SOURCE INTO AN ARTIFICIAL LAKE IN THE EARLY 1970S. ITS 23 HECTARES ARE HOME TO DUCKS, TINGUAS, GEESE, AND SWANS, AND ITS LAKE ALLOWS BOATING, KAYAKING, AND PEDAL BOATING.



VANESSA SANDOVAL

(Cali, Colombia, 1990)

***Semilla**, 2019*
Construcción arquitectónica en adobe
6 x 3.5 x 2 m

Planimetrías y consideraciones arquitectónicas realizadas por el arquitecto Jhon Vasquez.

Las obras de Vanessa Sandoval emergen de una revisión de las huellas que los seres humanos dejamos en el planeta. Muchos de sus proyectos parten de la observación de procesos naturales que determinan la contingencia de las diferentes especies vivas durante su paso por la Tierra. Existe el riesgo de que muchas de esas especies únicamente sobrevivan en la memoria a través de los nombres que han recibido a lo largo de la historia humana, como lo evidencia en uno de sus proyectos recientes.

Para la BOG25, Vanessa Sandoval reconfiguró su proyecto *Semilla* –comisionado originalmente por el Museo Nacional de Memoria Histórica en 2019 para ser exhibido en Cali– y presentado luego en la ciudad de Honda como parte del 46º Salón Nacional de Artistas, *Inaudito Magdalena*, en 2022. En esas primeras versiones, *Semilla* consistía en una estructura tejida en guadua que conformaba un espacio que, desde el exterior, parecía cerrado, pero, desde el interior, resultaba poroso y ligero. Tras subir una pequeña escalera los espectadores podían observar un árbol en proceso de crecimiento, dentro de una habitación circular, cuya forma aludía a la imagen de un útero y de donde proviene su título. Dado que en ambas ocasiones fue presentada en ciudades de clima cálido, la artista la describió como una "semilla de viento". Para esta tercera iteración de la obra, Sandoval presentaba una adaptación al contexto de una ciudad de tierra fría: en esta ocasión la estructura fue construida en adobe, con el objetivo de resguardar al árbol del entorno climático. Esta "nueva semilla" fue pensada para el Parque de los Novios, permitiendo a los visitantes habituales de este emblemático lugar bogotano, aislarse en un pequeño espacio íntimo en compañía de un árbol.

En el contexto de la Bienal, esta obra se inscribe en el eje conceptual *Tierra fría*, que alude a la paradoja de que la capital de un país tropical no tenga clima cálido y que, por ello, posea un ecosistema radicalmente distinto al del resto del territorio.

***Seed (Semilla)**, 2019*
Architectural construction in adobe
6 x 3.5 x 2 m

Architectural plans and considerations by architect Jhon Vasquez.

Vanessa Sandoval's works emerge from a reflection on the traces that human beings leave on the planet. Many of her projects start from observing natural processes that determine the contingency of different living species during their passage through the Earth. As she shows in one of her recent projects, there is a risk that many of these species will survive only in memory, through the names they have been given throughout human history.

For BOG25, Vanessa Sandoval reconfigured her *Semilla* project, originally commissioned by the National Museum of Historical Memory in 2019 to be exhibited in Cali, and later presented in the city of Honda as part of the 46th National Salon of Artists, *Inaudito Magdalena*, in 2022.

In those earlier versions, *Semilla* consisted of a woven guadua bamboo structure forming a space that appeared closed from the outside but was porous and light from the inside. After climbing a small staircase, spectators could observe a tree growing inside a circular room, whose shape alluded to the image of a womb, where the title comes from. Given that on both occasions it was presented in warm-climate cities, the artist described it as a "wind seed."

For BOG25, Sandoval presented a reconfiguration of the project adapted to the context of a cold-climate city. This time, the structure was built in adobe to protect the tree from the climatic environment. This "new seed" was designed for the Lovers' Park, allowing regular visitors to this emblematic Bogotá site to isolate themselves in a small, intimate space in the company of a tree.

Within the context of the Biennial, this work is inscribed in the conceptual axis *Cold Highlands* (Tierra fría), which refers to the paradox that the capital of a tropical country does not have a warm climate and therefore has an ecosystem radically different from the rest of the territory.





LEONEL VÁSQUEZ

(Sibaté, Colombia, 1981)

***Cuna de humedales**, 2025*
Arquitectura sonora. Estructura en madera, sistema de amplificación subacuática y acústica, grabaciones de campo
9 x 13 x 3,5 m.

Con el apoyo de Casa Hoffmann.

La obra de Leonel Vázquez se ha construido a partir de la exploración del sonido, que él mismo define como: "*una sustancia sutil, transparente, sin forma y, a la vez, una fuerza vibrátil y dúctil que me ha permitido moldear la experiencia del cuerpo y el espacio dentro de un flujo de intensidades temporales y afectivas*". En sus esculturas e instalaciones, el sonido actúa tanto como componente material como flujo temporal.

Para BOG25 presentó por primera vez en Bogotá una pieza de espacio público que retoma un proyecto realizado en Suecia en 2017. Se trata de *Cuna de humedales*, una instalación arquitectónica de carácter temporal concebida para el lago del Parque de los Novios. La obra explora la memoria ancestral latente en este cuerpo de agua, recordando el ecosistema que fue la Sabana de Bogotá y los modos de habitar el territorio en relación con la naturaleza, ahora soterrados por la transformación urbana. El artista afirma que la pieza "*propone un proceso de restauración subacuática que, a su vez, es sónica y poética. Sonar y escuchar la vida subacuática no solo ayuda a restaurar la existencia de otros seres: también nos transforma a nosotros*".

Este proyecto se articuló con el eje conceptual Esoterismo Ambiental por su interés en los procesos de sanación, y con el eje *Tierra fría* por su revisión crítica del ecosistema de la Sabana.

***Cuna de Humedales (Cradle of Wetlands)**, 2025*
Sound architecture. Wooden structure, underwater and acoustic amplification system, field recordings
9 x 13 x 3.5 m.

With the support of Hoffmann House.

Leonel Vásquez's work has been developed through the exploration of sound, which he himself defines as: "*a subtle, transparent, shapeless substance and, at the same time, a vibrant and ductile force that has allowed me to shape the experience of the body and space within a flow of temporal and affective intensities.*" In his sculptures and installations, sound functions as a material component and temporal flow.

For BOG25, he presented for the first time in Bogotá a public space piece that revisits a project carried out in Sweden in 2017. This is *Cradle of Wetlands*, a temporary architectural installation conceived for the Lake at Lovers Park. The work explored the ancestral memory latent in this body of water, recalling the Bogotá Savannah ecosystem and the ways of inhabiting the territory in relation to nature, now buried beneath urban transformation. The artist stated that the piece "*proposes an underwater restoration process that is, in turn, sonic and poetic. Sounding and listening to underwater life not only helps restore the existence of other beings, it also transforms us.*"

This project is linked to the conceptual axis *Environmental esotericism* for its interest in healing processes, and to *Cold Highlands* for its critical review of the Savannah ecosystem.







Cuna de humedales, 2025. Leonel Vásquez.

CONVOCATORIAS CURADURÍAS INDEPENDIENTES (216) | ARTE POPULAR (240) | ARTE BARRIAL (248) | ARTES ESCÉNICAS Y PERFORMATIVAS (260) |



CURADURÍAS INDEPENDIENTES

BOG25 - CURADURÍAS INDEPENDIENTES TRAZÓ UN MAPA SENSIBLE Y PLURAL DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA, VISTA DESDE SUS MÁRGENES, FISURAS Y POTENCIAS. CINCO PROPUESTAS EXPOSITIVAS —SELECCIONADAS A TRAVÉS DE UNA CONVOCATORIA PÚBLICA— CONFORMAN UN POLIFÓNICO ENSAYO CURATORIAL SOBRE BOGOTÁ EN EL CUAL LO URBANO NO ES UN FONDO NEUTRO, SINO UN TERRITORIO EN DISPUTA, MEMORIA, DESEO Y TRANSFORMACIÓN.

DESDE LOS PAISAJES PIXELADOS Y HEREDADOS DE *RATE MY SETUP*, PASANDO POR LAS PRESENCIAS LIMINALES DEL ESPACIO PÚBLICO EN *OVNI - OBJETOS VISIBLES NO IDENTIFICADOS*, LAS HUELLAS DEL TIEMPO EN *LA CIUDAD DE LOS ESPECTROS*, LA DIMENSIÓN AFECTIVA Y CRÍTICA DE LO COTIDIANO EN *TRANSFORMACIONES DE UNA CIUDAD POR HABITAR*, Y, FINALMENTE, EL GESTO SANADOR DE *UMBRALES*; ESTAS CURADURÍAS ACTIVAN NUEVAS FORMAS DE VER Y HABITAR LA CIUDAD.

EN SUS DIFERENCIAS COMPARTEN UNA MISMA INTUICIÓN: QUE EL ARTE —CUANDO NACE DEL CRUCE ENTRE LO SENSIBLE, LO POLÍTICO Y LO COMUNITARIO— PUEDE ABRIR UMBRALES DE PERCEPCIÓN PARA IMAGINAR, EN MEDIO DEL CAOS URBANO, OTRAS FORMAS DE VIDA.

BOG25 - INDEPENDENT CURATORSHIPS TRACES A SENSITIVE AND PLURAL MAP OF THE CONTEMPORARY CITY, SEEN FROM ITS MARGINS, FISSURES, AND POTENTIALS. FIVE EXHIBITION PROPOSALS, SELECTED THROUGH A PUBLIC CALL, FORM A POLYPHONIC CURATORIAL ESSAY ON BOGOTÁ, WHERE THE URBAN IS NOT A NEUTRAL BACKDROP BUT A TERRITORY IN DISPUTE, OF MEMORY, DESIRE, AND TRANSFORMATION.

FROM THE PIXELATED AND INHERITED LANDSCAPES OF *RATE MY SETUP*, THROUGH THE LIMINAL PRESENCES OF PUBLIC SPACE IN *OVNI (UFO) OBJETOS VISIBLES NO IDENTIFICADOS (UNIDENTIFIED VISIBLE OBJECTS)*, THE TRACES OF TIME IN *LA CIUDAD DE LOS ESPECTROS (THE CITY OF SPECTERS)*, THE AFFECTIVE AND CRITICAL DIMENSION OF THE EVERYDAY IN *TRANSFORMACIONES DE UNA CIUDAD POR HABITAR (TRANSFORMATIONS OF A CITY TO BE INHABITED)*, AND THE HEALING GESTURE OF *UMBRALES (THRESHOLDS)*, THESE CURATORSHIPS ACTIVATED NEW WAYS OF SEEING AND INHABITING THE CITY.

DESPITE THEIR DIFFERENCES, THEY SHARED THE SAME INTUITION: THAT ART, WHEN BORN FROM THE INTERSECTION OF THE SENSORIAL, THE POLITICAL, AND THE COMMUNAL, COULD OPEN THRESHOLDS OF PERCEPTION TO IMAGINE—AMID THE URBAN CHAOS— OTHER FORMS OF LIFE.



OVNI-OBJETOS VISIBLES NO IDENTIFICADOS UFO-UNIDENTIFIED VISIBLE OBJECTS

CURADURÍA | CURATOR
ANA MARÍA CIFUENTES RUIZ

ALIANZA FRANCESA, SEDE CENTRO
FRENCH ALLIANCE, DOWNTOWN BRANCH

Artistas | Artists
ÁLVARO CABREJO TORRES, COLECTIVO BRICOLAJE, COLECTIVO CAMBALACHE, COLECTIVO INSTITUTO BOGOTANO DE CORTE EN COLABORACIÓN CON KONVERTIBLE, EL COLECTIVO DE COLECTIVOS: COSITAS BIEN NAIS (LUISA GONZÁLEZ Y SANTIAGO HURTADO) + RAINBOWSLASH2009 (CATALINA MORENO Y SAMUEL GALEANO) + TRABAJAJAJAR (DANIEL VALLEJO Y JULIANA VILLABONA), DEI HERNÁNDEZ, DIEGO ALEJANDRO CASAS, ESTEBAN BORRERO, LEONEL CASTAÑEDA, LINA ALBA, MATILDE GUERRERO.

¿Cuáles son las formas y condiciones en las que aparecen y se hacen visibles los objetos y acciones artísticas en el espacio público de Bogotá? ¿Cómo son percibidos estos proyectos y gestos por quienes habitamos y transitamos la ciudad?

Estas preguntas se entrelazan con la sospecha que dio origen a esta curaduría: una inquietud sobre el carácter liminal del arte en el espacio público, que habita los bordes entre lo cotidiano y lo extraordinario, lo permitido y lo disruptivo, lo visible y lo inadvertido.

OVNI - Objetos Visibles No Identificados, reunió obras y procesos artísticos pluridisciplinarios que ofrecieron miradas creativas, críticas y sensibles sobre el espacio público bogotano. Entendiéndolo como un contenedor, pero también como un activador de dinámicas sociales, políticas, culturales y económicas, el espacio público se convirtió en punto de partida y escenario de reflexión, creación e intervención.

Los y las artistas y colectivos participantes —de distintas generaciones y trayectorias— encuentran en este entorno urbano un territorio fértil para explorar, investigar y re-imaginar la noción misma de espacio público, así como su compleja y, a veces, conflictiva relación con el arte que lo habita o que desde allí emerge.

A modo de atlas visual, esta muestra desplegó una diversidad de formas de hacer y de mirar, que ponen en diálogo lo visible y lo invisible en el paisaje urbano. Las obras y proyectos, concebidos como "ovnis", buscan iluminar aquello que suele pasar desapercibido, revelando capas ocultas o silenciadas de lo cotidiano.

La exposición se organizó en torno a dos enfoques principales. Por un lado, se presentan proyectos que analizan y trabajan con los materiales culturales del espacio público —objetos encontrados, residuos, signos de lo marginal, vestigios del poder, objetos de la necesidad— a través de prácticas que oscilan entre la etnografía urbana y la poética del reciclaje. En este grupo participaron artistas como Esteban Borrero, Leonel Castañeda, Diego Alejandro Casas, el Colectivo Bricolaje, Dei Hernández, Álvaro Cabrejo Torres y Matilde Guerrero. Por otro lado, se incluyeron intervenciones directas y acciones poéticas que buscaban transformar lugares específicos mediante gestos de colaboración, juego y acupuntura urbana. Estos proyectos, cargados de afecto y provocación, fueron propuestos por el Colectivo Cambalache, Lina Alba, el Colectivo Instituto Bogotano de Corte junto a Konvertible, y el Colectivo de colectivos conformado por Cositas Bien Nais (Luisa González y Santiago Hurtado), rainbowslash2009 (Catalina Moreno y Samuel Galeano) y trabajajajar (Daniel Vallejo y Juliana Villabona).

Tres ejes temáticos: resignificación, provocación y desobediencia atravesaban la muestra y permitieron comprender cómo el arte puede cuestionar el orden establecido, transformar lo ordinario en extraordinario y, al mismo tiempo, señalar la urgencia de recuperar el derecho a la ciudad: el derecho a observarla, representarla, recorrerla, activarla y re-significarla. Estas obras nos invitaron a reflexionar sobre problemáticas urbanas como la desigualdad, el rebusque y las múltiples formas de violencia que atraviesan la calle bogotana.

Con esta curaduría se propuso no sólo observar cómo los y las artistas se relacionan con el espacio público, sino también activar nuevas formas de mirar la cultura material urbana, resignificando lo cotidiano a través del lenguaje artístico. La muestra reunió a 11 artistas y colectivos que trabajan desde diversos medios y enfoques, articulando experiencias pasadas y procesos recientes. En conjunto estas propuestas dieron vida a un diálogo juguetón, crítico y sorprendente entre lo que aparece como "objeto visible no identificado" y las decisiones artísticas que lo hacen posible.



What are the forms and conditions in which artistic objects and actions appear and become visible in Bogotá's public space? How are these projects and gestures perceived by those of us who inhabit and traverse the city?

These questions intertwined with the suspicion that gave rise to this curatorship: a concern regarding the liminal nature of art in public space, which inhabits the boundaries between the everyday and the extraordinary, the permitted and the disruptive, the visible and the unnoticed.

OVNI – Objetos Visibles No Identificados, brought together multidisciplinary artworks and processes that offer creative, critical, and sensitive perspectives on Bogotá's public space. Understood both as a container and as an activator of social, political, cultural, and economic dynamics; public space here becomes a starting point and a stage for reflection, creation, and intervention.

The participating artists and collectives—from different generations and trajectories—found in this urban environment a fertile territory to explore, investigate, and re-imagine the very notion of public space, as well as its complex and sometimes conflictive relationship with art that inhabits or emerges from it.

Functioning as a visual atlas, the exhibition unfolded a diversity of ways of making and seeing, placing the visible and invisible in dialogue within the urban landscape. The works and projects, conceived as "OVNIS (UFOs)," sought to illuminate what usually goes unnoticed, revealing hidden or silenced layers of everyday life.

The exhibition was organized around two main approaches. On one hand, projects analyzed and worked with the cultural materials of public space—found objects, waste, signs of marginality, traces of power, objects of necessity—through practices that oscillate between urban ethnography and the poetics of recycling. This group includes artists such as Esteban Borrero, Leonel Castañeda, Diego Alejandro Casas, Bricolaje Collective, Dei Hernández, Álvaro Cabrejo Torres, and Matilde Guerrero.

On the other hand, direct interventions and poetic actions aimed to transform specific places through gestures of collaboration, play, and urban acupuncture. These projects, charged with affect and provocation, are proposed by Cambalache Collective, Lina Alba, Instituto Bogotano de Corte Collective with Konvertible, and the collective of collectives formed by Cositas Bien Nais (Luisa González and Santiago Hurtado), rainbowslash2009 (Catalina Moreno and Samuel Galeano), and trabajajajar (Daniel Vallejo and Juliana Villabona).

Three thematic axes—resignification, provocation, and disobedience—ran through the exhibition, illustrating how art can question the established order, transform the ordinary into the extraordinary, and simultaneously highlight the urgency of reclaiming the right to the city (the right to observe, represent, traverse, activate, and resignify it). These works invited reflection on urban issues such as inequality, informal labor, and the multiple forms of violence that traverse Bogotá's streets.

This curatorship proposed not only to observe how artists engage with public space but also to activate new ways of viewing urban material culture, re-signifying the everyday through artistic language. In total, the exhibition brought together 11 artists and collectives working across diverse media and approaches, linking past experiences with recent processes. Together, these proposals created a playful, critical, and surprising dialogue between what appeared as an "unidentified visible object" and the artistic decisions that make it possible.







LA CIUDAD DE LOS ESPECTROS: BOGOTÁ ANTE EL TIEMPO
URBAN SPECTERS: BOGOTA FACING TIME

CURADURÍA | CURATOR
JULIÁN SERNA
SALA DE EXPOSICIONES CENTRO COLOMBO AMERICANO, SEDE CENTRO
EXHIBITION HALL, COLOMBO AMERICANO, DOWNTOWN LOCATION

Artistas | Artists
CAMILO BOJACÁ, COLECTIVO AGORAFOBIA (CAMILO LEYVA ESPINEL Y NICOLÁS LEYVA TOWNSEND, JUNTO CON MÓNICA TORREGROSA), COLECTIVO MASKI (JAIRO SUÁREZ, JUAN DAVID LASERNA Y CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO), COLECTIVO TRAILER (MARGARITA MONSALVE, SANTIAGO GARCÍA, ESTEBAN GUTIÉRREZ, JUAN DAVID LASERNA Y ALEXANDRA OSEJO), FELIPE ARTURO, FRANÇOIS BUCHER, GIOVANNI VARGAS, GUSTAVO NIÑO, J&L CONSTRUCTORES (JIMMY ESPINOSA Y LINA PRIETO), JAVIER VANEGAS, JONATHAN CHAPARRO, JUAN COVELLI, LEYLA CÁRDENAS, LÍA GARCÍA, LUCIO CELIS, LUISA ROA, MARÍA BUENAVENTURA, MARÍA ELVIRA ESCALLÓN, MILER LAGOS, NICOLÁS CONSUEGRA, ÓSCAR MORENO ESCÁRRAGA, PABLO ADARME, PAULO ACOSTA, RAÚL CRISTANCHO, XIMENA VELOSA.

Esta exposición se planteó como una reflexión sobre la relación entre la ciudad y el tiempo. La muestra se estructuró a partir de un recorrido por las maneras en las que, durante las últimas dos décadas, se han registrado desde las artes visuales, las consecuencias de las transformaciones urbanas desde la noción del espectro. Es decir, aquellas presencias sin cuerpo presente que provienen tanto del pasado como del futuro, y que se manifiestan por medio de indicios en el tejido urbano. Estas ruinas y semillas de las experiencias que acontecen en tiempos diferentes al nuestro, son el medio por el cual diariamente convivimos con las diferentes presencias urbanas que habitan en la ciudad de Bogotá. Como un *memento mori*, estos espectros son el recordatorio de la brevedad de nuestra propia vida, en una ciudad que contiene las múltiples capas temporales de las acciones de quienes la habitan, la habitaron, o la habitarán. Así, esta exposición fue una invitación para que se manifestaran estos espectros ante nosotros, mientras que se presentaba a la ciudad de Bogotá como una entidad en constante cambio, cuya identidad se construye gracias a la suma de vestigios de diferentes momentos, que se superponen como un palimpsesto.

Los trabajos reunidos en esta exposición recogían cuidadosamente los indicios de otros tiempos que se manifiestan en Bogotá, haciendo un inventario tanto de los escombros como de los gérmenes de lo que está por venir. Estos proyectos artísticos se ubican en la tenue fisura que existe entre las experiencias de los sucesos y sus representaciones, contribuyendo en su conjunto, al relato compartido sobre el devenir de la ciudad desde cuatro nodos curatoriales. La primera sección de esta muestra se centró en las reminiscencias de los proyectos de planeación urbana y la manera en la que, en diferentes momentos, se ha proyectado el futuro de la ciudad. El segundo conjunto de obras recogía los testimonios de los habitantes que han experimentado, de primera mano, los cambios de Bogotá provocados por las intervenciones urbanísticas. El tercer momento de la exposición exploró la presencia de entidades no-humanas, que conviven silenciosamente con nosotros en el tejido urbano. Finalmente, el recorrido de la exposición concluía con obras que reflexionan sobre las implicaciones de algunos eventos traumáticos, que han determinado la narrativa histórica relativa a la capital de Colombia. Por medio de este conjunto de obras la exposición invitaba a contemplar otros tiempos de Bogotá y a preguntarnos por la relación que, +desde el presente, entablamos con las presencias que no son contemporáneas a nosotros, a pesar de compartir el mismo espacio urbano.

This exhibition was a reflection on the relationship between the urban space and time. The display of the different life instances of the city of Bogota was based on a survey of the ways in which, over the last two decades, local visual artists have recorded the consequences of urban transformations by focusing on the notion of specter. This is, those presences which have no physical body as they come either from the past or the future and manifest through traces in the urban fabric. These ruins and seeds serve as testimony of experiences, that occur in a time other than our own, are how we daily coexist with the urban presences that inhabit the city of Bogotá. Like a *memento mori*, these specters are a reminder of the brevity of our own lives in a city that contains the multiple temporal layers of the actions of those who had inhabited it, currently inhabitants, or those who will inhabit it. Thus, this exhibition is an invitation for these specters to manifest themselves before us, while presenting the city of Bogotá as an entity in constant change as its own identity is defined by the sum of vestiges that overlap like a palimpsest.

The works brought together in this exhibition carefully collected the traces of other times that manifest themselves in Bogota by taking an inventory of either of the debris or the seeds of a time to come. The artistic projects presented in this exhibition were situated in the tenuous fissure that exists between the experiences of events and their representations, to contribute as a whole to the shared narrative about the city's future, structured around four curatorial nodes. The first section focused on the reminiscences of urban planning projects and the way in which the future of the city has been projected at different times. The second set of works collected the testimonies of residents who had experienced firsthand the changes in Bogotá resulting from urban interventions. The third part of the exhibition focused on the presence of non-human entities that silently coexist with us in the urban fabric. Finally, the exhibition ended with works that reflected on the implications of some traumatic events that shaped the historical narrative of Colombia's capital. Through this collection of works, the exhibition invited us to contemplate the temporal layers that compose Bogotá and to question the relationship we have nowadays with presences that are not contemporary to us, despite sharing the same urban space.








OLIMPICA



TRANSFORMACIONES DE UNA CIUDAD POR HABITAR
TRANSFORMATIONS OF A CITY TO BE INHABITED

CURADURÍA | CURATOR
ALEJANDRO TRIANA LAVERDE

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BOGOTÁ | BOGOTÁ MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Artistas | Artists

ANGIE VEGA, BORIS PÉREZ, CAMILO BOJACÁ, CRISÁLIDA BERMÚDEZ, DIDIER BEDOYA, ESTEBAN CASTRO, GEORGE JIMÉNEZ, GERSON FONSECA, JAVIER LÓPEZ, JONATHAN CHAPARRO, JORGE RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS JIMÉNEZ, LAURA CASTELLANOS, LAURA CASTRO, LEELA, LUISA VÉLEZ, MAFE MANTILLA, MAURICIO SALCEDO, PEDRO JIMÉNEZ, SANTIAGO LEAL, SERGIO DÍAZ, TALLER MUTANTE, TATIANA MALDONADO, TEATRO LA CONSPIRACIÓN, VANESSA NIETO, WILSON GUERRERO.

"Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas."

— Italo Calvino. *Las ciudades invisibles.*

Hablar de Bogotá es hablar de una metrópoli que ha tenido transformaciones constantes, derivadas de las condiciones dadas por ser la capital del país, y por concentrar la mayor parte de las actividades económicas, financieras y gubernamentales del territorio nacional. Esto ha hecho que crezca atravesada por unas dinámicas muy particulares, impulsadas por complejos procesos de migración interna y externa, que han potenciado múltiples problemáticas, pero que también la han enriquecido en otros aspectos como el cultural.

Y es que Bogotá es una compleja construcción colectiva, entretejida por las acciones y memorias de todas y cada una de las personas que la han habitado, siendo este simple acto un ejercicio —consciente o inconsciente— de transformación.

Esta curaduría se desarrolló a través de las investigaciones de veintisiete artistas y colectivos, como una revisión reflexiva acerca de algunas transfiguraciones que Bogotá ha sorteado tras el sometimiento a diversos intereses y visiones de modernidad que, en algunos momentos, han sido atravesados por movimientos culturales y sociales, incluso por situaciones de carácter global, como la pandemia del Covid-19.

Para esto se plantearon cuatro ejes: *una ciudad que se construye y se reconstruye, el constante rebusque, territorio de todxs* y *nuevas des-conexiones*, desde los cuales se abordan temáticas migratorias, habitacionales, urbanísticas, arquitectónicas, de transporte público, de economía popular, identidad, apropiación del territorio, tecnologías, democratización del arte, entre otras; que nos recuerdan que una ciudad no es solo un espacio geográfico, sino un complejo organismo vivo, con múltiples interacciones y decisiones suscitadas por las persistentes tensiones que hacen de ella un lugar en constante cambio, que intenta moldearse a las necesidades individuales y colectivas de sus habitantes.

Esta fue una invitación a indagar sobre las múltiples huellas que la ciudad conserva, ante el implacable paso del tiempo, como pistas que revelan infinitas historias que se tejen entre millones de interacciones diarias, mientras dan forma al carácter e identidad de la ciudad. Sin embargo, no se limitó únicamente a pensar en las transformaciones físicas, también propició la reflexión acerca de los medios y las maneras por medio de los cuales surgen las relaciones humanas, y cómo las diversas comunidades se adaptan y reconfiguran ante los cambios económicos, políticos y sociales, al mismo tiempo que se plantean otras maneras de habitar y transformar la urbe, de acuerdo a las nuevas identidades producto de los intercambios de diversos lenguajes, pensamientos y acciones que emergen constantemente, como fibras renovadas del tejido sociocultural.

Cada obra de esta curaduría le propuso a los públicos indagar en sus memorias, en busca de recuerdos que les permitieran cavilar sobre las maneras de cómo individuos y sociedad interactúan con el lugar que habitan, y cómo, simbióticamente, se transforman hacía un futuro en constante construcción.





"The city, however, does not tell its past, but contains it like the lines of a hand, written in the corners of the streets, the gratings of the windows, the banisters of the steps, the antennae of the lightning rods, the poles of the bags, every segment marked in turn with scratches, indentations, scrolls"

— Italo Calvino, Invisible Cities

Talking about Bogotá means talking about a metropolis that has undergone constant transformations due to its status as the capital of the country and as the center of most economic, financial, and governmental activities in the national territory. This has made it grow with very particular dynamics, driven by complex processes of internal and external migration that have exacerbated multiple challenges but have also enriched the city in other aspects, like culturally.

Bogotá is a complex collective construction woven by the actions and memories of every person who has inhabited it, and this simple act is a conscious or unconscious exercise of transformation.

This curatorship developed through the research of twenty-seven artists and collectives, offered a reflective examination of some of the transfigurations Bogotá has undergone due to various interests and visions of modernity, sometimes intersecting with cultural and social movements, and even global events such as the Covid-19 pandemic.

The exhibition was organized around four axes:

1. A city that builds and rebuilds itself
2. The constant struggle *(rebusque-hustling)*
3. Territory for everyone
4. New dis-connections

These axes addressed topics such as migration, housing, urban planning, architecture, public transportation, popular economy, identity, territorial appropriation, technology, and the democratization of art, amongst others. They reminded us that a city is not only a geographic space but a complex living organism with multiple interactions and decisions shaped by the persistent tensions that make it a place of constant change, attempting to adapt to the individual and collective needs of its inhabitants.

This exhibition invited reflection on the multiple traces the city preserves despite the relentless passage of time, as clues revealing countless stories woven through millions of daily interactions that shape the character and identity of the city. It goes beyond thinking about physical transformations, encouraging contemplation of the ways human relationships occur and how diverse communities adapt and reconfigure themselves amid economic, political, and social changes. At the same time it also considered alternative ways of inhabiting and transforming the urban environment according to new identities, emerging from the continuous exchange of languages, thoughts, and actions, which renew the sociocultural fabric.

Each work in this curatorship invited audiences to delve into their own memories, seeking recollections that allow them to reflect on how individuals and society interact with the places they inhabit and how, symbiotically, both transform toward a future in constant construction.







UMBRALES DE SANACIÓN. PREGUNTAS SOBRE SALUD MENTAL, DISCAPACIDAD Y ESPIRITUALIDAD

THRESHOLDS OF HEALING. QUESTIONS ON MENTAL HEALTH, DISABILITY, AND SPIRITUALITY

CURADURÍA | CURATOR

CHRISTIAN SNYDER MORENO MARTÍN

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO

JORGE TADEO LOZANO UNIVERSITY

Artistas | Artists

ALEXANDRA MARTIN MEDINA, ASOCIACIÓN ARTE Y CULTURA VIVE (ARTURO PORRAS Y VALENTINA FARFÁN), DANIELA ACOSTA, DAVID SALINAS, EVELIN PIÑEROS, JOSÉ ELIÉCER PÉREZ, JULIANA PARDO, PABLO JOSÉ IBARRA, VALERIA MONTAÑA

Equipo de museografía y mediación

ANA SOFÍA JIMÉNEZ MARMOLEJO, MARÍA ISABEL ALMEIDA, PAULA ANDREA ALBA.

Asesoría de accesibilidad | Accessibility Consulting

JULIANA FRANCHESCA RAMIREZ.

Interpretación en lengua de señas colombiana
Colombian Sign Language Interpretation

CATHERINE LIZETH PÉREZ, YEIMI ÁVILA.

Mediación | Mediation

JUAN ANDRES ORTIZ, LUIS ALEJANDRO PÁEZ, LUISA FERNANDA BARRETO, MARIA ALEJANDRA ARENAS, MARÍA ALEJANDRA PÉREZ, MARÍA PAULA PENAGOS, SANTIAGO RINCÓN.

Logística | Lwogistics

IVIS GÁLVEZ.

Agradecimientos | Acknowledgements

CAROLINA GÓMEZ ROJAS, ELKIN RUBIANO, LUER LEÓN VARGAS, MARCELA CABRERA, CENTRO TIFLOTECNOLÓGICO HERNANDO PRADILLA -UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL-.

¿Puede una curaduría ponerse al servicio de una ciudad?

La pandemia del COVID-19 abrió un momento de fragilidad global: aprendimos protocolos de autocuidado, reconocimos la vulnerabilidad del otro y nos enfrentamos de manera abrupta a la finitud. Sin embargo, la actual polarización y la violencia cotidiana parecen haber erosionado aquellas lecciones de empatía. *Umbrales de sanación* surgió para preguntarnos qué hicimos con esas experiencias y cómo podemos re-situar el cuidado al centro de la vida colectiva.

Bajo esta perspectiva, la muestra reunió artistas que también son educadores, terapeutas o facilitadores de procesos de sanación. Sus prácticas cuestionan las fronteras entre arte, pedagogía y sanación dignificando oficios históricamente invisibilizados —el de la educadora, la cuidadora, la mediadora— y reivindicando su importancia para la salud social de las ciudades.

La exposición propuso tres ejes —salud mental, espiritualidad y discapacidad— entendidos, no como categorías cerradas, sino como campos atravesados por prejuicios, tabúes y tensiones sociales. La curaduría invitó a explorar estos tres ejes, con curiosidad y apertura, reconociendo que la sanación no es un acto inmediato o individual, sino un proceso que implica acompañamiento, tiempo, creatividad e introspección.

El primer eje —salud mental— abordó duelos, procesos psicológicos y autolesiones, entre otros; temas que suelen permanecer silenciados, pero que atraviesan profundamente la vida de las personas en las ciudades.

A través de un video, un libro y unas esculturas textiles diseñadas para ser abrazadas, co-creadas con su hermana menor, Alexandra Martín Medina reconstruye el proceso de la pérdida de su madre, desde la mirada de una niña que transita el duelo. Su obra muestra que los niños y las niñas también pueden vivir duelos profundos, y que el arte puede ser una herramienta para acompañar estos procesos.

Evelin Piñeros Quintana presentó *Resuellos*, un altar compuesto por cerámicas, arena roja y flautas sumergidas que silban al contacto con el agua. Esta instalación, acompañada por un performance donde la artista compartió su propio duelo, conectó la experiencia de la pérdida con saberes ancestrales enseñados a la artista por su padre. El público era invitado a entrar dentro de un espacio ritual, donde el dolor se acogía colectivamente y donde los elementos —agua, aire, tierra y voz— funcionaban como guías para conectarse consigo mismo. En diálogo con esta pieza, Pablo José Ibarra también trabajó con cerámica para explorar el vacío que deja el duelo. Sus esculturas abrazables permitían escuchar al abrazo cuando eran acariciadas y sostenidas contra el pecho. Surgidas de múltiples pérdidas y de su dificultad siendo hombre para demostrar vulnerabilidad, sus obras invitan a escuchar las emociones propias.

Juliana Isabella Pardo transformó una historia de autolesión en un acto de reconciliación. Con las cáscaras de 400 mandarinas teje dos



piezas suspendidas que parecen pieles; en su proceso descubrió que las autolesiones fueron una estrategia infantil para enfrentar traumas no verbalizables. Al hilar pacientemente cada fragmento, construyó una nueva piel simbólica, un renacimiento y un acto de sanación tejido desde el arte. Por su parte, Daniela Acosta Parsons presentó dibujos realizados después de una experiencia hospitalaria en una unidad de salud mental. Sus obras registran cambios en la percepción del tiempo, la luz, el cuerpo y los gestos compulsivos que surgieron antes, durante y después del internamiento. Su trabajo propone entender la enfermedad mental como un proceso continuo, en vez de como un estado que se corrige automáticamente mediante la farmacología.

En su conjunto, este eje conviertiò experiencias íntimas en un espacio público de escucha. Al reconocer que muchas personas transitan dolores similares, la exposición actúa como un umbral de empatía.

En su segundo eje —espiritualidad— la curaduría reconoció, tras varias conversaciones con las y los artistas, que los traumas vitales no sólo fracturan la existencia, sino que la transforman. Esa dimensión espiritual no es comprendida desde doctrinas, sino desde la capacidad humana de otorgar sentido y construirse.

David Salinas, artista y astrólogo, presentó *Astrorretratos*: una serie de dibujos que surgen de conversaciones extendidas alrededor de cartas natales. Cada imagen funciona como un retrato sensible del alma de quien consulta, una manera de traducir narrativas biográficas a un lenguaje visual. Valeria Montaña, artista y tarotista, trabaja con herramientas espirituales para la introspección y la sanación. Su *Tarot del arte* combina arquetipos del tarot con imágenes de la historia del arte universal, ampliando su lectura hacia procesos creativos y existenciales. Tanto Valeria como David resignifican saberes históricamente estigmatizados, proponiendo una espiritualidad plural, creativa y vital.

El tercer eje —discapacidad— exploró la manera en la que, con frecuencia, la discapacidad se reduce a un asunto de ajustes de accesibilidad o a enfoques asistenciales, sin abrir un diálogo profundo sobre derechos, agencia y representación. Este eje indagó sobre el término *discapacidad* mostrando contrapuntos que permiten la reflexión.

La Asociación Arte y Cultura Vive, ubicada en Kennedy, trabaja con personas con discapacidad cognitiva y psicosocial a través del teatro, la música y las artes plásticas. Para esta exposición presentó autorretratos en plastilina realizados por sus participantes, las obras desplazaban la mirada del diagnóstico hacia la persona, celebrando su presencia, gestos y maneras de habitar el mundo. La Asociación asume la discapacidad como una identidad política, desde la cual se han conquistado derechos y visibilidad pública. En contrapunto, José Eliécer Pérez, artista sordo y hablante nativo de Lengua de Señas Colombiana (LSC), cuestiona la categoría misma de “discapacidad”. Para él ser una persona sorda es una diferencia lingüística, no un déficit. Presentó una serie de manos en cartón realizando las señas correspondientes a la “I” y la “D” en LSC, iniciales de “identidad”, reafirmando su pertenencia a una comunidad con un idioma propio y denunciando las exclusiones a las que se enfrenta.

Este eje proponía que no existe una única manera de comprender la discapacidad, en cambio, la asumió como un campo de debates, tensiones y posicionamientos diversos.

Umbrales de sanación fue una exposición para la ciudad. El proceso curatorial se desarrolló mediante encuentros con las y los artistas, en los que el aprendizaje compartido fue tan importante como las obras. La accesibilidad se asumió como un eje central y una práctica ética en evolución. La muestra incluyó talleres, charlas y espacios de facilitación dirigidos a públicos diversos: personas sordas, ciegas, neurodivergentes y público general. Estos espacios permiten que cada asistente pueda elaborar sus propios procesos de sanación desde el encuentro colectivo. Por último, la exposición propuso una imagen distinta de ciudad: no como infraestructura, sino como tejido de mundos emocionales. Una ciudad es también sus duelos, sus ansiedades, sus búsquedas de sentido, sus redes de cuidado. Esta muestra se ofreció como un espacio para detenerse, escuchar y abrirnos a la posibilidad de sanar juntos: un umbral de empatía y generosidad que le ofreció a Bogotá aquellos espacios que más necesita.

Christian Snyder Moreno Martín, cuidador y curador





Can a curatorship be placed at the service of a city?

The COVID-19 pandemic opened a moment of global fragility: we learned self-care protocols, recognized the vulnerability of others, and were abruptly confronted with finitude. However, current polarization and everyday violence seem to have eroded those lessons of empathy. *Umbrales de sanación* emerged to ask what we did with those experiences and how we can reposition care at the center of collective life.

From this perspective, the exhibition brought together artists who are also educators, therapists, or facilitators of healing processes. Their practices question the boundaries between art, pedagogy, and healing, dignifying historically invisibilized roles—those of educators, caregivers, mediators—and reclaiming their importance for the social health of cities.

The exhibition proposed three axes—mental health, disability, and spirituality—understood not as closed categories but as fields crossed by prejudices, taboos, and social tensions. The curatorship invited viewers to explore them with curiosity and openness, recognizing that healing is neither immediate nor individual, but a process that involves accompaniment, time, creativity, and introspection.

– Mental Health.

The first axis addressed grief, psychological processes, and self-harm, among others—topics that generally remain silenced but deeply shape the lives of people in cities.

Through a video, a book, and textile sculptures designed to be embraced, created with her younger sister, Alexandra Martín Medina reconstructed the process of losing their mother from the perspective of a child navigating grief. Her work showed that children can also experience profound mourning and that art can serve as a tool for accompanying such grieving processes.

Evelin Piñeros Quintana presented *Resuellos (Breaths),* an altar composed of ceramics, red sand, and submerged whistles that sound upon contact with water. This installation, accompanied by a performance in which the artist shares her own grief, connected loss with ancestral knowledge taught by her father. The audience was invited into a ritual space where pain is held collectively and where the elements—water, air, earth, and voice—act as guides for reconnecting with oneself.

In dialogue with this piece, Pablo José Ibarra also worked with ceramics to explore the emptiness left by mourning. His huggable sculptures allowed one to hear an embrace when stroked and held against the chest. Arising from multiple losses and his difficulty, as a man, in showing vulnerability, his works invite viewers to listen to their own emotions.

Juliana Isabella Pardo transformed a story of self-harm into an act of reconciliation. Using the peels of 400 tangerines, she wove two suspended pieces that resemble skins. In the process, she discovered that her childhood self-harm had been a strategy to resist traumas she could not verbalize; by patiently threading each fragment, she constructed a new symbolic skin—a rebirth and an act of healing woven through art.

For her part, Daniela Acosta Parsons presented drawings made after a hospital stay in a mental health unit. Her works recorded changes in the perception of time, light, the body, and the compulsive gestures that emerged before, during, and after internment. Her work proposed understanding mental illness as a continuous process, not as a condition corrected automatically through pharmacology.

Collectively, this axis transformed intimate experiences into a public space of listening. By recognizing that many people navigate similar pains, the exhibition functioned as a threshold of empathy.

– Spirituality:

After extensive conversations with the artists, the curatorship recognized that vital traumas not only fracture existence but transform it. This spiritual dimension is understood not through doctrines but through the human capacity to generate meaning and reconstruct oneself.

David Salinas, artist and astrologer, presented *Astroretratos (Astral-portraits),* a series of drawings born from extended conversations around natal charts. Each image functioned as a sensitive portrait of the soul of the consulting person—a way of translating biographical narratives into visual language.

Valeria Montaña, artist and tarot reader, worked with spiritual tools through introspection and healing. Her *Tarot del arte (Tarot Art)* combined tarot archetypes with images from the history of universal art, expanding readings toward creative and existential processes. Both Valeria and David re-signified historically stigmatized knowledge, proposing a plural, creative, and vital spirituality.

– Disability.

Disability is often reduced to accessibility adjustments or assistive approaches, without opening a deeper dialogue about rights, agency, and representation. This axis explored the term "disability" by presenting counterpoints that encourage reflection.

The Vive Art and Culture Association, located in Kennedy, works with people with cognitive and psychosocial disabilities through theater, music, and visual arts. For this exhibition, they presented modeling clay self-portraits made by participants. The works shifted the focus from diagnosis to the person, celebrating their presence, gestures, and ways of inhabiting the world. The Association understands disability as a political identity through which rights and public visibility have been achieved.

As a counterpoint, José Eliécer Pérez, a deaf artist and native speaker of Colombian Sign Language (LSC in Spanish), questions the category of "disability" itself. For him, being a deaf person is a linguistic difference, not a deficit. He presents a series of cardboard hands making the LSC signs for the letters "I" and "D," initials of *identity,* reaffirming his belonging to a community with its own language and denouncing the exclusions it faces.

This axis proposed that there is no single way to understand disability; it embraces it as a field of debates, tensions, and diverse positions.

An Exhibition for the City

The curatorial process of *Umbrales de sanación* was built through meetings with the artists, where shared learning was as important as the artworks. Accessibility was taken as a central axis and an evolving ethical practice.

The exhibition included workshops, talks, and facilitated spaces aimed at diverse audiences: Deaf, blind, neurodivergent individuals, and the general public. These spaces allowed each visitor to develop their own healing processes through collective encounter.

Finally, the exhibition proposed a different image of the city: not as infrastructure but as a fabric of emotional worlds. A city is also its griefs, its anxieties, its searches for meaning, its networks of care. *Umbrales de sanación* offered itself as a space to pause, listen, and open the possibility of healing together—a threshold of empathy and generosity offered generously to Bogotá, providing the spaces it needed most.

Christian Snyder Moreno Martín, caregiver and curator







EVALÚA MI CONFIGURACIÓN
RATE MY SETUP

CURADURÍA | CURATOR
SEBASTIÁN MIRA

CENTRO FELICIDAD CHAPINERO CEFE
HAPPINESS CENTER CEFE

Artistas | Artists
DANIELA SÁENZ, NICOLÁS ROMERO, SEBASTIÁN LEMA GONZÁLEZ, TRABAJAJAJAR (JULIANA VILLABONA + DANIEL VALLEJO), VICTORIA CRUZ ROLDÁN, WILMER RODRÍGUEZ.

Rate my setup reunió el trabajo de seis artistas, cuya obra indaga sobre actos de paisajismo y la forma en la que miramos el mundo en pro de ser parte de él. Al mismo tiempo, exploró nociones de patrimonio, tradición y herencia, y cómo éstas ficcionan y reconfiguran la idea del lugar que las soporta. Para tal fin, se desarrolló una adaptación a un entorno de videojuego 3D de cada una de las piezas, planteando así un diálogo entre las esferas sociales, culturales y tecnológicas de la ciudad, que rondan las industrias del arte contemporáneo, el desarrollo de software y las telecomunicaciones

Tradicionalmente, se conoce como paisaje a una extensión de tierra que está siendo observada, una construcción cultural que cobija a un grupo de seres en un lugar, o cualquier otra cosa que haga las veces de representación (inmersiva) de la naturaleza; pero en el mundo computarizado, la invención y exploración del ciberespacio como territorio ha llevado a una nueva definición: "un paisaje se constituye por una sucesión de componentes conformados por secciones, formadas a su vez por cuadrantes de píxel" (Unreal Engine, 2017). Un paisaje cibernético es, entonces, equivalente a la parcelación de cualquier lugar dentro de una pantalla. Lo que antes era un territorio que se extendía hasta el alcance de la mirada, hoy es todo aquello que nos ilumina.

Sobre los videojuegos se dice que son el medio perfecto de comunicación entre humanos y máquinas —en el cual el input de uno responde al output del otro— produciendo así el mejor de los cyborgs. En los últimos años, con la proliferación de los *e-sports*, el *boom* nacional de estudios de desarrollo (Bohorquez, 2022) y la industria que los rodea, ha surgido un interés por producir mundos abiertos procedurales, lugares siempre cambiantes y en constante expansión, en los que la promesa de novedad y aventura está siempre presente. Una serie de experiencias fabricadas en pixeles en las que impera una falsa sensación de libertad, ligada a la mecánica de exploración de un videojuego, en donde resulta increíble que una narrativa se desarrolle por las acciones de un cuerpo sobre un control de mando, ya sea un teclado mecánico plano con el WASD retroiluminado, o un artefacto más ergonómico con *joysticks* y gatillos.

Dado que, dentro de las manifestaciones contemporáneas, los sitios web y los videojuegos son el eslabón entre el reino virtual y el mundo material, estos se erigen como la arquitectura del nuevo milenio (Müller, 2019): artefactos culturales que permiten ser habitados, compartidos y modificados, según convenga. A diferencia de otros tipos de espacios y formatos, estas versiones expandidas de la realidad (Manetas, 1997), suponen la posibilidad de un infinito contenido que está a un *click* de distancia. Así, resulta no solo conveniente, sino también necesario, explorar la hipermaterialidad **[1]** que nos rodea a través de su experiencia mediada por pantallas. En este sentido, *Rate my setup* planteó una exhibición de arte contemporáneo adaptada al interior de un videojuego, que a su vez se presentaba como una estación *gamer*.

[1] "Término acuñado por Bernard Stiegler en el 2009 en el libro *Economy of hypermaterial and psychopower* para referirse a los procesos de intercambio entre la digitalización y materialización de un objeto, por ejemplo en el diseño y arquitectura enlazados al uso de tecnologías CAD y su reproductibilidad". (Ríos, 2019)

Unreal Engine. (2017, 17 de enero) *Getting Started with Landscapes* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=gMKjlZMPJ0Q.

Bohorquez, K.S. (2022, mayo) Colombia, en el radar de la industria mundial de videojuegos. *Forbes Colombia.* https://forbes.co/2022/05/02/editors-picks/colombia-en-el-radar-de-la-industria-mundial-de-videojuegos.

Müller, M. (2019). *WEB DESIGN AS ARCHITECTURE.* https://www--arc.com/.

Manetas, M. (1997). *Manifesto of Art After Videogames.* https://cargocollective.com/manetas/AFTER-VIDEOGAMES/ART-FROM-VIDEOGAMES

Ríos, D.A. (2020, 15 de octubre) *Metodologías e-curatoriales (com)/partidas.* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8VoBv0TBo3s.





Rate My Setup brought together the work of six artists whose work explored acts of landscaping and the ways in which we look at the world in order to become part of it, while also examining notions of heritage, tradition, and inheritance—and how these constructs fictionalize and reconfigure the idea of the place that sustains them. To this end, each piece was adapted into a 3D videogame environment, establishing a dialogue between the social, cultural, and technological spheres of the city that intersect with the contemporary art world, software development, and telecommunications.

Traditionally, a landscape is understood as a stretch of land being observed, a cultural construct that shelters a group of beings in a given place, or anything else that acts as an (immersive) representation of nature. But in the computerized world, the invention and exploration of cyberspace as a territory has produced a new definition: "a landscape is constituted by a succession of components made up of sections, which in turn are formed by pixel quadrants."**[1]** A cyber-landscape is thus equivalent to the partitioning of any place within a screen. What once was a territory extending as far as the eye could see, today is everything that illuminates us.

Videogames have been described as the perfect medium for communication between humans and machines, where the input of one responds to the output of the other, producing the ideal cyborg. In recent years, with the rise of e-sports, the national boom of development studios**[2]**, and the industry surrounding them, there has been a growing interest in producing procedural open worlds—ever-changing, ever-expanding places in which the promise of novelty and adventure is always present. These are pixel-crafted experiences where a false sense of freedom prevails, tied to the mechanics of exploration in a game, and where it is astonishing that a narrative unfolds through the actions of a body pressing a controller—whether a flat mechanical keyboard with a backlit WASD, or a more ergonomic setup with joysticks and triggers.

Within contemporary cultural expressions, websites and videogames form the link between the virtual realm and the material world; they are the architecture of the new millennium**[3]**: cultural artifacts that can be inhabited, shared, and modified as needed. Unlike other types of spaces and formats, these expanded versions of reality**[4]** offer the possibility of infinite content just a click away. It is not only convenient but also necessary to explore the hypermateriality**[5]** that surrounds us through experiences mediated by screens.

In this sense, *Rate My Setup* proposed a contemporary art exhibition adapted inside a videogame, which is itself presented within a gamer station. Revisited now through a pixel-based materiality, the exhibition presented the work of six artists whose practices explore acts of landscaping and the way we look at the world in order to be part of it, while also delving into notions of heritage, tradition, and inheritance—and how these elements fictionalize and reconfigure the idea of the place that sustains them.

[1] Getting Started with Landscapes | Live Training | Unreal Engine, Unreal Engine, 2017.

[2] Colombia on the radar of the global video game industry, Forbes, 2022.

[3] Web Design as Architecture, Malte Müller, 2019.

[4] Manifesto of Art After Videogames, Miltos Manetas, 1997.

[5] "Term coined by Bernard Stiegler in 2009 in the book Economy of Hypermaterial and Psychopower to refer to the processes of exchange between the digitization and materialization of an object, for example in design and architecture linked to the use of CAD technologies and their reproducibility." E-curatorial Methodologies (com)/Partidas. Doreen A. Ríos, 2019.







ARTE POPULAR

BOG25 - ARTE POPULAR REUNIÓ OBRAS DE TREINTA ARTISTAS GANADORES DE LA CONVOCATORIA DEDICADA A EXPLORAR LO POPULAR –NO SOLAMENTE COMO PRÁCTICA CREATIVA– SINO COMO EXPERIENCIA URBANA, GESTO COTIDIANO Y MIRADA SITUADA. ESTA LÍNEA CURATORIAL CRUZA EL TRABAJO DE ARTISTAS CON TRAYECTORIA, QUE INDAGAN EN LOS INDICIOS DE CIUDAD DONDE LO POPULAR EMERGE —EN LA FORMA DEL ÍCONO, DEL SONIDO, DEL ORNAMENTO, DEL GESTO COLECTIVO—, CON OBRAS DE CREADORES EMPÍRICOS, EN QUIENES CONVERGEN EL OFICIO, LA PERCEPCIÓN Y LA VIDA COTIDIANA COMO UNA SOLA FUERZA EXPRESIVA.

EN ESTE CONJUNTO DE PRÁCTICAS SE REVELÓ CÓMO LO POPULAR CIRCULA ENTRE LA MATERIALIDAD DEL OBJETO Y LA EXPERIENCIA COLECTIVA DEL ESPACIO URBANO. SE PRESENTAN TRABAJOS QUE RESCATAN TÉCNICAS ARTESANALES COMO LA CERÁMICA, LA TALLA EN MADERA O EL TEJIDO, NO DESDE LA NOSTALGIA, SINO COMO CULTURA VIVA QUE PERSISTE EN BARRIOS, TALLERES Y PLAZAS DE MERCADO. ESCULTURAS HECHAS CON MATERIALES MODESTOS, FIGURAS HÍBRIDAS QUE REMITEN A ALTARES DOMÉSTICOS O A VITRINAS DE JUGUETERÍAS POPULARES, CONVIVEN CON INSTALACIONES QUE SE APROPIAN DE LENGUAJES CONTEMPORÁNEOS PARA RE-INSCRIBIR ESAS MEMORIAS EN EL PRESENTE.

LAS IMÁGENES DE ARCHIVO MUESTRAN TAMBIÉN UNA CIUDAD DOCUMENTADA DESDE SUS BORDES: FACHADAS DE BARRIOS PERIFÉRICOS, CASAS AUTOCONSTRUIDAS, CALLES SATURADAS DE LETREROS, REJAS Y ORNAMENTOS QUE FUNCIONAN COMO SIGNOS DE IDENTIDADES BARRIALES. ESTAS OBRAS PERMITEN LEER LO POPULAR NO SOLO EN SU DIMENSIÓN ESTÉTICA, SINO EN LA ECONOMÍA DE LOS DETALLES: LA TEXTURA DEL LADRILLO, LA REJA PINTADA, LA VENTANA ADORNADA… LAS IMÁGENES Y LOS OBJETOS REGISTRAN UN TERRITORIO DONDE EL HABITAR COTIDIANO SE CONVIERTE TAMBIÉN EN UN ACTO DE CREACIÓN.

LO POPULAR APARECE IGUALMENTE COMO ESPACIO DE INVENCIÓN VISUAL, EN LA APROPIACIÓN DE ÍCONOS MASIVOS –DESDE EL CÓMIC HASTA EL SOUVENIR, DESDE EL AFICHE POLÍTICO HASTA LA ESTAMPA RELIGIOSA– TRANSFORMADOS AQUÍ EN LENGUAJES PLÁSTICOS QUE INTERPELAN AL ESPECTADOR. LA IRONÍA Y EL ORNAMENTO DIALOGAN CON EL ARCHIVO Y LA DOCUMENTACIÓN TÉCNICA: PLANOS, DIAGRAMAS Y REGISTROS DE MONTAJE SE ENTRELAZAN CON OBRAS TERMINADAS, BORRANDO LAS FRONTERAS ENTRE PROYECTO Y OBJETO, ENTRE IDEA Y OFICIO.

LA DIVERSIDAD DE SOPORTES PRESENTES EN LA MUESTRA –PINTURA, FOTOGRAFÍA, ESCULTURA, INSTALACIÓN, DIBUJO, ARCHIVO DIGITAL– CONSTITUYE UNA NARRATIVA MÚLTIPLE, DONDE LO POPULAR SE ENTIENDE COMO UN CAMPO EN TRÁNSITO Y EN CONSTANTE REINVENCIÓN. UNA ESTÉTICA QUE BROTA DEL BARRIO, DE LA CALLE, DE LA MEMORIA ENCARNADA EN LOS CUERPOS Y EN LOS OBJETOS QUE HABITAN LA CIUDAD, Y QUE, EN LA BIENAL, SE MANIFIESTA COMO UN ARCHIVO EXPANDIDO: UN CONJUNTO QUE NO SOLO EXHIBE OBRAS, SINO TAMBIÉN PROCESOS, INTUICIONES Y HUELLAS DE VIDA.

EN ESTE SENTIDO, **BOG25 - ARTE POPULAR** SE INSTALÓ COMO UN ESPACIO PARA RECONOCER LO POPULAR EN TANTO POTENCIA CREATIVA QUE DESBORDA LA CATEGORÍA DE ARTE Y SE CONFUNDE CON LA VIDA MISMA. UNA FUERZA QUE EMERGE DESDE ABAJO, DESDE LOS MÁRGENES, Y QUE, EN SU HETEROGENEIDAD, ENCUENTRA SU VERDADERA RIQUEZA: LA POSIBILIDAD DE REIMAGINAR LA CIUDAD A TRAVÉS DE LAS MIRADAS Y LOS GESTOS DE QUIENES LA HABITAN.



BOG25 - POPULAR ART BROUGHT TOGETHER THE WORKS OF THIRTY WINNERS OF THE OPEN CALL, DEDICATED TO EXPLORING THE POPULAR NOT ONLY AS A FORM OF CREATIVE PRACTICE BUT ALSO AS AN URBAN EXPERIENCE, A DAILY GESTURE, AND A SITUATED GAZE. THIS CURATORIAL LINE ENCOMPASSED THE WORK OF ESTABLISHED ARTISTS—WHO INVESTIGATE THE SIGNS OF THE CITY WHERE THE POPULAR EMERGES AS ICON, SOUND, ORNAMENT, AND COLLECTIVE GESTURE—AND THE WORK OF SELF-TAUGHT CREATORS, IN WHOM CRAFT, PERCEPTION, AND EVERYDAY LIFE CONVERGE AS A SINGLE EXPRESSIVE FORCE.

WITHIN THIS SET OF PRACTICES, THE POPULAR CIRCULATES BETWEEN THE MATERIALITY OF THE OBJECT AND THE COLLECTIVE EXPERIENCE OF URBAN SPACE. WORKS THAT RESCUED ARTISANAL TECHNIQUES SUCH AS CERAMICS, WOOD CARVING, OR WEAVING WERE PRESENTED, NOT OUT OF NOSTALGIA, BUT AS LIVING CULTURE THAT PERSISTS IN NEIGHBORHOODS, WORKSHOPS, AND MARKETPLACES. SCULPTURES MADE WITH MODEST MATERIALS, HYBRID FIGURES THAT EVOKED DOMESTIC ALTARS OR THE SHOWCASES OF POPULAR TOY SHOPS, COEXISTED WITH INSTALLATIONS THAT APPROPRIATED CONTEMPORARY LANGUAGES TO REINSCRIBE THOSE MEMORIES INTO THE PRESENT.

ARCHIVAL IMAGES ALSO SHOWED A CITY DOCUMENTED FROM ITS EDGES: FAÇADES OF PERIPHERAL NEIGHBORHOODS, SELF-BUILT HOUSES, STREETS SATURATED WITH SIGNS, RAILINGS, AND ORNAMENTS THAT OPERATE AS SYMBOLS OF NEIGHBORHOOD IDENTITY. THESE WORKS ALLOWED US TO READ THE POPULAR NOT ONLY IN THEIR AESTHETIC DIMENSION BUT ALSO IN THE ECONOMY OF DETAILS: THE TEXTURE OF THE BRICK, THE PAINTED RAILING, AND THE ADORNED WINDOW. THE IMAGES AND OBJECTS RECORDED A TERRITORY WHERE EVERYDAY LIVING ALSO BECOMES AN ACT OF CREATION.

THE POPULAR ALSO APPEARED AS A SPACE OF VISUAL INVENTION IN APPROPRIATING MASS ICONS—FROM COMICS TO SOUVENIRS, FROM POLITICAL POSTERS TO RELIGIOUS PRINTS—TRANSFORMED HERE INTO PLASTIC LANGUAGES THAT CHALLENGED THE VIEWER. IRONY AND ORNAMENT DIALOGUED WITH ARCHIVE AND TECHNICAL DOCUMENTATION: PLANS, DIAGRAMS, AND MOUNTING RECORDS INTERTWINED WITH FINISHED WORKS, ERASING THE BOUNDARIES BETWEEN PROJECT AND OBJECT, BETWEEN IDEA AND CRAFT.

THE DIVERSITY OF MEDIA—RANGING FROM PAINTING, PHOTOGRAPHY, SCULPTURE, AND INSTALLATION TO DRAWING AND DIGITAL ARCHIVES—CONSTRUCTED A LAYERED NARRATIVE IN WHICH THE POPULAR IS UNDERSTOOD AS A FIELD IN TRANSIT AND CONSTANT REINVENTION. AN AESTHETIC EMERGED FROM THE NEIGHBORHOOD, FROM THE STREET, FROM MEMORY EMBEDDED IN THE BODIES AND OBJECTS THAT INHABIT THE CITY— THAT, IN THE BIENNIAL, UNFOLDED AS AN EXPANDED ARCHIVE: A CONSTELLATION THAT NOT ONLY PRESENTED ARTWORKS, BUT ALSO PROCESSES, INTUITIONS, AND TRACES OF LIFE.

IN THIS SENSE, BOG25 - POPULAR ART WAS INSTALLED AS A SPACE TO RECOGNIZE THE POPULAR AS A CREATIVE FORCE THAT OVERFLOWED THE CATEGORY OF ART AND MERGED WITH LIFE ITSELF. A FORCE THAT EMERGED FROM BELOW, FROM THE MARGINS, AND IN ITS HETEROGENEITY FOUND ITS TRUE RICHNESS: THE POSSIBILITY OF REIMAGINING THE CITY THROUGH THE GAZES AND GESTURES OF THOSE WHO INHABIT IT.



ARTISTAS/OBRAS

IVÁN MATEO SÁNCHEZ
Retratos Inesperados

ANDRÉS PATIÑO
Quimera Bogotana (Tecno-electro monigotes)

MARIO ORBES
URCUNINA, espíritu danzante

JUAN CAMILO PINTO BELTRÁN
Ignominia

HARRISON TOBÓN
Archivo sensible de arquitectura bogotana en vía de extinción, Barrio Santa Sofia

SARA CAMACHO
Hogar, Dulce Hogar

AZURY DEL SOL
Bogotá en sombras 2

EVELYN TOVAR TORO
Lluvia

MAURICIO LANCHEROS
Soy Valioso, Incluyeme

DANIEL R. BLANCO
La niña Violeta en los jardines de Babilonia

JOSÉ JULIÁN AGUDELO
Cráneo

WENDY DÍAZ
Habitando lugares ausentes en ciudades presentes

MAYRA ALEJANDRA RANGEL RINCÓN
Encuentro de librerías mágicas: Merlín, Wilborada 1047 y Casa Tomada

STEPHANIE BARBOSA TORRES
Harina y Arena

MAURICIO SALCEDO
Estalagmita #1 y #2

COLECTIVO ZZZ (SARA RAMÍREZ CIFUENTES, ANA MARÍA DÍAZ GUTIÉRREZ, CAMILO ANDRÉS MARTÍNEZ BARAHONA)
Adoquines

LEONOR CRISTINA PÉREZ ZABALA
Ya somos historia.
- *Transmilenio en la calzada oriental del antiguo monumento a los héroes, calle 80.*
- *Multitud bajo el puente peatonal de la estación San Mateo, sur de Bogotá.*
- *Policía en la antigua calle del cartucho.*
- *Manifestación en la Plaza de Bolívar, vista desde la entrada al capitolio.*

LUISA VÉLEZ HURTADO
Paisajes en desesperación

RICARDO VALENZUELA BALBUENA
Nómadas

ALEJANDRA PINEDA
Diógenes

DANIEL STIVENS CÓRDOBA BORDA (DACO)
El Barrio

LAURA FERNANDA CASTELLANOS MENESES
Testigo silencioso

LUIS CARLOS CAMARGO RODRÍGUEZ
Los cerros renacen de las cenizas

DEISY BELTRÁN
Apropiación de una c-a-s-a, Disección de casas

CHRISTIAN NICOLÁS RAMOS BELTRÁN
¡A la orden, capitán!

ALEXANDRA SILVA
Ocular, Cosecha

JOSÉ ESTEBAN SANTOS
Buseta, Tranvía

J&L CONSTRUCTORES / JIMMY ESPINOSA & LINA PRIETO
Vidrios florales y forja verde / Tunjuelito, Costuras / Tunjuelito, Hábitat La Pifia. Serie Nostalgia Rola. Buseta, La Bala, Cebollero I, Cebollero II, El Borrador, Colectivo

LINA E. MOSQUERA
Fragmento efímero






EL LOBO
EL LOBO
EL LOBO
EL LOBO
EL LOBO
EL LOBO
C7

ARTE BARRIAL

INSCRIBIR LA CIUDAD DESDE LA MEMORIA Y LA COLECTIVIDAD
INSCRIBING THE CITY THROUGH MEMORY AND COLLECTIVE ACTION

Elkin Rubiano

EL ARTE EN LOS BARRIOS NO APARECE COMO ADORNO NI REPRESENTACIÓN DISTANTE: SURGE DESDE LA NECESIDAD, COMO GESTO COMPARTIDO Y FUERZA TRANSFORMADORA. **BOG25 - ARTE BARRIAL** CELEBRÓ ESTAS PRÁCTICAS QUE INTRODUCEN EN LA CIUDAD OTRAS FORMAS DE MIRAR, NARRAR Y HABITAR. EN LAS CINCO PROPUESTAS SELECCIONADAS POR MEDIO DE CONVOCATORIA PÚBLICA —*CO(N)MOVER LAS FERIAS*; *VOCES DE LUCHA, MUJERES DE BARRIO*; *ECOSISTEMA BIOCULTURAL TERRITORIO VICACHÁ*; *CUANDO LAS MANOS HABLAN, LA DIVERSIDAD SE ESCUCHA*; Y *BARRIO LA CITA: SACUDIR LA ARENA, REVELAR LAS HUELLAS*— LA CREACIÓN ARTÍSTICA SE CONFUNDE CON LA VIDA COTIDIANA. SON OBRAS QUE NO SE LIMITAN A UN OBJETO O A UN PRODUCTO ACABADO, SINO QUE ENTIENDEN EL ARTE COMO PROCESO, COMO ARCHIVO VIVO Y COMO ACTO DE JUSTICIA SIMBÓLICA.

EL ARTE COMO ARCHIVO VIVO DE LA CIUDAD

LAS CINCO PROPUESTAS DE ARTE BARRIAL COINCIDIERON EN UN PRINCIPIO: EL ARTE NO REPRESENTA, SINO QUE RECONSTRUYE, REESCRIBE Y REIMAGINA. CADA PROCESO EMERGIÓ DEL ENCUENTRO COMUNITARIO Y DEL CAMINAR COMPARTIDO, HACIENDO DE MURALES, LIBROS CARTONEROS, JARDINES POLINIZADORES Y GESTOS TÁCTILES ESPACIOS PARA LA MEMORIA, LA INCLUSIÓN Y LA RESISTENCIA.

MÁS QUE OBRAS, FUERON PROCESOS VIVOS QUE INSCRIBIERON EN EL ESPACIO URBANO FORMAS DISTINTAS DE HABITAR LA CIUDAD. EN ELLAS, LA COTIDIANIDAD SE CONVIRTIÓ EN TERRITORIO DE CREACIÓN; LOS BARRIOS ESPACIOS DE DIGNIDAD Y RESISTENCIA; Y LA CIUDAD, UN PALIMPSESTO ABIERTO, SIEMPRE EN DISPUTA Y SIEMPRE EN TRANSFORMACIÓN.

ART IN THE NEIGHBORHOODS DOES NOT APPEAR AS ORNAMENT OR DISTANT REPRESENTATION: IT EMERGES AS NECESSITY, AS SHARED GESTURE, AND AS TRANSFORMATIVE FORCE. **BOG25 - NEIGHBORHOOD ART CELEBRATED** THESE PRACTICES THAT INSCRIBED IN THE CITY OTHER WAYS OF SEEING, NARRATING, AND INHABITING. IN THE FIVE PROPOSALS SELECTED THROUGH A PUBLIC *CALL—CO(N)MOVER LAS FERIAS (TO MOVE/TO SEE LAS FERIAS); VOCES DE LUCHA, MUJERES DE BARRIO (VOICES OF STRUGGLE, WOMEN OF THE NEIGHBORHOOD); ECOSISTEMA BIOCULTURAL TERRITORIO VICACHÁ (BIOCULTURAL ECOSYSTEM OF THE VICACHÁ TERRITORY); CUANDO LAS MANOS HABLAN, LA DIVERSIDAD SE ESCUCHA (WHEN HANDS SPEAK, DIVERSITY IS HEARD); AND BARRIO LA CITA: SACUDIR LA ARENA, REVELAR LAS HUELLAS (LA CITA NEIGHBORHOOD: SHAKE THE SAND, REVEAL THE TRACES)*—CREATION BECAME INTERTWINED WITH DAILY LIFE. THESE WORKS WENT BEYOND OBJECTS OR FINISHED PRODUCTS; THEY UNDERSTAND ART AS PROCESS, AS LIVING ARCHIVE, AND AS AN ACT OF SYMBOLIC JUSTICE.

THE FIVE NEIGHBORHOOD ART PROPOSALS SHARED A PRINCIPLE: ART DOES NOT MERELY REPRESENT, IT RECONSTRUCTS, REWRITES, AND REIMAGINES. EACH PROCESS EMERGED FROM COMMUNITY ENCOUNTERS AND SHARED MOVEMENT, TRANSFORMING MURALS, CARTONERO BOOKS, POLLINATOR GARDENS, AND TACTILE GESTURES INTO SPACES FOR MEMORY, INCLUSION, AND RESISTANCE.

MORE THAN ARTWORKS, THESE WERE LIVING PROCESSES THAT INSCRIBED IN THE URBAN FABRIC NEW WAYS OF INHABITING THE CITY. IN THEM, EVERYDAY LIFE BECAME A TERRITORY OF CREATION; NEIGHBORHOODS BECAME SPACES OF DIGNITY AND RESISTANCE; AND THE CITY BECAME AN OPEN PALIMPSEST—ALWAYS CONTESTED, ALWAYS IN TRANSFORMATION.



VOCES DE LUCHA, MUJERES DE BARRIO

PINTAR LA DIGNIDAD EN CIUDAD BOLÍVAR

PAINTING DIGNITY IN CIUDAD BOLÍVAR

KATHERINE MARTÍNEZ

LOCACIÓN | LOCATION

CIUDAD BOLIVAR, BARRIO LA ACACIA

En la localidad de Ciudad Bolívar, Katherine Martínez Nieto lideró un proceso con niñas, adolescentes y mujeres del barrio La Acacia, para erigir tres murales que son más que imágenes: son un canto colectivo y afirmación de presencia. *Voces de lucha, mujeres de barrio* convierte el muro de un colegio en lugar de paso, en un espacio de memoria y de futuro.

El proyecto visibiliza historias de mujeres que, pese a ser sistemáticamente silenciadas, encuentran en el color y en el gesto compartido una forma de narrarse con dignidad. Cada sesión de creación fue también un espacio ritual: sembrar palabras, inventar superheroínas comunitarias, escribir cartas al futuro. Los murales, como proceso, demuestran que no hay representación sin presencia: cada trazo está hecho de vínculos, afectos y sueños colectivos.



In the locality of Ciudad Bolívar, Katherine Martínez Nieto led a process with girls, teenagers, and women from the La Acacia neighborhood to create three murals that are more than images: they are a collective song and an affirmation of presence. *Voces de lucha, mujeres* de barrio turned a school wall into a place of passage, a space of memory, and a site for the future.

The project made visible the stories of women who, despite being systematically silenced, found in color and shared gesture a way to narrate themselves with dignity. Each creation session was also a ritual space: planting words, inventing community superheroines, writing letters to the future. The murals, as a process, demonstrate that there is no representation without presence: every trace is made of bonds, affections, and collective dreams.



ECOSISTEMA BIOCULTURAL TERRITORIO VICACHÁ

DEVOLVER LA VOZ A UN RÍO

GIVING VOICE BACK TO A RIVER

NUEVOS ESPACIOS ARTÍSTICOS (NEA)

LOCACIÓN | LOCATION

RÍO VICACHÁ, EL CANAL SAN FRANCISCO, CIUDAD SALITRE ORIENTAL Y EN LA LOCALIDAD DE TEUSAQUILLO

El colectivo Nuevos Espacios Artísticos (NEA) centra su propuesta en el río Vicachá —Resplandor de la Noche—, un cauce olvidado bajo el cemento urbano. Su proyecto, *Ecosistema biocultural territorio Vicachá*, combina investigación, pedagogía y arte comunitario para rescatar la memoria y la vitalidad de este río y de las comunidades que lo han habitado.

El proceso incluyó encuestas a habitantes y transeúntes, laboratorios de jardines polinizadores, mosaiquismo muisca, señaléticas restauradas e intervenciones musicales. El arte se transforma aquí en herramienta de ecología social: le devuelve a la ciudad la conciencia de un ecosistema que persiste, aunque encauzado, y que aún guarda su memoria ancestral. El río como territorio se convierte en metáfora de resiliencia y en espacio de reaprendizaje comunitario.



The collective **Nuevos Espacios Artísticos (New Artistic Spaces - NEA)** centered its proposal on the Vicachá River—*Resplandor de la Noche (Glow of the Night)*—a waterway forgotten beneath urban cement. Their project *Ecosistema biocultural territorio Vicachá* combines research, pedagogy, and community art to recover the memory and vitality of this river and of the communities that have lived along it.

The process included surveys with residents and passersby, pollinator garden labs, Muisca mosaic-making, restored signage, and musical interventions. Here, art becomes a tool of social ecology: it returns to the city an awareness of an ecosystem that persists—although channeled—and still carries ancestral memory. The river, as territory, becomes a metaphor of resilience and a space for community relearning.

Those interested in participating in the collective's workshops were able to check the schedule on their IG profile: **@nuevos.espaciosartisticos**

CUANDO LAS MANOS HABLAN, LA DIVERSIDAD SE ESCUCHA

INCLUSIÓN DESDE EL TACTO Y LA LENGUA DE SEÑAS

INCLUSION THROUGH TOUCH AND SIGN LANGUAGE

INCLUSIÓN FEMENINA CON PASIÓN

LOCACIÓN | LOCATION
BARRIOS UNIDOS, BARRIOS ALCÁZARES, JORGE ELIECER GAITÁN



En Barrios Unidos, el colectivo Inclusión Femenina con Pasión hizo de los muros y del libro sensorial un puente entre comunidades sordas y oyentes. *Cuando las manos hablan, la diversidad se escucha* pinta el abecedario en Lengua de Señas Colombiana (LSC) y desarrolla un libro táctil y bilingüe, que se lee con las manos y se escucha con la piel.

La propuesta no solo produjo obras: creó lenguajes compartidos. Cada mural y cada página del libro encarnan la convicción de que la inclusión no es una categoría, sino una forma de hacer arte y de habitar el mundo. Esta práctica, pionera en Colombia, demostró que la ciudad puede transformarse en un espacio accesible, donde las lenguas visuales y afectivas florecen como patrimonio común.

In Barrios Unidos, the collective **Inclusión Femenina con Pasión (Female Inclusion with Passion)** turned murals and a sensory book into a bridge between deaf and hearing communities. *Cuando las manos hablan, la diversidad se escucha* paints the Colombian Sign Language (LSC in Spanish) alphabet and develops a tactile, bilingual book that is read with the hands and heard through the skin.

The proposal not only produced artworks: it created shared languages. Each mural and each page embodies the conviction that inclusion is not a category but a way of making art and inhabiting the world. This practice, first of its kind in Colombia, demonstrated that a city can be transformed into an accessible space where visual and affective languages flourish as common heritage.

CO(N)MOVER LAS FERIAS

CAMINAR EL BARRIO CON OTROS OJOS

WALKING THE NEIGHBORHOOD WITH NEW EYES

COLECTIVO AMAPOLA CARTONERA

LOCACIÓN | LOCATION

BARRIOS UNIDOS, BARRIO LAS FERIAS



El Colectivo Amapola Cartonera propuso una práctica de edición expandida, que se pregunta por cómo mirar y conmoverse con un territorio atravesado por la transformación urbana. En *Co(n)moVer Las Ferias* los habitantes recorrieron las calles del barrio Las Ferias, para documentar los cambios, intervenir las imágenes y construir un libro cartonero que se convirtió en archivo sensible de memorias compartidas.

Allí el arte se volvió palimpsesto: sobre las ruinas de un "progreso" que borra fachadas y demuele casas, los vecinos re-inscriben su historia. No es nostalgia lo que se produjo, sino un ensayo colectivo de observación crítica, donde ver y conmoverse son verbos entrelazados. El barrio se hizo visible para quienes lo habitan y para quienes lo recorren desde fuera: un territorio vivo, múltiple y en disputa.

The Amapola Cartonera collective proposed an expanded editorial practice that asks how to look at—and be moved by—a territory undergoing urban transformation. In *Co(n)moVer Las Ferias*, residents walked the streets of the Las Ferias neighborhood to document changes, intervene images, and build a cartonero (cardboard) book that became a sensitive archive of shared memories.

Here, art became a palimpsest: upon the ruins of a "progress" that erases façades and demolishes homes, neighbors reinscribe their history. What emerged is not nostalgia but a collective exercise in critical observation, where seeing and being moved are intertwined verbs. The neighborhood became visible both to those who inhabit it and to those who walk through it from the outside: a living, multiple, contested territory.



BARRIO LA CITA
SACUDIR LA ARENA, REVELAR LAS HUELLAS
STIR THE SAND, UNVEIL THE FOOTPRINTS

PEDRO JIMÉNEZ HERRERA &
KATHERINE ROMERO

LOCACIÓN | LOCATION
USAQUÉN, BARRIO LA CITA

En la calle 171 con carrera 7, sobre el cerro donde antes hubo areneras, Pedro Jiménez y Katherine Romero propusieron una intervención que hizo un reconocimiento a la memoria viva de la autoconstrucción. *Barrio La Cita: sacudir la arena, revelar las huellas* convocó a distintas generaciones para reescribir escenas del pasado a partir de fotografías, relatos y cianotipias.

Los resultados se organizaron en cinco ejes: vivienda como afirmación de vida, trabajo femenino en el sostenimiento barrial, memoria de la arenera, historias colectivas como resistencia y un memorial a quienes dejaron huella. En lugar de constituir un archivo estático, la obra le devolvió al barrio un archivo afectivo y poético. En ella la memoria no se fijaba: circulaba en los muros, en las palabras escritas a mano, en la imaginación de niñas y adultos mayores que resignificaron su historia común.

At 171'st Street and 7th Avenue, on the hill where sand quarries once stood, Pedro Jiménez and Katherine Romero proposed an intervention that acknowledges the living memory of self-built neighborhoods. *La Cita: sacudir la arena, revelar las huellas* gathered multiple generations to re-create scenes of the past through photographs, stories, and cyanotypes.

The results were organized into five themes: housing as an affirmation of life; women's labor in sustaining the neighborhood; memory of the sand quarry; collective stories as resistance; and a memorial for those who left a mark. Rather than a static archive, the work returned to the neighborhood an affectionate and poetic archive. Memory is not fixed here: it circulates across walls, handwritten words, and the imaginations of children and elders who re-signify their shared history.





ARTES ESCÉNICAS Y PERFORMATIVAS

BOG25 – BECA LEP PRESENTÓ DOS INTERVENCIONES ESCÉNICAS QUE TRANSFORMARON EL ESPACIO PÚBLICO EN UN ESCENARIO DE AFECTO, JUEGO Y MEMORIA COLECTIVA.

CANIBALIAS, DE MAPA TEATRO, DESPLIEGA 30 ACTIVACIONES PERFORMÁTICAS EN LAS CALLES DEL CENTRO DE BOGOTÁ: UN CARNAVAL MESTIZO INSPIRADO EN LA FIESTA DE "LOS SANTOS INOCENTES" DEL PACÍFICO COLOMBIANO. A TRAVÉS DE CUADROS VIVIENTES Y ESTALLIDOS FESTIVOS, LA PROPUESTA ACTIVÓ EL GOCE COMO FORMA DE RESISTENCIA ANTE LOS RITMOS PRODUCTIVOS DE LA CIUDAD. POR OTRO LADO, *SUSPIROS DE CIUDAD* DE LA VENTANA, TAMBIÉN REALIZÓ 30 ACCIONES ITINERANTES EN DISTINTOS PUNTOS DE LA CIUDAD: DE UN NIDO TEXTIL AMARILLO EMERGEN PERFORMERS-AVES, QUE NOS INVITARON A CAMINAR JUNTOS, TRANSFORMANDO EL TRÁNSITO URBANO EN UNA EXPERIENCIA POÉTICA Y COMPARTIDA. AMBAS OBRAS —GANADORAS DE LA BECA LEP (LEY DE ESPECTÁCULOS PÚBLICOS)— ENCARNAN LA PREMISA DE *ENSAYOS SOBRE LA FELICIDAD*, DESPLEGANDO ESPECTÁCULOS QUE VINCULAN ARTE, CUERPO Y COMUNIDAD DESDE EL LENGUAJE DE LO EXTRAORDINARIO EN LO COTIDIANO.

BOG25 – LEP GRANT PRESENTED TWO PERFORMANCE INTERVENTIONS THAT TRANSFORMED PUBLIC SPACE INTO A STAGE FOR AFFECTION, PLAY, AND COLLECTIVE MEMORY. CANIBALIAS, BY MAPA TEATRO, UNFOLDED 30 PERFORMATIVE ACTIVATIONS IN THE STREETS OF DOWNTOWN BOGOTÁ AS A MESTIZO CARNIVAL INSPIRED BY THE *LOS SANTOS INOCENTES* FESTIVAL OF THE COLOMBIAN PACIFIC. THROUGH "LIVING TABLEAUX" AND FESTIVE ERUPTIONS, THE PIECE ACTIVATED JOY AS A FORM OF RESISTANCE AGAINST THE CITY'S PRODUCTIVE RHYTHMS.

MEANWHILE, *SUSPIROS DE CIUDAD (CITY SIGHS)*, BY LA VENTANA, ALSO CARRIED OUT 30 ITINERANT ACTIONS IN DIFFERENT PARTS OF THE CITY: A YELLOW TEXTILE NEST FROM WHICH BIRD-PERFORMERS EMERGED INVITED PEOPLE TO WALK TOGETHER AND TRANSFORM URBAN TRANSIT INTO A SHARED POETIC EXPERIENCE.

BOTH WORKS—WINNERS OF THE **LEP GRANT (PUBLIC PERFORMANCES LAW)**—EMBODY THE PREMISE OF *ESSAYS ON HAPPINESS*, WHICH PRESENTED PERFORMANCES THAT CONNECTED ART, BODY, AND COMMUNITY THROUGH THE LANGUAGE THAT RENDERED THE EVERYDAY EXTRAORDINARY.



CANIBALIAS

MAPA TEATRO

Pioneros de la conceptualización y práctica de las Artes vivas en Colombia y Latinoamérica, y gestores del primer programa de Maestría en Artes vivas del continente, Heidi y Rolf Abderhalden fundaron Mapa Teatro en 1983. En el 2000, tras años de trashumancia, instalan su laboratorio de artistas en el antiguo Hotel Atlanta en el centro de Bogotá. Desde entonces, Mapa Teatro ha alternado la experimentación, la creación in(ter) disciplinar y las prácticas artísticas, con el intercambio y la transmisión de conocimiento, dentro y fuera del ámbito artístico y académico.

Su laboratorio está compuesto por artistas de distintos orígenes y disciplinas, que comparten sus afectos, prácticas y saberes alrededor de preguntas por lo ético, lo estético y lo micropolítico en el arte: los "laboratorios de la imaginación social" le permiten a Mapa Teatro generar comunidades experimentales temporales, que le dan forma a esas preguntas, a través de medialidades y lenguajes artísticos muy diversos.

CANIBALIAS es una variación a partir de *Los Santos Inocentes* y hace parte del ciclo de creación *Anatomía de la violencia en Colombia*, que reflexiona sobre las relaciones de los espacios de celebración, la fiesta y la violencia en la historia reciente del país.

La obra *Los Santos Inocentes* está inspirada en la celebración de la fiesta del mismo nombre —realizada todos los años el 28 de diciembre en diversas poblaciones del pacífico colombiano— que se toma el espacio público e involucra a toda la comunidad. Esta celebración agrupa una serie de transgresiones (de género, de clase y de raza) y se ha constituido, a lo largo del tiempo, en una forma de resistencia, no solo cultural sino también política, frente a todas las violencias que azotan a estas geografías.

Bogotá ha sido, a lo largo de su historia, un lugar de acogida y refugio para los migrantes de todo el país. La irrupción de las figuras carnavalescas en el espacio público —donde se reúnen y se cruzan las migraciones— permitió transponer la celebración de Los Santos Inocentes hacia una forma mestiza, condensando sus imágenes y gestos más potentes en una nueva coreografía coreopolítica.

La materialidad que reviste y enmascara los cuerpos de lxs performerxs de esta propuesta, tiene un fuerte contenido plástico y visual: trajes confeccionados a partir de capas de tul recubierto de cintas de serpentina metálica multicolor, que resaltan el juego con la materia y el espacio, y producen múltiples interacciones con el público a través del derroche y el "gasto" (en el sentido en el que Bataille lo entiende, como potencia vital no productiva).

En un lapso de tiempo indeterminado, en la suspensión súbita del uso instrumental del espacio, el público experimentó el goce de lo no útil —en el sentido mercantilista— abriéndose así a la posibilidad del tiempo del ocio compartido en el espacio común.

En el marco de una bienal, cuya curaduría le apostaba a un "ensayo sobre la felicidad", nos pareció pertinente señalar la importancia del juego, el ocio y el goce, como tácticas de resistencia poética micropolítica en el espacio público.





Pioneers of the concept and practice of Live Arts in Colombia and Latin America, and founders of the first Master's program in Live Arts on the continent, Heidi and Rolf Abderhalden founded Mapa Teatro (Theater Map) in 1983. In the year 2000, after years of transhumance, they established their artists' laboratory in the former Hotel Atlanta, in the center of Bogotá. Since then, Mapa Teatro has alternated experimentation, in(ter)disciplinary creation, and artistic practices with the exchange and transmission of knowledge, both within and beyond the artistic and academic fields.

Their laboratory is composed of artists from different backgrounds and disciplines who share their affections, practices, and knowledges around questions of the ethical, the aesthetic, and the micropolitical in art: the "laboratories of social imagination" allow Mapa Teatro to generate temporary experimental communities that give shape to these questions through highly diverse artistic media and languages.

CANIBALIAS was a variation based on *Los Santos Inocentes (The Holy Innocents)* and is part of the creative cycle *Anatomy of Violence in Colombia,* which reflected on the relationship between spaces of celebration, festivity, and violence in Colombia's recent history.

The work *Los Santos Inocentes* was inspired by the celebration of the festival of the same name, held every year on December 28 in various towns along the Colombian Pacific, taking over public space and involving the entire community. This celebration brings together a series of transgressions (of gender, class, and race) that have, over time, become a form of resistance—not only cultural but also political—against the various forms of violence affecting these regions.

Throughout its history, Bogotá has been a place of welcome and refuge for migrants from across the country. The irruption of carnival figures into the public space where migrations converged allowed us to transpose the celebration of *Los Santos Inocentes* into a mestizo form, condensing its most powerful images and gestures into a new choreopolitical choreography.

The materiality that dressed and masked the bodies of the performers in this proposal had a strong plastic and visual dimension (costumes made from layers of tulle covered with multicolored metallic serpentine ribbons), highlighting the play with matter itself and with space, producing multiple interactions with the audience through excess and "expenditure" (in the sense understood by Bataille, as non-productive vital force).

Within an indeterminate time span, in the sudden suspension of instrumental use of space for a specific purpose, the audience experienced the pleasure of the non-useful—in the mercantilist sense—thus opening themselves to the possibility of shared leisure time in the common space.

Within the framework of a biennial whose curatorship is committed to an *Essay on Happiness*, we found it relevant to underscore the importance of play, leisure, and enjoyment as a tactic of poetic micropolitical resistance in public space.





SUSPIROS DE CIUDAD

LA VENTANA





En 2025, La Ventana cumplió 18 años contribuyendo al fortalecimiento y desarrollo del circo y las artes escénicas en el país; generando y manteniendo, de forma independiente, un trabajo continuo en creación, investigación, formación, gestión, producción y circulación del nuevo circo en Bogotá.

SUSPIROS DE CIUDAD –Micro encuentros con la felicidad– es una acción performática en el espacio público, que transformó el caos urbano en un recorrido sensible de juego, pausa y poesía visual. Su importancia radica en la capacidad del arte vivo para crear experiencias inmediatas, inspiradoras y participativas, que transforman momentáneamente los paisajes cotidianos en territorios de imaginación y conexión.

Inspirado en el dispositivo *Divisor* de Lygia Pape, y adaptado al contexto de Bogotá, el performance desplegó una gran tela amarilla, escenificando un nido colectivo, símbolo de una ciudad que ha sido lugar de acogida y oportunidad. Desde allí emergían 25 performers con vestuarios y antifaces inspirados en aves, representando una bandada de personas migrantes que buscan bienestar y comunidad.

En una ciudad como Bogotá–marcada por el vértigo del crecimiento, la desigualdad social y la diversidad cultural– los gestos poéticos y efímeros que propuso el proyecto, abrieron espacios para el cuidado, la contemplación y la revaloración de lo común. La intervención contribuía directamente a la premisa de *Ensayos sobre la felicidad*, al proponer formas no hegemónicas de pensar y sentir la felicidad: ni como producto ni como mandato, sino a modo de experiencia sensible y efímera que puede construirse en comunidad.

La acción performática puso en escena los ejes curatoriales “goce y ocio” –a través del juego corporal, el movimiento ralentizado y la participación espontanea de transeúntes– y también “la promesa”, al visibilizar la presencia de personas migrantes que encuentran en Bogotá un espacio para surgir, creando nuevas oportunidades de vida. La gran tela amarilla, el nido simbólico, evocaba la idea de una ciudad que cuida, acoge y da lugar. Generando recuerdos afectivos y pausas compartidas, la felicidad no se representa: se encarna, se camina y se contagia. *Suspiros de ciudad* convirtió a Bogotá en escenario, y a su ciudadanía en parte activa de la experiencia, reforzando el propósito de tender puentes entre arte, territorio y convivencia social.



In 2025, *La Ventana (The Window)* celebrated 18 years of contributing to the strengthening and development of circus and performing arts in the country, independently generating and maintaining continuous work in creation, research, training, management, production, and circulation of contemporary circus in Bogotá.

Suspiros de Ciudad (City Sighs) – Micro-encounters with Happiness was a performative action in public space that transformed urban chaos into a sensitive journey of play, pause, and visual poetry. Its significance lay in the capacity of live art to create immediate, inspiring, and participatory experiences that momentarily transformed everyday landscapes into territories of imagination and connection.

Inspired by Lygia Pape's device Divisor and adapted to the context of Bogotá, the performance unfolded a large yellow fabric as a collective nest, a symbol of the city as a place of welcome and opportunity. From it, 25 performers emerged wearing bird-inspired costumes and masks, embodying a flock of migrant people seeking well-being and community.

In a city like Bogotá—marked by the vertigo of expansion, social inequality, and cultural diversity—the poetic and ephemeral gestures proposed by the project opened spaces for care, contemplation, and the revaluation of the common. The intervention directly contributed to the theme Essays on Happiness, proposing non-hegemonic ways of thinking and feeling happiness: not as a product or mandate, but as a sensitive and fleeting experience that could be constructed in community.

The performative action brought into play the curatorial axes Joy and Leisure—through bodily play, slowed movement, and spontaneous participation of passersby—and The Promise, by making visible the presence of migrant people who find in Bogotá a place to emerge and create new life opportunities. The large yellow fabric, as a symbolic nest, suggests a city that cares, welcomes, and gives space. By generating affective memories and shared pauses, happiness was not represented: it was embodied, walked, and spread. Suspiros de ciudad turned the city into a stage, and its inhabitants into active participants in the experience, reinforcing the purpose of building bridges between art, territory, and social coexistence.



CDMX

CIUDAD DE MÉXICO: CIUDAD INVITADA DE HONOR A LA BOG25

MEXICO CITY, GUEST CITY OF HONOR AT BOG25

EN EL MARCO DEL CONVENIO SUSCRITO ENTRE LA SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE DE BOGOTÁ (SCRD) Y LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, LA BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE Y CIUDAD - BOG25 CONTÓ CON UNA IMPORTANTE REPRESENTACIÓN DE ARTISTAS MEXICANAS QUE INTERVINIERON DIFERENTES PUNTOS DE LA CAPITAL.

WITHIN THE FRAMEWORK OF AN AGREEMENT SIGNED BETWEEN BOGOTÁ'S SECRETARIAT OF CULTURE, RECREATION, AND SPORTS AND MEXICO CITY'S SECRETARIAT OF CULTURE, THE FIRST EDITION OF BOG25 INTERNATIONAL BIENNIAL OF ART AND CITY FEATURED A SIGNIFICANT REPRESENTATION OF MEXICAN ARTISTS WHO ACTIVATED DIFFERENT SITES ACROSS THE CAPITAL.





AMARANTA ALMARAZ

(Ciudad de México, 1982)

PLAZA CULTURAL DE LA SANTA MARÍA

Amaranta Almaraz & NUUCH producciones
***Latido de la Tierra**, 2025*
Instalación de 6 cuerpos hechos en tela bordada a mano, cartonería tradicional mexicana
Medidas variables

***Latido de la Tierra (Heartbeat of the Earth)**, 2025*
Installation of bodies in hand-embroidered fabric, traditional Mexican papier-mâché
6 bodies, variable dimensions

Latido de la Tierra surge de la investigación de Amaranta Almaraz sobre los paralelismos culturales entre México y Colombia, especialmente en torno al agua como matriz de vida. Esta obra fue concebida para la Bienal Internacional de Arte y Ciudad - BOG25 y pensada para habitar la Plaza de Toros: un espacio circular que dialoga con el carácter ceremonial del proyecto y con la forma del espejo de agua en su núcleo.

En su práctica artística, Almaraz combina lenguajes contemporáneos con técnicas artesanales —cartonería, bordado, ensamblaje— para subrayar la vigencia de los saberes tradicionales. En esta obra los elementos materiales y simbólicos se funden en una experiencia sensorial y meditativa, que propone una reflexión sobre el bienestar como acto colectivo y espiritual.

En *Latido de la Tierra* se entrelazaron símbolos y cosmovisiones de los mexicas y de los muiscas, convocando a *Chalchiuhtlicue* y a *Bachué*, diosas vinculadas a lagos y ríos, para tejer un puente espiritual entre ambas culturas. En el centro un espejo de agua reflejaba el cielo y los cuerpos de quienes se acercan: "Quiero que el espectador sienta que también está dentro de la obra, que se reconozca en ese reflejo y se pregunte cómo se relaciona con la tierra y con lo sagrado", explica Almaraz. Sobre esa superficie flotaban dos figuras femeninas hechas en tela, tomadas de la mano en postura de rezo, como gesto de renacimiento y unión. Sus máscaras doradas, hechas en cartonería mexicana, evocan la sacralidad del oro en las culturas prehispánicas; los bordados que recorren sus cuerpos, trazando sistemas nerviosos y digestivos, sugieren que la felicidad no es un estado abstracto, sino un equilibrio entre emoción, alimento, espíritu y territorio.

"La obra habla de la felicidad como un latido, como una vibración que surge cuando naturaleza, memoria e identidad se encuentran".

The piece emerged from Amaranta Almaraz's research on cultural parallels between Mexico and Colombia, especially around water as a matrix of life. *Latido de la Tierra* was conceived for the Bogotá International Art Biennial 2025, designed to inhabit the Plaza de Toros (Bullfighting Arena)—its circular shape resonating with the ceremonial character of the project and with the water-mirror form at its core.

In her practice, Almaraz combines contemporary languages with artisanal techniques—papier-mâché, embroidery, assemblage—to highlight the relevance of traditional knowledge. In this work, material and symbolic elements merged in a sensory and meditative experience that proposes a reflection on well-being as a collective and spiritual act.

Latido de la Tierra wove together symbols and cosmovisions of the Mexica and Muisca peoples, invoking Chalchiuhtlicue and Bachué, goddesses associated with lakes and rivers, to create a spiritual bridge between the two cultures. At the center, a water mirror reflected the sky and the bodies of those who approached: "I want the viewer to feel that they are also inside the work, to recognize themselves in that reflection and to ask how they relate to the earth and to the sacred," Almaraz explained. Floating on this surface were two female fabric figures holding hands in a prayer posture—a gesture of rebirth and union. Their golden masks, made with Mexican papier-mâché, evoke the sacredness of gold in pre-Hispanic cultures; the embroidered nervous and digestive systems across their bodies suggest that happiness is not an abstract state but a balance between emotion, nourishment, spirit, and territory.

"The work speaks of happiness as a heartbeat, as a vibration that emerges when nature, memory, and identity come together."



YUNUEN DIAZ

Ciudad de México Mexico City,1982

CENTRO CULTURAL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

***LTapazolli-Uze**, 2025*
Tejido de chusque y audio
10 nidos de 2 m x 1 m de diámetro, 1 nido de 4m x 2 m de diámetro

***LTapazolli-Uze**, 2025*
Chusque weaving and audio
10 nests measuring 2 m x 1 m in diameter, and 1 nest measuring 4 m x 2 m in diameter

Colaboración en la producción | Production collaboration
Pájaros de Apulo (Apulo Birds) (hermanos brothers Arbey y Jairo Jiménez, Eduardo López, Marta Rodríguez, Arbey Jiménez, Jairo Jiménez, Germán Jiménez, Marcos Jiménez), y el líder de la asociación de cesteros, Ángel Rodríguez and the leader of the basket-weavers' association, Ángel Rodríguez.

Agradecimientos a Poetas Bogotanas | Acknowledgments to Bogotá Poets
Alejandra Becerra, Angelita Acero, Carolina Dávila, Catalina González Restrepo, Diana Carolina, Laura Andrea Garzón, Luz Mary Giraldo, María Paz Guerrero, Sara Fernadez, Yirama Castaño

Agradecimientos a Poetas de Ciudad de México
Acknowledgments to Mexico City Poets
Ana Franco, Ave Barrera, Brenda Ríos, Claudina Domingo, Elsa Cross, María Baranda, Maricela Guerrero, Mónica Nepote, Nadia López, Rocío Cerón.

Yunuen Díaz es artista, escritora y jardinera. Su práctica combina el pensamiento poético e investigaciones medioambientales. Entre sus principales proyectos expositivos se encuentra *Barro y Arroz: Tierra cocina y resistencia; Semillas al vuelo, futuros enraizados y Flores de chía, reforestar la memoria.* Su obra ha sido expuesta en espacios como La Tallera del Proyecto Siqueiros, Casa del Lago UNAM, Centro Cultural de España en México, Centro de las Artes de San Luis Potosí, Museo Morelense de Arte Contemporáneo y Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, entre otros. Como escritora, su obra ha recibido el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos (2015, *Tierra Adentro*), el Premio Bellas Artes de Crónica Literaria Carlos Montemayor (2019, INBAL) y el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas, 2025.

El canto de las aves es un indicador importante del estado de salud de los ecosistemas, así como la voz de las poetas es un indicador de nuestra sensibilidad como seres sentipensantes. Ambos sonidos coexisten en ambientes colonizados por la humanidad; sin embargo, pese a la hostilidad de las ciudades hacia especies no humanas, las parvadas de pájaros han aprendido a adaptarse a los ecosistemas antropogénicos, desarrollando relaciones simbióticas, en las que ambas especies interactúan (mayormente en privilegio del *homo sapiens*): Los pájaros se adaptan a habitar y a alimentarse en techos, balcones y ventanas, mientras siguen compartiendo su canto, su belleza y su capacidad polinizadora.

Bogotá y Ciudad de México son dos de las ciudades con mayor diversidad de aves en el mundo; Bogotá cuenta con 550 especies mientras que en la Ciudad de México habitan 365 especies. Paralelamente a esta riqueza natural, ambas ciudades cuentan con una vida literaria en constante efervescencia, así como muchos años de profundo intercambio cultural entre ellas, siendo una muestra de ello la creación en Bogotá del Centro Cultural Gabriel García Márquez del Fondo de Cultura Económica.

Allí, Yunuen Díaz creó una instalación conformada por diez nidos de lectura, concebidos como espacios para la contemplación, el descanso y el goce de los transeúntes, quienes, al habitarlos, escucharon cantos de pájaros y voces de poetas de la Ciudad de México y Bogotá. Bajo el título de *Tapazolli-Uze*—siendo *Tapazolli* la palabra náhuatl para nido y *Uze* la forma de nombrar al nido en la lengua muisca— la artista planteó una obra que reflexionaba sensiblemente sobre las relaciones

simbióticas más que humanas, el sonido como un medio de lenguaje interespecie y la fragilidad de los ecosistemas naturales y culturales.

Actualmente, el trabajo en chusque (bambú andino) y la cestería, se han convertido en oficios en riesgo de desaparición de cara a procesos industrializados. De la misma manera, el territorio de las aves se ve amenazado por la ampliación de las urbes. En este escenario, los nidos creados por Yunuen Díaz, junto a los artesanos de la comunidad cestera de Apulo, se ofrecen como un homenaje al entramado biocultural de Bogotá y Ciudad de México: un espacio para imaginar otras formas de habitar, para pensar en una ciudad más atenta al lenguaje de la naturaleza.

Manuel Vásquez Ortega

Sonidos de pájaros CDMX
Chipe rabadilla amarilla
Cuitlacoche pico curvo
Gorrión cantor
Jilguero dominico
Mirlo dorso canela
Papamoscas cardenalito
Picogordo tigrillo
Pinzon mexicano
Saltapared cola larga
Zanate mayor

Sonido pájaros Bogotá
Copetón cranioleucas
Mirla turdus
Pibí tropical sureño
Pijuí de Cundinamarca
Rascón de Bogotá
Copetón común
Monjita bogotana
Jilguero andino
Alondra cornuda
Toche pico de plata

Yunuen Díaz is an artist, writer, and gardener. Her practice combines poetic thinking with environmental research. Among her main exhibition projects are *Barro y Arroz: Tierra cocina y resistencia (Clay and Rice: Land, Cuisine, and Resistance); Semillas al vuelo, futuros enraizados (Scattered Seeds, Rooted Futures); and Flores de chía, reforestar la memoria (Chia Blossoms, Reforesting Memory).* Her work has been exhibited at La Tallera / Proyecto Siqueiros, Casa del Lago UNAM, Spain Cultural Center in México, San Luis Potosí Arts Center, Morelense Contemporary Art Museum, Querétaro Contemporary Art Museum, among others. As a writer, she has received the José Vasconcelos National Young Essay Prize (2015/Tierra Adentro), the Carlos Montemayor Fine Arts Literary Chronicle Prize (2019/INBAL), and the José Revueltas Fine Arts Literary Essay Prize 2025.

Birdsong is an important indicator of ecosystem health, just as the voice of poets indicates our sensitivity as *sentipensante (Feel-Thinking)* beings. Both sounds coexist in environments colonized by humanity; yet, despite the hostility of cities toward non-human species, bird flocks have learned to adapt to anthropogenic ecosystems, developing symbiotic relationships in which both species interact (mostly to the advantage of *homo sapiens*): birds adapt to living and feeding on roofs, balconies, and windows in exchange for their song, beauty, and pollinating abilities.

Bogotá and Mexico City are two of the world's cities with the greatest bird diversity—Bogotá with 550 species, Mexico City with 365. Parallel to this natural richness, both cities maintain a literary life in constant effervescence, connected for many years through deep cultural exchanges, evidenced, among other examples, by the creation of the Gabriel García Márquez Cultural Center of the Fondo de Cultura Económica.

In this context, Yunuen Díaz created a space composed of ten reading nests conceived as moments of contemplation, rest, and delight for passersby, who, upon entering them, could listen to birdsong and to the voices of poets from Mexico City and Bogotá. Under the title *Tapazolli-Uze—Tapazolli* being the Nahuatl word for nest, and *Uze* the Muysccubun word—the artist proposed an installation that sensitively reflected on more-than-human symbiotic relationships, on sound as an interspecies language, and on the fragility of both natural and cultural ecosystems.

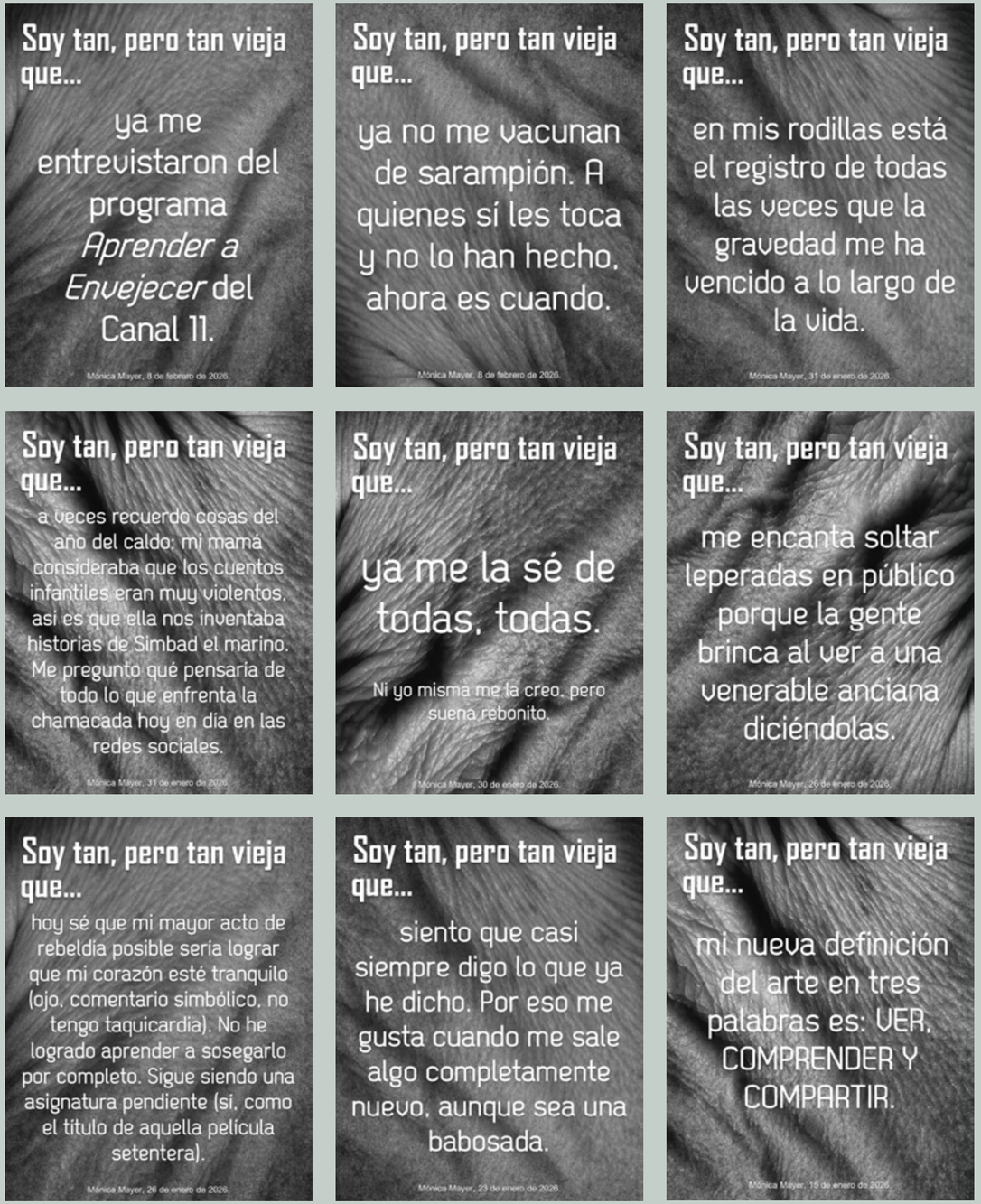
Today, chusque (Andean bamboo) weaving and basketry face a risk of disappearance in the face of industrial processes. Likewise, bird territories are threatened by the expansion of urban areas. Against this backdrop, the nests created by Yunuen Díaz together with the basket-weavers of Apulo offered a tribute to the biocultural fabric of Bogotá and Mexico City: a space for imagining new ways of inhabiting a city more attuned to the language of nature.

Bird sounds – Mexico City:
Yellow-rumped warbler
Curve-billed thrasher
Song sparrow
Lesser goldfinch
Cinnamon-rumped solitaire
Northern cardinal
Black-headed grosbeak
Mexican chipping sparrow
Long-tailed wren
Great-tailed grackle

Bird sounds – Bogotá:
Rufous-collared sparrow
Great thrush
Southern tropical pewee
Cundinamarca antpitta
Bogotá rail
Common rufous-collared sparrow
Black-and-white shrike-tyrant
Andean siskin
Horned lark
Silver-beaked tanager







MÓNICA MAYER

(Ciudad de México, 1954)

***Soy tan, pero tan vieja...**, 2025*
Base de acrílico, impresión en vinilo autoadhesivo, impresion en papel bond de 90 gr
10 habladores de 150 x 90 cm; impresos de 14 cm x 10.5 cm
En colaboración con Brenda Hernández Novoa.

***Soy tan, pero tan vieja... (I'm so, so old...)**, 2025*
Acrylic base and self-adhesive vinyl print, and 90-g bond paper prints
10 display panels measuring 150 × 90 cm, and prints measuring 14 × 10.5 cm in bond paper
In collaboration with Brenda Hernández Novoa.

Mónica Mayer es una reconocida artista visual, con una trayectoria de más de cuatro décadas, durante las cuales se ha dedicado al arte conceptual y al performance. Pionera del arte feminista en América Latina y de la gráfica digital en México, ha desarrollado un enfoque integral en el que considera parte esencial de su práctica, no sólo los performances, dibujos e intervenciones, sino también la escritura, la docencia, la labor de archivo y la participación activa en la comunidad.

Fue cofundadora de *Polvo de Gallina Negra* —el primer grupo de arte feminista en México— y junto con Víctor Lerma lanzó el proyecto *Pinto mi Raya* en 1989. Entre sus publicaciones destacan *Rosa Chillante: mujeres y performance en México* (2004) e *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo* (2021), que reúne cuatro décadas de sus textos. En 2021 recibió la Medalla Bellas Artes otorgada por el INBAL y actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Para la BOG25, Mayer presentó la instalación *Soy tan, pero tan vieja...* que, al igual que otros proyectos artísticos de la artista, se trata de una pieza de larga duración, con múltiples reactivaciones.

El proyecto inició en 2018 cuando la artista fue invitada a realizar un performance sobre la vejez —un tema que, a sus 64 años, aún no había explorado—. Mayer comenzó compartiendo en Facebook frases personales sobre la vejez entendida desde el cuerpo, la experiencia, la historia y el contexto social. Las respuestas llegaron pronto y el diálogo continúa hasta hoy.

Además del performance, *Soy tan, pero tan vieja...* ha adoptado diversos formatos: una página en Instagram con cerca de 900 frases escritas hasta la fecha, una instalación efímera en la que el público puede llevarse las frases hasta que desaparecen, y presentaciones como la esta, conformada por frases seleccionadas para cada contexto e impresas sobre acrílico. En esta ocasión, por primera vez, se incluyùo también un espacio participativo para el público.

Como en otras obras de Mayer, sabemos cuándo empezó, pero no cuándo —ni cómo— terminará.

Mónica Mayer is a renowned visual artist whose four-decade career has been devoted to conceptual art and performance. A pioneer of feminist art in Latin America and of digital graphics in Mexico, she has developed an integral approach in which performance, drawing, and interventions coexist with writing, teaching, archival work, and active community engagement.

She co-founded *Polvo de Gallina Negra (Black Hen Powder)*, Mexico's first feminist art collective, and in 1989, together with Víctor Lerma, launched the project *Pinto mi Raya (I Draw My Line)*. Her major publications include *Rosa Chillante: mujeres y performance en México (Shrill Pink: Women and Performance in Mexico)* (2004) and *Intimidades... o no. Arte, vida y feminismo (Intimiacies... or Not. Art, Live, and Feminism)* (2021), gathering four decades of her writing. In 2021 she received the Bellas Artes Medal awarded by INBAL and is currently a member of Mexico's National System of Art Creators.

For BOG25, Mayer presented the installation *Soy tan, pero tan vieja...*, which, like many of her artistic projects, is a long-term piece with multiple reactivations.

The project began in 2018, when the artist was invited to create a performance about aging—a subject that, at 64, she had not yet explored. Mayer began by sharing personal phrases about aging on Facebook, from the body, experience, history, and social context. Responses came quickly, and the dialogue continues to this day.

Beyond the performance, Soy tan, pero tan vieja... has taken multiple formats: an Instagram page with nearly 900 phrases to date; an ephemeral installation from which the public may take the printed phrases until they disappear; and presentations such as this one, composed of context-specific phrases printed on acrylic panels. For the first time, this version also included a participatory space for the audience.

As in other works by Mayer, we know when it began—but not when, or how, it will end.

PILAR CÁRDENAS-FUSCA

(Culiacán, 1977)

EDIFICIO CORFICOLOMBIANA

***El camino del oro**, 2025*
Intervención mural en Edificio Corficolombiana.

***El Camino del Oro (The Path of Gold)**, 2025*
Mural intervention at the Corficolombiana Building.



Pilar Cárdenas —conocida como Fusca— es una artista visual originaria de Culiacán, México, cuyos murales han transformado espacios urbanos en ciudades como Bogotá, Medellín, Ciudad de México, Londres, París, Barcelona, Valencia, Rabat y Nueva York, entre otras. Su práctica se sitúa en la intersección entre arte, territorio y psique: una investigación sensible sobre cómo la imaginación puede reconfigurar lo real.

Este mural nombra el camino del oro, pero no el oro codiciado, sino el oro sagrado: aquel que representa luz, tiempo y transformación; en esta obra, ese oro es caminable. Es la imaginación radical, persistente, colectiva, la que traza este camino luminoso entre capas de historia, duelo y deseo,

El camino del oro surge de la necesidad de construir un mapa que no represente un territorio físico, sino un espacio de posibilidades. Un camino no trazado por orientación geográfica ni dominio, sino por la intuición, la memoria y la imaginación. En lugar de seguir rutas ya establecidas, propone reorganizar fragmentos de lo conocido —símbolos, patrones, texturas de nuestras culturas— para formar una nueva constelación de sentido.

La pieza se inscribe dentro de la larga tradición del mural y el arte callejero como lenguajes de resistencia, especialmente en ciudades como Bogotá y Ciudad de México, donde el muro ha funcionado históricamente como superficie de disputa: una piel viva donde se inscriben los relatos que no caben en los discursos oficiales. En Bogotá el arte urbano ha sido una herramienta de memoria, duelo colectivo y afirmación territorial; en Ciudad de México, el muralismo nació como un grito revolucionario, pero ha sabido desbordar los márgenes institucionales para habitar las grietas, las esquinas, los barrios que resisten desde lo popular. Ambas ciudades comparten una tensión vital: narrar desde lo colectivo sin dejarse asimilar por lo hegemónico. En este cruce, esta obra propone un gesto de reconfiguración: tomar elementos reconocibles de nuestro paisaje simbólico y reorganizarlos en un nuevo relato. Como en la estratigrafía, en la que cada capa revela una historia enterrada, aquí los fragmentos no se explican, sino que se disponen para activar una lectura abierta. Un mapa que no orienta, pero que invita a perderse y encontrarse de otro modo.

El camino del oro no alude al mineral codiciado ni a la promesa de riqueza. Es una metáfora del trayecto más valioso —el que se construye desde la imaginación radical— que nace de nuestras memorias en resistencia, y se proyecta como posibilidad futura. Esta obra es una rendija, un camino dorado trazado con símbolos vivos. En este caso, resistir no es confrontar directamente, sino imaginar; es interrumpir la inercia de los relatos heredados, para proponer caminos sensibles, en los cuales lo personal, lo político y lo espiritual, se entrelazan a través de la imaginación como herramienta de supervivencia.



Pilar Cárdenas, known as Fusca, is a visual artist from Culiacán, Mexico, whose mural work has transformed urban spaces in Bogotá, Medellín, Mexico City, London, Paris, Barcelona, Valencia, Rabat, New York, among others. Her practice lies at the intersection of art, territory, and psyche—a sensitive inquiry into how imagination can reconfigure reality.

This mural named the “path of gold”—but not the coveted metal; rather, the sacred gold that represents light, time, and transformation. In this work, that gold is walked. It’s radical, persistent, collective imagination that draws this luminous path through layers of history, mourning, and desire.

El Camino del Oro stemmed from the impulse to build a map that does not represent a physical territory but a space of possibilities. A path not traced by geographic orientation or dominion, but by intuition, memory, and imagination. Instead of following established routes, it proposed reorganizing fragments of the known—symbols, patterns, textures from our cultures—to form a new constellation of meaning.

The piece was inscribed within the long tradition of muralism and street art as languages of resistance, especially in cities like Bogotá and Mexico City, where the wall has historically served as a surface of dispute: a living skin on which stories that do not fit within official narratives are inscribed. In Bogotá, urban art has been a tool for memory, collective mourning, and territorial affirmation; in Mexico City, muralism was born as a revolutionary cry but eventually overflowed institutional margins to inhabit the cracks, corners, and neighborhoods that resist from the grassroots. Both cities share a vital tension: narrating from the collective without being absorbed by the hegemonic. At this intersection, this work proposed a gesture of reconfiguration: to take recognizable elements from our symbolic landscape and reorganize them into a new story. As in stratigraphy, where each layer reveals a buried history, the fragments are not explained but arranged to activate an open reading. A map that does not guide, but invites one to get lost—and to find oneself differently.

Here, “the path of gold” does not allude to a coveted mineral nor to the promise of wealth. It is a metaphor for the most valuable journey: the one built through radical imagination—born from memories in resistance and projected as future possibility. This work is a fissure: a golden path traced with living symbols. To resist through this gesture is not to confront directly but to imagine. It is to interrupt the inertia of inherited narratives to propose sensitive pathways where the personal, the political, and the spiritual intertwine through imagination as a tool for survival.





ALI GUA GUA

(Veracruz, 1974)

AUDITORIO MARIO LASERNA

***Cumbia Ciudad**, 2025*
Dj set y performance artístico en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Bogotá

***Cumbia Ciudad (Cumbia City)**, 2025*
DJ set and artistic performance in collaboration with the Bogotá Philharmonic Orchestra.

Ali Gardoqui de la Reguera es música desde los quince años. Adopta el pseudónimo Ali Gua Gua al hacer parte del grupo femenino de garage rock —*Las Ultrasónicas*— donde, como guitarrista y compositora, usa un pedal de efectos wah-wah que define su sonido en el instrumento. Fue fundadora y compositora del grupo de cumbia electrónica *Afrodita* y cantante y compositora del grupo femenino de cumbia punk *Kumbia Queers* (Argentina/México) donde toca el güiro. También se ha dado a conocer como solista y DJ (Dj Güaguis o Dj Ali Gua Gua la Jarochilanga).

Cumbia ciudad buscó ilustrar paisajes y ambientes sonoros/visuales, acompañados de un beat digital electrónico que se compaginaba con instrumentos acústicos de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con el fin de lograr aspectos que nos recuerden y remitan a la diversa cultura musical y a la rica y colorida gráfica de Ciudad de México.

A través de la curaduría de un repertorio que palpó el entorno citadino, se rompió con la convención clásica de la filarmónica, en un ensamble único presentado como un DJ set y performance artístico, acompañado de visuales y con una hora de duración.

Ali Gardoqui de la Reguera has been a musician since the age of fifteen. She adopted the pseudonym Ali Gua Gua when she became part of the all-female garage rock band *Las Ultrasónicas (The Ultrasonics)*, where, as guitarist and songwriter, she used a wah-wah effects pedal that defined her sound on the instrument. She was the founder and composer of the electronic-cumbia group *Afrodita (Aphorodite)*, and singer and songwriter for the all-female punk-cumbia band *Kumbia Queers* (Argentina/Mexico), where she plays the güiro. She has also become known as a solo artist and DJ (Dj Güaguis or Dj Ali Gua Gua la Jarochilanga).

Cumbia Ciudad seeked to illustrate sonic/visual landscapes and atmospheres accompanied by an electronic digital beat that blended with the acoustic instruments of the Bogotá Philharmonic Orchestra, aiming to evoke the diverse musical culture and the rich, colorful graphic identity of Mexico City.

Through a curated repertoire that captured the pulse of urban life, the classical conventions of the philharmonic were broken in a unique ensemble presented as a DJ set and artistic performance accompanied by one hour of visuals.



La Casa Común, 2025. Plaza Cultural La Santa María.

UMBRAL THRESHOLD (288) |
AURAS ANÓNIMAS ANONYMOUS AURAS (290) | **TAPAS POR LA FELICIDAD** CAPS FOR HAPPINESS (292) |
EN TRANSMI PASAN COSAS BUENAS GOOD THINGS HAPPEN ON TRANSMI (294) | **COREOGRAFÍAS DE LA FICCIÓN: LA MEDIACIÓN COMO PUESTA EN ESCENA** CHOREOGRAPHIES OF FICTION: MEDIATION AS STAGING (298) | **MODO BIENAL-UNIVERSIDADES: ACCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO** BIENNIAL MODE-UNIVERSITIES: ARTISTIC ACTIONS IN PUBLIC SPACE (302) |
CONVERSACIONES CONVERSATIONS (304) | **EL ARTE COMO CONVERSACIÓN DE CIUDAD** ART AS A DIALOGUE FOR THE CITY (306) | **EL ARTE COMO TERRITORIO PARA EL AGUA: LA PARTICIPACIÓN DE LA CAR EN LA BIENAL DE ARTE DE BOGOTÁ** ART AS A TERRITORY FOR WATER: CAR'S PARTICIPATION IN THE BOGOTÁ ART BIENNIAL (308)



UMBRAL THRESHOLD

La obra *Umbral* presentada por el artista colombiano Carlos Castro, fue seleccionada por la Academia Nacional de Medicina y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, como la propuesta ganadora de la convocatoria para crear el monumento homenaje al personal de la salud, quienes enfrentaron la pandemia del Covid-19 en Colombia.

"Umbral es una herida en el espacio. Una presencia contundente que se impone en el paisaje urbano como un grito silente, como una memoria suspendida en el tiempo. Su estructura parte de la cruz roja: un símbolo que el mundo entero reconoce. Un emblema concebido para proteger la vida en los escenarios más hostiles —la guerra, la catástrofe, la enfermedad— y que, desde sus orígenes, evoca la presencia del personal médico encargado de brindar auxilio, neutralidad y humanidad. La obra toma esta cruz y la descompone, la fragmenta, la vuelve vulnerable. Las más de 50 barras de acero que la conforman, dispuestas horizontal y verticalmente, ya no forman un signo perfecto. Son vestigios de un equilibrio quebrado, ecos de un sistema tensionado por el peso de lo irremediable. Cada barra se convierte en un pilar, una vértebra dentro de una columna rota pero aún erguida. Juntas sostienen un bloque de piedra monumental, de más de cinco toneladas, que simboliza la inmensa carga emocional de la presencia del Coronavirus, que el personal médico debió cargar durante los días más inciertos de la pandemia". Falta autor cita

La pieza, de más de ocho metros de altura y casi siete metros de ancho, está ubicada en el polígono de la Biblioteca Pública Virgilio Barco, a la altura de la Calle 63 frente al Parque Simón Bolívar, y le ofrece un nuevo sitio de interés turístico y cultural a los bogotanos, visitantantes y transeúntes que a diario circulan por este punto de la ciudad.

The work *Umbral (Threshold)*, presented by Colombian artist Carlos Castro, was selected by the National Academy of Medicine and the Secretariat of Culture, Recreation, and Sports as the winning proposal in the call for a monument honoring the healthcare personnel who faced the COVID-19 pandemic in Colombia.

"Umbral is a wound in space. A forceful presence that asserts itself in the urban landscape like a silent cry, like a memory suspended in time. Its structure emerges from the cross, a symbol recognized around the world—an emblem conceived to protect life in the most hostile scenarios: war, catastrophe, illness. Since its origins, it has evoked the presence of medical personnel responsible for providing aid, neutrality, and humanity. The work takes this cross, breaks it apart, fragments it, renders it vulnerable. The more than 50 steel bars that compose it—arranged horizontally and vertically—no longer form a perfect sign. They are remnants of a shattered balance, echoes of a system strained by the weight of the irreparable. Each bar becomes a pillar, a vertebra within a column that is broken yet still standing. Together, they support a monumental stone block, weighing more than five tons, symbolizing the immense emotional burden of the presence of the Coronavirus that medical personnel had to carry during the most uncertain days of the pandemic."

The piece, over eight meters tall and nearly seven meters wide, was located on the grounds of the Virgilio Barco Public Library, along 63rd Street, facing Simón Bolívar Park. It offered a new site of cultural and tourist interest for Bogotá's residents, visitors, and the passersby who moved through this area of the city every day.





AURAS ANÓNIMAS ANONYMOUS AURAS

En el año 2009, la artista Beatriz González instaló Auras Anónimas en los nichos vacíos del antiguo “Cementerio de Pobres”. Sobre miles de lápidas de concreto, plasmó imágenes en serigrafía de siluetas de cargueros —hombres que trasladan cuerpos de las víctimas del conflicto armado— tomadas de fotografías de prensa.

Concebida como una intervención efímera, la obra convirtió el anonimato del lugar en un gesto colectivo de memoria. Con el paso del tiempo, Auras Anónimas fue reconocida como patrimonio cultural y artístico de Bogotá, convirtiéndose en una de las intervenciones de arte público más importantes de América Latina y en un referente sobre la relación entre arte, política y memoria.

En el 2024, la instalación recibió el Regional Grant Award del International Award for Public Art (IAPA), otorgado por el International Institute of Public Art de la Universidad de Shanghái, consolidando así su reconocimiento internacional.

“La restauración de los columbarios, recupera una obra fundamental del arte público colombiano y proyecta una visión de ciudad que reconoce su pasado para construir el futuro. En la Bogotá que estamos imaginando, la memoria se conserva también en los espacios que permiten el encuentro y el diálogo ciudadano”, afirmó Diego Parra, director del IDPC.

El homenaje a la maestra Beatriz González coincide con el inicio de la intervención arquitectónica de los columbarios —actualmente en estado de conservación crítico— con cubiertas colapsadas, bóvedas fisuradas y pérdida parcial de la obra Auras Anónimas. Bajo la dirección del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), la restauración abordará el reforzamiento estructural y la recuperación integral de este conjunto funerario, construido en la década de 1940, para asegurar la permanencia de sus valores históricos, artísticos y simbólicos. De esta forma, Bogotá da un paso decisivo hacia la protección de uno de los lugares en los cuales arquitectura, arte y memoria dialogan como testimonios vivos del siglo XX.

In 2009, artist Beatriz González installed Auras Anónimas (Anonymous Auras) in the empty niches of the former Cemetery of the Poor. On thousands of concrete headstones, she screen-printed repeated silhouettes of cargueros—men who carry the bodies of victims of the armed conflict—taken from press photographs.

Conceived as an ephemeral intervention, the work transformed the anonymity of the site into a collective gesture of memory. Over time, Auras Anónimas was recognized as part of Bogotá’s cultural and artistic heritage, becoming one of the most important public art interventions in Latin America and a key reference for understanding the relationship between art, politics, and memory.

In 2024, the installation received the Regional Grant Award at the International Award for Public Art (IAPA), granted by the International Institute of Public Art at Shanghai University, solidifying its international recognition.

“The restoration of the columbariums recovers a fundamental work of Colombian public art and projects a vision of a city that acknowledges its past in order to build the future. In the Bogotá we are imagining, memory is preserved—also in the spaces that enable citizen encounter and dialogue,” stated Diego Parra, director of the IDPC.

The tribute to master Beatriz González coincides with the beginning of the architectural intervention of the columbariums, currently in critical condition, with collapsed roofs, cracked vaults, and the partial loss of the Auras Anónimas artwork. Under the direction of the District Institute of Cultural Heritage (IDPC), the restoration will address structural reinforcement and the comprehensive recovery of this funerary complex, built in the 1940s, to ensure the permanence of its historical, artistic, and symbolic values. With this, Bogotá took a decisive step towards protecting one of the places where architecture, art, and memory dialogue as a living testimony of the twentieth century.





TAPAS POR LA FELICIDAD CAPS FOR HAPPINESS

Tapas por la Felicidad es un mural ubicado a las afueras de la estación Bicentenario, sobre la Avenida Carrera 10, entre calles 6 y 3, fue construido con más de 80.000 tapas plásticas recicladas, recolectadas y transformadas por 24 ciudadanos en proceso de superación de vida en calle, en diálogo con el artista ambientalista Eduardo Butrón Hodwalker. La propuesta combina sostenibilidad, participación ciudadana y resignificación urbana.

"Trabajar con materiales reciclados es una manera de darle voz a los residuos, transformarlos en color y vida. Este mural quiere transmitir felicidad, pero también recordar que la belleza puede surgir de aquello que muchas veces desechamos; además, que esta obra sea hecha y tenga forma gracias a las manos de ciudadanos en busca de un cambio, le da un valor humano y colectivo aún más profundo".

Tapas por la Felicidad (Caps for Happiness) is a mural located outside the Bicentenario station, along 10th Avenue between 6th and 3rd Streets. It was created with more than 80,000 recycled plastic bottle caps, collected and transformed by 24 citizens in the process of overcoming life on the streets, in dialogue with environmental artist Eduardo Butrón Hodwalker. The proposal combines sustainability, citizen participation, and urban re-signification.

"Working with recycled materials is a way to give voice to waste, to transform it into color and life. This mural seeks to convey happiness, but also to remind us that beauty can emerge from what we often discard. And the fact that this work exists and takes shape thanks to the hands of citizens looking for change gives it an even deeper human and collective value."







EN TRANSMI PASAN COSAS BUENAS GOOD THINGS HAPPEN ON TRANSMI

Según una encuesta realizada en 2024 por la Dirección de Observatorio y Gestión del Conocimiento Cultural de la Secretaría de Cultura y el IDIPRON, el 85% de los usuarios de Transmilenio, consideraba a este sistema de transporte como parte fundamental de la cultura bogotana, y el 88% de ellos, rechaza los daños a la infraestructura. Estos datos evidenciaron que la mayoría de los ciudadanos valora y cuida este sistema, y desde allí, surge la iniciativa de reforzar el vínculo con la ciudad a través del arte.

"Con el convenio 'En TransMi Pasan Cosas Buenas' buscamos promover las acciones positivas, los gestos cotidianos de respeto, colaboración y cuidado que hacen posible que la ciudadanía tenga una mejor experiencia de viaje en el sistema. Este año nuestro enfoque es la corresponsabilidad, poner en diálogo la manera en la que todas y todos podemos aportar para movernos mejor. Por eso, con los murales buscamos que las y los usuarios se conecten con el sistema, reconozcan la importancia de lo común y se apropien de TransMilenio, que es un bien de toda la ciudadanìa", explicó María Fernanda Ortiz, gerente de TRANSMILENIO S.A.

Estas intervenciones son el resultado de la invitación cultural "Ensayos sobre la felicidad en TransMi", una iniciativa conjunta que busca promover la corresponsabilidad de ciudadanos e instituciones, y fortalecer el sentido de pertenencia a uno de los espacios más emblemáticos de Bogotá: TransMilenio. Ocho portales y treinta y seis estaciones fueron intervenidos por 41 artistas muralistas con muros, tótems y espacios intervenidos en el sistema, transformando la experiencia cotidiana de viaje para los usuarios.

According to a 2024 survey conducted by the Cultural Observatory and Knowledge Management Directorate of the Secretariat of Culture and IDIPRON, 85% of TransMilenio users considered the transportation system a fundamental part of Bogotá's culture, and 88% rejected damage to its infrastructure. These findings showed that most citizens value and care for the system, and from this understanding emerged the initiative to strengthen the bond with the city through art.

"With the agreement 'Good Things Happen on TransMi', we aim to promote positive actions—everyday gestures of respect, collaboration, and care that make it possible for citizens to have a better travel experience within the system. This year, our focus is co-responsibility: sparking a conversation about the ways in which all of us can contribute to moving better. That is why, through the murals, we want users to connect with the system, recognize the importance of what is shared, and take ownership of TransMilenio, which belongs to the entire city," emphasized María Fernanda Ortiz, general manager of TRANSMILENIO S.A.

These interventions were the result of the cultural initiative "Essays on Happiness in TransMi", a joint project that sought to promote citizen co-responsibility and strengthen the sense of belonging to one of Bogotá's most emblematic spaces: TransMilenio. Eight terminals and thirty-six stations were intervened by 41 mural artists through walls, totems, and system spaces, transforming the everyday travel experience for users.















MEDIA-CIÓN



COREOGRAFÍAS DE LA FICCIÓN: LA MEDIACIÓN COMO PUESTA EN ESCENA

CHOREOGRAPHIES OF FICTION: MEDIATION AS STAGING

Juan Nicolás Ayala Rico
Miembro del equipo de mediación de la Bienal. Con aportes de Cristina Lleras. | Member of the Biennial's mediation team. With contributions from Cristina Lleras



"—¿Qué es eso que hay ahí adentro?
—No sé muy bien. Dime tú, ¿qué crees que es?
—Profe, si no sabe qué es, ¿qué está haciendo aquí?"

EL ENCUENTRO CON EL AZAR Y LO DESCONOCIDO

La mediación es un instante que concentra trayectos, lecturas, conversaciones, recorridos imaginados y reales. El mediador se prepara para ese encuentro con un público posible, espectadores bosquejados en su mente. Mira las obras, las estudia, las rumia y las discute con otros. Ensaya preguntas, hipótesis y silencios. Sin embargo, basta un breve intercambio para revelar que casi siempre se ha preparado para otro escenario, para otras personas, para otro tipo de interrogación.

Como aquel estudiante que cuestionó en una visita escolar al Palacio de San Francisco: "Profe, si no sabe qué es, ¿qué está haciendo aquí?" Hay preguntas que sorprenden, que descolocan, que ponen en entredicho el "lugar" del mediador y reactivan el miedo: ¿Y si soy un impostor? ¿Un tramoyero? ¿Y si no sé? ¿Y si no tengo nada para decir? Pero ahí está la primera verdad del oficio: ser mediador es aceptar no saberlo todo. Es sostener lo desconocido sin clausurarlo; abrir el umbral y esforzarse para que todos, incluido el propio mediador, puedan entrar en él. Estar frente al no saber, asumirlo, escucharlo y tramitarlo.

Si la premisa para la mediación de la BOG25 fue "no entender" como punto de partida fundamental para la exploración y la creación de significados de las obras, esta se convirtió también en un reto constante para el equipo de mediación frente a la tentación de descifrar, de una vez por todas, el sentido de las piezas. ¿Cómo mantener un estado constante de duda frente a miles de personas que transitaron las distintas sedes de la Bienal?¿Cómo no entender y no saber?

La duda, lo desconocido, las reglas propias del mundo de cada obra constituyen el umbral de ingreso a la ficción que éstas proponen. Al mismo tiempo, la persona con el rol de mediadora construye una ficción en la que participa con los públicos. Este espacio y tiempo únicos (en palabras de Foucault, una heterotopía) concentra a su vez todos los tiempos del arte y de las personas que interactúan con las piezas y entre sí.

LA BIENAL COMO FICCIÓN HABITADA

La Bienal ofreció un espacio que osciló entre la fiesta y el espectáculo. Un lugar que abarcó distintos lugares, donde fue posible que la diversidad de personas que habitan la ciudad se encontrase, aún sin conocerse. Este "contraespacio" acogió tanto a bailarinas de danza urbana como a jugadores de trompo, repartidores de amasijos y chocolate, expertas en lo inútil, caminantes del río Vicachá, huerteras de la localidad de Santa Fe, entre muchas otras. Rara vez en Bogotá es posible que, bajo una sola ficción, se rocen vidas tan distintas.

Este encuentro de simultaneidades fue posible y necesario en un evento que construyó un territorio ficcional y ritual, a partir de algunos hitos del paisaje urbano y las obras de arte. Los visitantes llegaron a este escenario como cuerpos habitados por sus propias historias, construidas a lo largo de sus vidas y, en menor o mayor medida, susceptibles a la transformación a través de la fricción, el cruce y la contaminación con lo otro. Quienes transitaron este territorio momentáneamente y lo fijaron fugazmente en miles de fotografías, no fueron los únicos observadores; esta coincidencia en el espacio es un acto escénico abierto, en el que las presencias se construyen en tiempo real y los mediadores devienen otra suerte de público: observan a desconocidos que observan, intentan ver a través de ellos, captar cómo las obras se refractan en cada mirada.

Los actores en escena también son membranas: superficies porosas que separan, conectan y transforman lo que pasa a través de ellas. En el encuentro, siempre imprevisible, entre mediadores y públicos circulan pequeños intercambios de densidades. Los roles, lejos de ser fijos, se desplazan: a veces la obra atraviesa a quien media; a veces es el visitante quien propone una interpretación que perfora el guión planeado; a veces todos se quedan suspendidos en una pregunta sin respuesta. Fue esencial para la mediación sostener, como mínimo, un intercambio bidireccional que capaz de multiplicar las derivaciones del lenguaje. De ahí que al estudiante que pedía una respuesta taxativa el mediador respondió: "Digo que no sé muy bien porque una cosa no significa una sola cosa. Por eso me gustaría escuchar esto qué les parece a ustedes".

Cada devolución es una variación. Nada llega intacto al otro lado. Nada sale igual que como entró. Habitar la ficción que propuso la bienal implicó reconocer que ni mediadores ni públicos son figuras monolíticas, ni cumplen roles definitivos. En el ejercicio diario de observar a los que observan se dibuja una coreografía de miradas, un baile de espejos móviles. Las obras se vuelven inagotables porque los sentidos rebotan, giran, se enroscan, se reflejan unos en otros:

- Parecen felices de flotar pero frustrados por no poder salir de ahí.
- Rebotan como pensamientos que uno no logra sacar.
- Son como países chocando entre ellos sin encontrar una salida.





Entre estas visiones compartidas por el público de la mediación sobre la obra Zero Tolerance Silver Clouds de Marilá Dardot nada se quedaba quieto. Los destellos de los globos de helio devolvían versiones distintas de la misma inquietud; porque la mediación no ofrece interpretaciones concluyentes. Por el contrario, habilita el movimiento perpetuo de la mente. Como en una sala de espejos, la comprensión es un pliegue que vuelve sobre sí mismo.

Para habitar una ficción, no hace falta dar respuestas correctas o unívocas. El reconocimiento de que nadie sabe del todo abre el espacio de las preguntas: activa recorridos, enciende la conversación. Los públicos aportan imaginarios, recuerdos, deseos, intuiciones, experiencias que a veces nada tienen que ver –al menos en apariencia– con la obra, pero que la transforman, la expanden, la vuelven otra. La obra es un punto de partida, nunca un final. La ficción no se explica: se activa, se contamina, se habita en interacción: "(...) se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sustituyéndose unas a otras." (Saer, 1997, p.13)

—What's that in there?
—I'm not really sure. You tell me—what do you think it is?
—Teacher, if you don't know what it is, what are you doing here?

THE ENCOUNTER WITH CHANCE AND THE UNKNOWN

Mediation is a moment that concentrates journeys, readings, conversations, and both imagined and real paths. The mediator prepares for that encounter with a potential audience—spectators sketched in their mind. They look at the artworks, study them, mull them over, and discuss them with others. They rehearse questions, hypotheses, and silences. However, just a brief exchange is enough to reveal that they have almost always prepared for a different scenario, for different people, for a different kind of inquiry.

Like that student who, during a school visit to the San Francisco Palace, asked: "Teacher, if you don't know what it is, what are you doing here?" Some questions surprise us, unsettle us, call into question the mediator's "position," and reactivate a familiar fear: What if I'm an impostor? A stagehand? What if I don't know? What if I have nothing to say? But here lies the first truth of the craft: to be a mediator is to accept not knowing everything. It means holding space for the unknown without closing it off; opening the threshold and working so that everyone, including the mediator themself, can enter it. To stand before the not-knowing—to acknowledge it, listen to it, and work through it.

If the guiding premise for mediation in BOG25 was "not understanding" as the fundamental starting point for exploring and creating meaning around the works, it also became a constant challenge for the mediation team, who resisted the temptation to decipher, once and for all, the meaning of each piece. How can one maintain a state of ongoing doubt in front of the thousands of people who visited the Biennial's venues? How can one not understand and not know?

Doubt, the unknown, and the internal rules of each artwork's world constitute the threshold into the fiction they propose. At the same time, the

person in the mediator role constructed a fiction they inhabited together with the visitors. This unique space and time—what Foucault would call a heterotopia—gathers within it all the times of art and of the people who interact with the works and with one another.

THE BIENNIAL AS AN INHABITED FICTION

The Biennial offered a space that oscillated between celebration and spectacle—a place spread across various locations, where the wide diversity of people living in the city could encounter each other, even without knowing one another. This "counter-space" welcomed urban dancers, spinning-top players, vendors of baked goods and hot chocolate, experts in the useless, walkers of the Vicachá River, gardeners from the Santa Fe district, among many others. It is rare in Bogotá for such different lives to brush against each other within a single fiction.

This convergence of simultaneities was possible—and necessary—in an event that built a fictional and ritual territory from key landmarks of the urban landscape and the artworks themselves. Visitors arrived as bodies inhabited by their own histories, built over their lifetimes, and to varying degrees open to transformation through friction, encounter, and contamination with what is other. Those who moved through this territory temporarily—and captured it fleetingly in thousands of photographs—were not the only observers; this coincidence in space formed an open, theatrical act in which presences were constructed in real time, and mediators became a different kind of audience: they watched strangers who watched, tried to see through them, to grasp how the artworks refracted through each gaze.

The actors on this stage were also membranes: porous surfaces that separated, connected, and transformed whatever passed through them. In the ever-unpredictable encounter between mediators and publics, small exchanges of density circulated. Roles, far from fixed, shifted: sometimes the artwork passed through the mediator; sometimes it is the visitor who offered an interpretation that punctures the planned script; sometimes everyone was suspended in a question with no answer. For mediation, it was essential to sustain at least a two-way exchange, multiplying the possibilities of language. Hence the mediator's response to the student demanding a definitive answer:

—I say I'm not really sure because a thing does not mean only one thing. That's why I'd like to hear what you think it might be.

Every return was a variation. Nothing arrived intact on the other side. Nothing left as it entered. To inhabit the fiction proposed by the Biennial meant acknowledging that neither mediators nor publics were monolithic figures nor do they fulfill definitive roles. In the daily practice of watching those who watch, a choreography of gazes emerged—a dance of shifting mirrors. The works became inexhaustible because meanings ricochet, spin, coil, and reflect in one another:

- They look happy to float but frustrated that they can't get out of there.
- They bounce like thoughts you can't shake off.
- They're like countries crashing into each other without finding a way out.

Among these visions, shared by visitors during the mediation of Zero Tolerance Silver Clouds by Marilá Dardot, nothing stayed still. The flashes of the helium balloons returned different versions of the same unease. Mediation does not offer conclusive interpretations. On the contrary, it enables the perpetual movement of the mind. Like in a hall of mirrors, understanding becomes a fold that turns back on itself.

To inhabit a fiction, correct or unequivocal answers are not necessary. The acknowledgment that no one fully knows opens the space of questions: it activates paths, sparks conversation. Visitors contributed imaginaries, memories, desires, intuitions, experiences that sometimes have nothing —at least apparently— to do with the artwork, yet they transformed it, expanded it, made it something else. The artwork is a beginning, never an end. Fiction is not explained: it is activated, contaminated, inhabited through interaction:

"(...) it becomes a dry skeleton, peeled a thousand times and then covered again with the relative flesh of the different truths that replace one another."[1]









MODO BIENAL-UNIVERSIDADES: ACCIONES ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO PÚBLICO
BIENNIAL MODE-UNIVERSITIES: ARTISTIC ACTIONS IN PUBLIC SPACE

Modo Bienal - Universidades es el programa de la BOG25 que articuló a las Facultades de Artes de Bogotá en el marco de la bienal. Su propósito fue convertir el espacio público en un laboratorio compartido entre estudiantes, docentes y comunidades, activando la ciudad mediante intervenciones performativas, procesuales y participativas que acompañaron la bienal hasta su última semana.

Cada propuesta supuso un reto técnico, logístico y creativo distinto: procesiones móviles, ejercicios coreográficos de deriva urbana, publicaciones instantáneas, acciones de siembra ritual, recorridos multisensoriales, performances colaborativos, cartografías afectivas y dispositivos lumínicos.

Biennial Mode–Universities was the BOG25 program that connected the Art Faculties of Bogotá within the framework of the biennial. Its purpose was to transform public space into a shared laboratory for students, faculty, and communities, activating the city through performative, process-based, and participatory interventions that accompanied the Biennial until its final week.

Each project posed a distinct technical, logistical, and creative challenge: mobile processions, choreographic exercises of urban drift, instant publications, ritual planting actions, multisensory walks, collaborative performances, affective cartographies, and light-based installations.
















Sep 20 a nov 9
CONVERSACIONES
CONVERSATIONS















OG25


EL TIEMPO 23

Cultura

EL METAL LLORA A BRENT HOUSE

Bogotá se llena de arte con una bienal que llegará a las calles

A partir del 20 de septiembre y hasta el 9 de noviembre, la capital del país será epicentro de la BOG25, que tendrá como protagonista a la arquitectura.

"Hay una idea que es interesante








REGIÓN EN ACCIÓN
EL ESPECTADOR

Encuentre en la edición de este fin de semana, especial editorial.

REGIÓN CENTRAL

El Magazín Cultural

Una posible ruta por el Eje Ambiental en la BOG25

Acá les dejamos algunas dudas para quienes quieren visitar las obras de la Bienal Internacional de Arte y Ciudad, para no saber por dónde empezar.


Recomendaciones generales para visitar la BOG25


EL ESPECTADOR

Arte en el camino




Sábado

$3.700

EL TIEMPO

Por Palacio, se reabre debate por indultos al M-19

Bogotá brilló con su Bienal

En vilo, seguridad aérea de Europa por drones

Los 40 de menos de 40

Se descarta retención para Bre-B y billeteras

EL ARTE COMO CONVERSACIÓN DE CIUDAD
ART AS A DIALOGUE FOR THE CITY

La estrategia de comunicaciones de la Bienal Internacional de Arte y Ciudad BOG25 se concibió desde la convicción de que el arte y la cultura son experiencias compartidas. Más allá de divulgar su programación, buscó instalar una conversación sobre lo que significa habitar una ciudad diversa y compleja como Bogotá desde la interpelación del arte contemporáneo. Asimismo, se propuso profundizar el sentimiento de orgullo ciudadano al llevar lenguajes y propuestas artísticas a los territorios físicos y digitales, para convertirlos en relato común.

Durante cuatro meses, la conversación digital dio lugar a una comunidad de más de 42.495 seguidores en Instagram, con un engagement del 7,56%, 217 contenidos publicados, más de 169.934 interacciones y 7,7 millones de visualizaciones. Más que alcance, estas cifras evidencian apropiación y resonancia. La alianza con cerca de 30 creadores de contenido amplió las voces en circulación y sostuvo el intercambio en el tiempo.

El impacto comunicativo amplificó un hito cultural sin precedentes en Bogotá, movilizando a más de tres millones de personas en 28 sedes y espacios públicos. Con 862 impactos en medios nacionales, regionales e internacionales, la Bienal se consolidó como referente de comunicación pública cultural en Colombia.

The communications strategy for the BOG25 International Art and City Biennial was conceived from the conviction that art and culture are shared experiences. Beyond promoting its program, it sought to spark a conversation on what it means to live in a diverse and complex city like Bogotá through the lens of contemporary art. Furthermore, it aimed to deepen civic pride by bringing artistic languages and proposals to physical and digital territories, turning them into a collective narrative.

Over four months, the digital conversation fostered a community of more than 42,495 followers on Instagram, with an engagement rate of 7.56%, 217 pieces of content published, over 169,934 interactions, and 7.7 million views. More than just reach, these figures demonstrate ownership and resonance. The alliance with nearly 30 content creators amplified the voices in circulation and sustained the exchange over time.

The communicative impact amplified an unprecedented cultural milestone in Bogotá, mobilizing more than three million people across 28 venues and public spaces. With 862 media mentions in national, regional, and international outlets, the Biennial established itself as a benchmark for public cultural communication in Colombia.

EL ARTE COMO TERRITORIO PARA EL AGUA: LA PARTICIPACIÓN DE LA CAR EN LA BIENAL DE ARTE DE BOGOTÁ

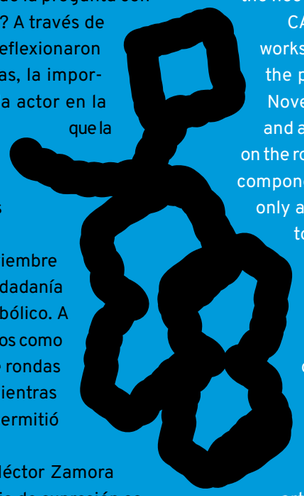
ART AS A TERRITORY FOR WATER: CAR'S PARTICIPATION IN THE BOGOTÁ ART BIENNIAL

La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca–CAR

La primera versión de la Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá abrió sus puertas a una propuesta inédita que unió creación artística, pedagogía y conciencia ambiental. La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca –CAR– hizo parte de este encuentro cultural de gran envergadura, lo que permitió llevar al escenario del arte uno de los mensajes más urgentes del territorio: la protección del agua y la necesidad de transformar nuestra relación con los ecosistemas.

La participación de la CAR se materializó en diferentes frentes: talleres creativos en instituciones educativas, recorridos-taller abiertos al público, la presencia de las Aulas Ambientales los días 8 y 9 de noviembre, un performance desarrollado para la Bienal y un espacio en la agenda académica que permitió reflexionar sobre el papel del arte en la construcción de ciudadanía ambiental. Cada uno de estos componentes llevó al público a reconocer que el cuidado del agua no es solo un asunto técnico o institucional, sino una oportunidad para sensibilizar, conectar y movilizar a la comunidad desde el lenguaje sensible y transformador del arte.

Uno de los hitos más significativos fue el ciclo de talleres en colegios, donde niñas, niños y jóvenes trabajaron alrededor de la pregunta central de la Bienal: ¿qué historias nos cuenta el agua? A través de ejercicios plásticos y narrativos, los participantes reflexionaron sobre su relación cotidiana con las fuentes hídricas, la importancia de las cuencas y la responsabilidad de cada actor en la gobernanza del agua. Estos procesos demostraron que la educación ambiental, cuando se articula con metodologías artísticas, tiene un impacto profundo y duradero en la manera como los estudiantes comprenden su entorno.



Los recorridos-taller realizados el 5 y 7 de noviembre profundizaron en esta experiencia, invitando a la ciudadanía a reconocer el agua como un elemento vital y simbólico. A través del recorrido, los asistentes exploraron conceptos como ciclo del agua, consumo responsable, protección de rondas hídricas y soluciones basadas en la naturaleza, mientras vivían una experiencia estética y sensorial que les permitió conectar emocionalmente con los ecosistemas.

El performance Escenario Hídrico del artista Héctor Zamora con el apoyo de la CAR se consolidó como un espacio de expresión colectiva y reflexión. A través del movimiento y la metáfora visual, la puesta en escena transmitió la fragilidad de los cuerpos de agua, la presión que ejercen las actividades humanas sobre ellos y la urgencia de actuar para garantizar su sostenibilidad. La pieza se convirtió en un puente poderoso entre el público y las problemáticas ambientales más apremiantes del territorio CAR.

Finalmente, la participación en la agenda académica permitió compartir los avances institucionales en educación ambiental, restauración ecológica, gestión hídrica y cultura ambiental, en un espacio donde confluyeron artistas, académicos, gestores culturales y líderes comunitarios. Este intercambio demostró que la transición hacia territorios más sostenibles requiere diálogos amplios, interdisciplinarios y sensibles.

Integrar la mirada ambiental en un evento como la Bienal Internacional de Arte y Ciudad de Bogotá significa reconocer que el arte tiene la capacidad de movilizar emociones, cuestionar hábitos, abrir conversaciones necesarias y sembrar nuevas formas de relacionarnos con la naturaleza. La CAR reafirmó así, su compromiso con la construcción de una cultura ambiental viva, participativa y profundamente humana, en la que cada acción —creativa, educativa o institucional— sume a la protección del agua y de la vida.

La Bienal dejó claro que el arte no solo representa la realidad: también la transforma. Y en un territorio que enfrenta desafíos ambientales decisivos, ese poder de transformación es más necesario que nunca.

The first edition of the International Biennial of Art and City of Bogotá opened its doors to an unprecedented proposal that brought together artistic creation, pedagogy, and environmental awareness. The Regional Autonomous Corporation of Cundinamarca (CAR) took part in this large-scale cultural event, making it possible to bring to the art scene one of the most urgent messages of the territory: the protection of water and the need to transform our relationship with ecosystems.

CAR's participation took shape on several fronts: creative workshops in educational institutions, workshop-tours open to the public, the presence of the Environmental Classrooms on November 8 and 9, a performance developed for the Biennial, and a space within the academic agenda that allowed reflection on the role of art in building environmental citizenship. Each of these components led the public to recognize that caring for water is not only a technical or institutional matter, but also an opportunity to raise awareness, connect, and mobilize the community through the sensitive and transformative language of art.

One of the most significant milestones was the cycle of workshops in schools, where girls, boys, and young people worked around the Biennial's central question: What stories does water tell us? Through visual and narrative exercises, participants reflected on their everyday relationship with water sources, the importance of watersheds, and the responsibility of each actor in water governance. These processes showed that environmental education, when articulated with artistic methodologies, has a profound and lasting impact on how students understand their surroundings.

The workshop-tours held on November 5 and 7 deepened this experience, inviting citizens to recognize water as both a vital and symbolic element. Through the tour, participants explored concepts such as the water cycle, responsible consumption, protection of riparian zones, and nature-based solutions, while engaging in an aesthetic and sensory experience that allowed them to connect emotionally with ecosystems.

The performance Hydric Scenario by artist Héctor Zamora, supported by CAR, was established as a space for collective expression and reflection. Through movement and visual metaphor, the staging conveyed the fragility of water bodies, the pressure exerted on them by human activities, and the urgency of taking action to ensure their sustainability. The piece became a powerful bridge between the audience and the most pressing environmental issues in the CAR territory.

Finally, participation in the academic agenda made it possible to share institutional advances in environmental education, ecological restoration, water management, and environmental culture, in a space where artists, academics, cultural managers, and community leaders came together. This exchange demonstrated that the transition toward more sustainable territories requires broad, interdisciplinary, and sensitive dialogues.

Integrating an environmental perspective into an event such as the International Biennial of Art and City of Bogotá means recognizing that art has the ability to mobilize emotions, question habits, open necessary conversations, and sow new ways of relating to nature. CAR thus reaffirmed its commitment to building a vibrant, participatory, and deeply human environmental culture, in which every action—creative, educational, or institutional—contributes to the protection of water and life.

The Biennial made it clear that art does not only represent reality: it also transforms it. And in a territory facing decisive environmental challenges, that transformative power is more necessary than ever.




RÍO AMIGO MONTAÑA
AGUAS SERVIDAS
RÍO SILENCIO
CAUCE
AGUA NUEVA
RÍO SILENCIO
RÍO TURBULENTO
BRILLANTE HUMEDAL
CUERPOS AGUA
AGUAS SERVIDAS
CUERPOS AGUA
CAUCE
AGUAS SERVIDAS
CAUCE
AGUA NUEVA
CAUCE
RÍO AMIGO
RÍO SILENCIO
AGUAS SERVIDAS
DRENAJE
CAUCE
RÍO SILENCIO
AGUAS SERVIDAS
AGUAS SERVIDAS
AGUAS SERVIDAS
AGUA NUEVA
AGUAS SERVIDAS
CAUCE
AGUA NUEVA
RÍO TURBULENTO



Triste, 2022 Sofía Reyes

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

ADRIÁN GAITÁN 43, 44, 48, 49, 152
ADRIÁN VILLAR ROJAS 58
AEROCENO 8, 160
ALEJANDRA PINEDA 244
ALEJANDRO TOBÓN 48, 49, 60
ALEJANDRO TRIANA LAVERDE 226
ALEXANDRA MARTIN MEDINA 230
ALEXANDRA SILVA 244
ALFREDO JAAR 37, 39, 62, 65, 192
ÁLVARO CABREJO TORRES 218, 220
AMARANTA ALMARÁZ & NUUCH PRODUCCIONES 273
ANA MARÍA CIFUENTES RUÍZ 218
ANA MARÍA MILLÁN 66
ANDRÉS PATIÑO 244
ANGÉLICA TEUTA 166
ANGIE VEGA 226
ASOCIACIÓN ARTE Y CULTURA VIVE 230
AZURY DEL SOL 244

B

BÁRBARA WAGNER Y BENJAMÍN DE BURCA 50, 132
BEATRIZ GONZÁLEZ 20, 22, 39, 41, 68, 290
BORIS PÉREZ 226

C

CAMILO BOJACÁ 222, 226
CARLOS CASTRO 20
CARMENZA BANGUERA 47, 70, 170
CHRISTIAN NICOLÁS RAMOS BELTRÁN 244
CHRISTIAN SNYDER MORENO MARTÍN 230
CLEMENCIA ECHEVERRI 47, 172
COLECTIVO AGORAFOBIA 222
COLECTIVO BRICOLAJE 218
COLECTIVO CAMBALACHE 218
COLECTIVO INSTITUTO BOGOTANO DE CORTE EN COLABORACIÓN CON KONVERTIBLE 218
COLECTIVO MASKI 222
COLECTIVO TRAILER 222
COLECTIVO ZZZ 244
CONSEJO ANCESTRAL WILLCA YAKU 72
CRISÁLIDA BERMÚDEZ 226

D

DANIELA ACOSTA 230
DANIELA SÁENZ 236
DANIEL R. BLANCO 244
DANIEL STIVENS CÓRDOBA BORDA 244
DAVID SALINAS 230
DEI HERNÁNDEZ 218
DEISY BELTRÁN 244
DIDIER BEDOYA 226
DIEGO ALEJANDRO CASAS 218

E

EDUARDO BUTRÓN HODWALKER 16, 20, 292
EL COLECTIVO DE COLECTIVOS COSITAS BIEN NAIS 218
ESTEBAN BORRERO 218
ESTEBAN CASTRO 226
EVA FÀBREGAS 50, 74
EVELIN PIÑEROS 230
EVELYN TOVAR TORO 244

F

FEDERICO OVALLES 76
FELIPE ARTURO 222
FRANCIS ALŸS 47, 174
FRANÇOIS BUCHER 222
FUNDACIÓN AMOR REAL 78

G

GABRIEL GARZÓN 80
GEORGE JIMÉNEZ 226
GERSON FONSECA 226
GIOVANNI VARGAS 222
GLENDA LEÓN 45, 136, 196
GUSTAVO NIÑO 222

H

HARRISON TOBÓN 244
HÉCTOR ZAMORA 140, 308
HETERA FRINÉ 82

I

IVÁN ARGOTE 47, 128, 176
IVÁN MATEO SÁNCHEZ 244

J

JAVIER LÓPEZ 226
JAVIER MORALES 45, 84
JAVIER VANEGAS 222
J&L CONSTRUCTORES 222, 244
JOHAN SAMBONI 43, 154
JOHN GERRARD 86
JONATHAN CHAPARRO 222, 226
JORGE MÉNDEZ BLAKE 20, 178
JORGE RODRÍGUEZ 226
JOSÉ CARLOS MARTINAT 192
JOSÉ ELIÉCER PÉREZ 230
JOSÉ ESTEBAN SANTOS 244
JOSÉ JULIÁN AGUDELO 244
JUAN CAMILO PINTO BELTRÁN 244
JUAN CARLOS JIMÉNEZ 226
JUAN COVELLI 222
JUANITA CARRASCO 88
JUAN SEBASTIÁN PELÁEZ 200
JULIANA PARDO 230
JULIÁN SERNA 222
JULIETH MORALES 50, 90

K

KATHERINE MARTÍNEZ NIETO 250
KEVIN SIMÓN MANCERA 92
KONVERTIBLE 218

L

LAURA CASTELLANOS 226
LAURA CASTRO 226
LAURA FERNANDA CASTELLANOS MENESES 244
LA VENTANA 260
LEANDRO ERLICH 16, 204
LEELA 226
LEONEL CASTAÑEDA 218
LEONEL VÁSQUEZ 210
LEONOR CRISTINA PÉREZ ZÁBALA 244
LEYLA CÁRDENAS 222
LÍA GARCÍA 222
LINA ALBA 218
LINA E. MOSQUERA 244
LINDA SÁNCHEZ & BAPTISTE CROZE , 52, 53, 7
LUCIO CELIS 222
LUISA ROA 222
LUISA VÉLEZ 226, 244
LUIS CARLOS CAMARGO RODRÍGUEZ 244

M

MAFE MANTILLA 226
MAPA TEATRO 5, 49, 260, 262
MARÍA BUENAVENTURA 222
MARÍA CLARA FIGUEROA 94
MARÍA ELVIRA ESCALLÓN 222
MARÍA FERNANDA CARDOSO 144
MARILÁ DARDOT 47, 182, 299
MARIO ORBES 244
MATEO LÓPEZ 188
MATILDE GUERRERO 218
MAURICIO LANCHEROS 244
MAURICIO SALCEDO 226, 244
MAYRA ALEJANDRA RANGEL RINCÓN 244
MILER LAGOS 222
MONA HERBE 43, 156
MÓNICA MAYER 279

N

NAOMI RINCÓN GALLARDO 45, 96
NICOLÁS CONSUEGRA 222
NICOLÁS ROMERO 236

Ñ

O

ÓSCAR MORENO ESCÁRRAGA 222
OSWALDO MACIÁ 50, 98

P

PABLO ADARME 222
PABLO JOSÉ IBARRA 230
PATRICIA DOMÍNGUEZ 45, 100
PAULO ACOSTA 222
PEDRO JIMÉNEZ 226
PIA CAMIL 102
PILAR CÁRDENAS-FUSCA 21, 280
POPULARDELUJO 50, 104

Q

R

RAINBOWSLASH2009 218
RAÚL CRISTANCHO 222
REJANE CANTONI 124
RICARDO VALENZUELA BALBUENA 244
RÍO VICACHÁ 32, 33, 56, 106, 108, 124, 140, 33
ROBERTO SANTOS 106

S

SANTIAGO LEAL 226
SARA CAMACHO 244
SARITA RUIZ 35, 108
SEBA CALFUQUEO 110
SEBASTIÁN LEMA GONZÁLEZ 236
SEBASTIÁN MIRA 236, 250
SERGIO DÍAZ 226
SOFÍA REYES 112, 312
SOL CALERO 114
STEPHANIE BARBOSA TORRES 244
SUSANA MEJÍA 45, 148

T

TABITA REZAIRE 45, 116
TALLER MUTANTE 226
TALLER PARALELO ARQUITECTOS 178, 192
TATIANA MALDONADO 226
TEATRO LA CONSPIRACIÓN 226
TRABAJAJAJAR 218, 236

U

V

VALERIA MONTAÑA 230
VANESSA NIETO 226
VANESSA SANDOVAL 208
VICTORIA CRUZ ROLDÁN 236

W

WENDY DÍAZ 244
WILMER RODRÍGUEZ 236
WILSON GUERRERO 226

X

XIMENA GARRIDO-LECCA 118
XIMENA VELOSA 222

Y

YUNUEN DIAZ 275

Z

BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE Y CIUDAD BOG25

Alcalde Mayor de Bogotá / Mayor of Bogotá: **CARLOS FERNANDO GALÁN PACHÓN.** Secretario de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) / Secretary of Culture, Recreation and Sports (SCRD): **SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR.** Subsecretaria de Gobernanza/ Deputy Secretary of Governance: **ANA MARÍA BOADA AYALA.** Subsecretaria de Cultura Ciudadana y Gestión del Conocimiento **ANGÉLICA ROCÍO MARTÍNEZ TORRES.** ***Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) / Secretariat of Culture, Recreation and Sports.*** Asesora para Asuntos Internacionales y Cooperación / Advisor for International Affairs and Cooperation: **NATALIA SEFAIR LÓPEZ.** Asesora de Despacho en Proyectos Especiales / Special Projects Advisor: **NATALIA CURREA DERESER.** Gerente general de BOG25/ Chief Manager for the International Biennial of Art and City BOG25: **ADRIANA GONZÁLEZ HASSIG.** ***Dirección de Arte, Cultura y Patrimonio*** Directora de Arte, Cultura y Patrimonio / Art, Culture and Heritage Director: **NATHALIA RIPPE SIERRA** Subdirectora de Gestión Cultural y Artística **ADRIANA MARÍA BOTERO VÉLEZ.** Oficina Asesora de Comunicaciones (OAC) / Advisory Office of Communications: *Jefa / Chief Executive:* **IBON MARITZA MUNEVAR GORDILLO.** Líder de estrategia de Comunicaciones BOG25 / Communications Strategy Leader BOG25: **JUAN MARTÍN FIERRO.** Asesora de medios / Media Advisor: **NATALIA RODRÍGUEZ FANDIÑO.** ***Bienal Internacional de Arte y Ciudad BOG25 International Biennial of Art and City BOG25*** Dirección artística / Artistic Direction: **DIEGO GARZÓN CARRILLO, JUAN RICARDO RINCÓN.** Comité curatorial / Curatorial Committee: **JOSÉ ROCA, MARÍA WILLS, JAIME CERÓN, ELKIN RUBIANO.** Editora y Asistente curatorial / Editor and Curatorial Assistant: **MARÍA PAULA BASTIDAS.** ***Equipo de Mediación / Artistic Mediation Team:*** Dirección / Management: **CRISTINA LLERAS.** Productora de campo y mediación cultural / Field producer and cultural mediation: **LAURA ESCOBAR.** Gestión de públicos / Audience management: **JUAN VARGAS.** Mediadores / Mediators: **ALEXANDRA TITO ANAYA, ANA SOFÍA JIMÉNEZ, ANA MARÍA GONZÁLEZ, ANGIE GARCÍA ESPITIA, ANTONIA MANCHEGO, CAMILA ABRIL, CARLA LOSADA, CRISTIAN ÁVILA , DANIELA REINA, DIEGO ANDRÉS GUERRERO, JHON EDISON MÁRQUEZ, JUAN NICOLÁS AYALA, LAILA ROMERO, MILENA RUEDA, NATHALI MIRANDA, PAOLA HENAO, PAMELA PATERNINA, VALENTINA DOMÍNGUEZ, VERÓNICA RINCÓN, VIVIANA FAJARDO, XIMENA GUTIÉRREZ.** Pasantes / Interns: **ANTONIA SERNA, JUAN CRUZ, LAURA DANIELA CÓRDOBA, LINA ORTIZ.** Voluntarios / Volunteers: **ALEJANDRA MONTAÑEZ, ANA MARÍA FIGUEROA, FELIPE ALBERTO CÓRDOBA, HELEN DANIELA CRISTANCHO, JUANITA ALEJANDRA DÍAZ, MARÍA OSCAR GERARDO CAICEDO, MARIANA ALEJANDRA FALLA, NUBIA ÁNGEL, SALOMÉ FORERO, VALENTINA FONSECA.** ***Equipo de Producción / Production team:*** Directora / Manager: **PAULA LONDOÑO DAZA.** Producción artística / Artistic production: **ANA MILENA GÓMEZ GARCÍA.** Tecnología / Technician: **JOHN VALENCIA.** Logística / Logistics: **MARIA ALEXANDRA USECHE** Campo / Field: **JUAN CARLOS RÍOS MALDONADO.** ***Asistentes de producción artística / Artistic Production Assistants:*** *Obra – Insurgencias Botánicas de Ximena Garrido Leca / Artwork - Botanical Insurgences by Ximena Garrido Leca:* **ANA ZAMORA (BIÓLOGA), ANDRÉS OSPINA (AGRÓNOMO), CARLOS EDUARDO NARANJO (ARQUITECTO), CARLOS RUIZ Y LUZ MARINA (ARTESANOS ALFAREROS), DAVID NIEVES (INGENIERO AGRÓNOMO), JACINTO RODRÍGUEZ FORERO, JUAN FELIPE GÓMEZ, RAFAEL URBANO, SAMUEL VELAZQUEZ PINEDA, VITRIFICADOS BOYACÁ, XANDRA URIBE.** *Obra - Mercado de aguas de Seba Calfuqueo / Artwork - Water Market by Seba Calfuqueo:* **AUGUSTO MÉNDEZ Y MARÍA HELENA ROCHA (MARGA CERÁMICAS), SONNIA YEPEZ.** *Obra - Matrix Vegetal de Patricia Dominguez / Artwork - Vegetal Matrix by Patricia Dominguez:* **CARLOS RUIZ Y LUZ MARINA (ARTESANOS ALFAREROS).** *Obra - Semilla de Vanessa Sandoval / Artwork - Seed by Vanessa Sandoval:* **SANTIAGO GÓMEZ, WILMER MONTENEGRO (BIOCONSTRUCCIÓN)** *Obra - Soneto de alimañas de Naomí Rincón Gallardo / Artwork - Vermin Sonnet by Naomí Rincón Gallardo:* **JUAN FELIPE GÓMEZ OBRA - ESCENARIO HÍDRICO (PERFORMANCE) DE HÉCTOR ZAMORA / ARTWORK - HYDROLOGICAL SCENARIO (PERFORMANCE) BY HÉCTOR ZAMORA: LA GATA CIRKO, ORLANDO LÓPEZ, PEPE PEGOTERO.** ***Equipo de montaje / Exhibition Mounting Team*** Director / Manager: **JOHN VALENCIA.** Coordinadores / Coordinators: **ANGELA RODRÍGUEZ, NELSON ÁVILA, JUAN LONDOÑO.** Montajistas / Installers: **ANDRÉS MONSALVE, ANGELA ROJAS, ANGIE GRANDAS, CAMILO VALDERRAMA, CAROLINA BONILLA, DANIEL SANTIAGO QUIROGA, DAVID ROMERO, FABIO ACOSTA, FELIPE ÁVILA, HELEN ALFARO, JOHAN SEBASTIÁN PEÑA, JOHNY CALDERÓN, JOSÉ ALEJANDRO MORENO, JUAN DUARTE, JUAN MANUEL QUIÑONEZ, JULIANA GÓMEZ RAMÍREZ, KARL JANSEN GUTIERREZ, LAURA GÓMEZ RAMÍREZ, LINA ALBA, LINA BOLAÑOS, LIRIO JACINTO PENSAMIENTO, MARÍA ÁNGELA DÁVILA, MARÍA FERNANDA VÁSQUEZ, MARÍA ISABEL CÓRDOBA, MIGUEL FRANCISCO SUÁREZ, NICOLÁS GARZÓN TORRES, PEDRO ALEJANDRO SUÁREZ, RAFAEL RODRÍGUEZ, SALOMÉ FIGUEROA, SANTIAGO CARRILLO, SERGIO DÍAZ, SONNIA YÉPEZ, SUAIE PARRA PÉREZ, VIVIANA ALFONSO, YAQUELINE SÁNCHEZ, ZAIRA DAILIN CARVAJAL.** Montaje en alturas / High-altitude installers: **ANDRÉS RODRÍGUEZ, DAGOBERTO RODRÍGUEZ, DANIEL EDUARDO FRANCO, DIANA CATALINA MOREÑA, DEIVY SÁNCHEZ, OSCAR BASTIDAS, ROLAN TORRES, WILMAR VACA.** Montaje de audio / Sound Installers: **ANDRÉS GARZÓN, HARBEY MARÍN, LEONARDO ARANGUREN.** Ornamentación / Ornamentation: **CARLOS ANDRÉS JIMÉNEZ, EDWARD GONZÁLEZ, JORGE ÁVILA, JOSÉ ALVEIRO MORALES PINTO.** Servicios generales / General services: **ANGIE STEFANY GÓMEZ, CRISTIAN DANIEL GUAPACHA, JAIRO NILSON CASTAÑEDA, SANDRA PATRICIA NIÑO, YENIFER MUÑOZ GONZÁLEZ.** ***Museografía / Museography:*** Coordinadores / Coordinators: **GONZALO ANGARITA-LIZARAZO, MIGUEL ÁNGEL MELGAREJO .** Asistentes de instalación / Installation assistants: **LAURA MORENO, SALOMÉ ROJAS, DIANA ESPITIA.** ***Agenda Académica / Academic Agenda*** Coordinador / Coordinator: **ELKIN RUBIANO.** *Simposio Internacional "La ciudad, el arte y la felicidad" / International Symposium "City, Art and Happiness":* **ALEJANDRO TRIANA, ANA MARÍA CIFUENTES, BLANCA DE LA TORRE, CAROLINA CERÓN, IMMA PRIETO, JULIÁN SERNA, SNYDER MORENO, TRANSHISTOR[IA] (CAMILO ORDÓÑEZ Y MARÍA SOL BARÓN), XIMENA GAMA** *Seminario "Cartografías del Bienestar" / Seminar "Wellness Cartographies":* **DIEGO PIÑEROS, JIMENA MONTAÑA CUELLAR, JORGE HUMBERTO RUIZ, SNYDER MORENO, TATIANA RODRÍGUEZ MALDONADO.** *Modo Bienal - Universidades / Biennial Mode - Universities: Universidad de los Andes -* **ESCULTURA ANDANTE (IMPROMTVS),** *Universidad Antonio Nariño - Taller 14, Universidad del Bosque -* **DERIVAS Y FANZINES & SEMBRAR INTENCIONES,** *Pontificia Universidad Javeriana -* **RIZOMÁTICAS & SUSPIROS DE MONJAS.** *Universidad Jorge Tadeo Lozano -* **SEMILLERO ABISMOS Y TERRITORIOS,** *Universidad Pedagógica -* **PROYECTO CHI'XI & PASARELA PARTICIPATIVA,** *Universidad del Rosario -* **COLECTIVO SEDIMENTO.** ***Comité adHoc:*** **ÁLVARO MEDINA, CARLOS JACANAMIJOY, CLAUDIA HAKIM, CELIA BIRBRAGHER, EUGENIO VIOLA, FELIPE ARTURO, FELIPE CÉSAR LONDOÑO, GEORGINA POUNDS, HERNÁN DÍAZ ALONSO, JESÚS ABAD COLORADO, JUAN DE LA ROSA, LEO KATZ, NICOLÁS GÓMEZ ECHEVERRI, NOHRA HAIME, PAULA MARCELA MORENO, PEDRO FERRAZINI, PHILIPA ADAMS, WINKA DUBBELDAM.** ***Equipo de apoyo de la SCRD / SCRD Support Team:*** Líder creativo / Creative director: **JUAN PABLO ROA** Equipo digital / Digital Team: **ALEJANDRA VIRGÜEZ VARGAS, RICARDO GARCÍA DUQUE** Equipo Web / Web Team: **CAMILO GALEANO, PAOLA LOZANO** Equipo de diseño / Design Team: **JAIME MORENO, JOSÉ URBINA** Producción Audiovisual BOG25 / Audiovisual Production BOG25: **JAVIER CORBA, SAYYID OVALLE.** Periodistas / Journalists: **ALEJANDRA BOHÓRQUEZ, FREDY ÁVILA, JUAN DIEGO BERNAL, LILIANA GALINDO, LUISA COSSIO, ÓSCAR MAYORGA.** Contenidos especiales / Special Contents: **SANTIAGO RIVAS_.** Apoyo administrativo / Administrative Support: **KATHERIN RODRÍGUEZ, LUISA CEPEDA.** Grupo Trébol Comunicaciones / Clover Communications Team: **ELISA OSORNO, LILIAN CONTRERAS, LITZA ALARCÓN, PAULA JARAMILLO.** Alianzas con el sector privado / Private Sector Partnerships: **ANDREA VELASCO AYERBE.** Productora / Producer: **VANESSA ADATTO MANDOWSKY.** Asistente de gerencia / Manager Assistant: **NILSON ISAAC SÁNCHEZ.** Webmaster: **PAOLA A. LOZANO GUERRERO.** Diseño y desarrollo de imagen / Image Design and Development: **TALLER AGOSTO.** Fotografía/ Photography: **FOTOMONSALVE - JUAN ANTONIO MONSALVE, OSCAR MONSALVE, CAMILO MONSALVE, SAMUEL MONSALVE, ERNESTO MONSALVE.** Traducción de textos/ Certified Translator: **VIVIANA MEJÍA, ANDRÉS ORTIZ, VIVIANA MEJÍA.** ***Fundación Arteria:*** Directora / Director: **NELLY ROCÍO PEÑARANDA RODRÍGUEZ.** Coordinador de proyectos / Project Coordinator: **JUAN SEBASTIÁN ANGULO ROMERO.** Líderes de proyecto / Project Leaders: **FELIPE PAVA OSORIO, PAULA PINZÓN RUBIO.** Equipo operativo / Operations Team: **ELENA ISAACS LANZETTA, PAOLA ANDREA ROMERO MUÑOZ, SARA LUCELLY TERREROS BRISNEDA.** Asistentes curatoriales / Curatorial assistants: **MARIANA ARANGO GARCÍA, MARÍA ADELAIDA SAMPER.** Equipo administrativo / Administrative staff: **NEDDY SÁNCHEZ ROJAS, ALEXANDRA RINCÓN ORTIZ, MARÍA FERNANDA LÓPEZ VELANDIA, LORENA DUARTE TEJOS, MARÍA FERNANDA ARIZA.** Líder comunicaciones / Communications Leader: **DIEGO GUERRERO.** Periodistas / Journalists: **SOFÍA ARÉVALO VILLAMIL, ÓSCAR SILVA CASTRO, ROBINSON TAMAYO BURITICÁ.** Proyectos Especiales: *Coordinadora / Coordinator:* **ANDREA MCALLISTER HARKER.** Productor / Producer: **OPEN CREATIVE (JOHN QUICENO).**

UN EVENTO DE

BOGOTÁ

ORGANIZA

Cultura Bogotá

SOCIO FUNDADOR

ENTIDAD ASOCIADA

Fundación Artbo

CIUDAD INVITADA DE HONOR

CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN
SECRETARÍA DE CULTURA

PATROCINADORES

Colsubsidio · QUORA · vanti · Más formas de avanzar · sura FUNDACIÓN · DIAGEO · AVIATUR · asocolflores · TRANSMILENIO · movistar arena

ALIADOS INTERNACIONALES

AC/E Acción Cultural Española · España Expo Dubai 2020 · aecid · BANCO DE DESARROLLO DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE · INSTITUT FRANÇAIS Colombia · AMBASSADE DE FRANCE EN COLOMBIE · Alliance Française Bogotá · Istituto Italiano di Cultura Bogotá

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Embajada de Suiza en Colombia

FONDO CULTURAL SUIZO 20 años

ALIADOS ESTRATÉGICOS

CO·CREA · Academia Nacional de Medicina de Colombia · Gobernación de Cundinamarca · IDECUT · CAR Cundinamarca · FCE Colombia

ALIADOS ACADÉMICOS

UTADEO · Universidad de los Andes Colombia · UNIMINUTO Corporación Universitaria Minuto de Dios Educación de calidad al alcance de todos · Centro Colombo Americano · Universidad del Rosario · Facultad de Creación · Claustro de San Agustín UNAL · Universidad Nacional de Colombia

MEDIOS ALIADOS

EL TIEMPO · Caracol Televisión · blu radio · Canal RCN · RCN Radio · LR · Capital · CAMBIO · EL ESPECTADOR

EVENTOS ALIADOS

SF San Felipe Distrito Creativo · Open San Felipe · Feria UnFair · Día del Arte Urbano · Noche Iberoamericana de Museos · Noche de Museos de Bogotá

APOYAN

OUTDOOR Operaciones en publicidad exterior outdoor · market medios · INFARTO · Quadres · Crepes & Waffles · diafi · WOK · kokorikó · EL DORADO · Juan Valdez

El arte se convierte en voz del agua: la CAR inspira conciencia ambiental en la Bienal de Bogotá



hace 1 mes

**** Los días 8 y 9 de noviembre, la CAR participará en la Bienal con la presencia de su Aula Ambiental Móvil.***

****Los mensajes y obras creadas durante los talleres servirán de inspiración para un performance de Héctor Zamora, que se presentará el 8 de noviembre a las 3: 00 p. m. frente al antiguo edificio del Icfes.***

**** "El arte es un lenguaje poderoso para despertar conciencia. A través de estas experiencias buscamos que las personas comprendan que cuidar el agua es cuidar la vida misma, y que todos tenemos un papel en su preservación": subdirectora de Cultura y Gobernanza Ambiental de la CAR.***

Bogotá, 5 de noviembre de 2025.

(https://www.gov.co/home/)
(https://www.car.gov.co/filtrarcontenido)
(https://www.car.gov.co)
Mapa del sitio (/vercontenido/4016)
Nosotros Servicio al Ciudadano Participa
Sala de Prensa Gestión Corporativa Planes y Programas

La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca (CAR) participa en la Bienal Internacional de Arte y Ciudad 2025, un escenario que integra el arte, la sostenibilidad y la participación ciudadana, con el propósito de fortalecer la cultura del agua y el cuidado del ambiente a través de la expresión artística y la educación.

Por esta razón, la CAR se ha sumado a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), de Bogotá, realizando una serie de talleres en instituciones educativas de la Bogotá rural y otros diseñados para la comunidad en general. En estos espacios los estudiantes han explorado, por medio de conversaciones y recorridos, la relación entre el ser humano y el agua, comprendiendo su valor como fuente de vida y eje de la sostenibilidad ambiental.

Estas jornadas han permitido que niños, niñas y jóvenes se expresen mediante el dibujo, la pintura y el movimiento corporal, representando cómo imaginan los ríos, lagunas y quebradas que les rodean. Los mensajes y obras creadas durante los talleres servirán de inspiración para un performance colectivo, de Héctor Zamora, que se presentará el 8 de noviembre a las 3: 00 p. m. frente al antiguo edificio del Icfes, donde los participantes se unirán para representar —a través del arte— la conexión entre el agua, la comunidad y la naturaleza.

Además, los días 8 y 9 de noviembre, la CAR participará en la Bienal con la presencia de su Aula Ambiental Móvil Urbana, un espacio interactivo y pedagógico que ya ha recorrido más de 12 mil kilómetros en el territorio CAR, acercando la educación ambiental a más de 15 mil personas. En esta ocasión, los visitantes podrán experimentar de forma vivencial cómo pequeñas acciones cotidianas contribuyen al ahorro y uso eficiente del agua, así como a la reducción de la huella ecológica.

La agenda también incluirá la participación de la CAR en un espacio académico, en el que se compartirá la experiencia institucional en educación ambiental y la integración del arte como herramienta de transformación cultural para un futuro más sostenible.

"El arte es un lenguaje poderoso para despertar conciencia. A través de estas experiencias buscamos que las personas comprendan que cuidar el agua es cuidar la vida misma, y que todos tenemos un papel en su preservación", destacó Nidia Riaño, subdirectora General de Cultura y Gobernanza Ambiental de la CAR.

Con esta participación, la CAR reafirma su compromiso con la construcción de una cultura ambiental participativa, demostrando que la educación, la creatividad y el arte son aliados estratégicos para proteger los recursos naturales y garantizar la seguridad hídrica en la región.

Etiquetas: Sostenibilidad, Participación ciudadana, Bienal, Héctor Zamora, arte,

Manténgase en contacto

Facebook
Me gusta
(https://www.facebook.com/CAR.Cundi/)

Síganos
(https://twitter.com/CAR_Cundi)

Youtube
Suscribase
(https://www.youtube.com/user/CARCundinamarca2013)

Instagram
Síganos
(https://www.instagram.com/car_cundi/)

TikTok
Síganos
(https://www.tiktok.com/@car_cundi/)

Threads
Síganos
(https://www.threads.net/@car_cundi/)

(https://www.gov.co/home/)

(https://www.colombia.co/)

CO18/8575 CO18/8576 CO22/962969 CO20/962402 CO20/962403 CO20/962353

(https://www.sgs.co/)

Horario de atención

Lunes a viernes 8:00 AM a 5:00 PM

Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca - CAR

Estamos ubicados en:

Av. Esperanza # 62-49 Costado Esfera Pisos 6 y 7 Bogotá - Colombia -

Nos puede llamar al:

Teléfono Conmutador: +57 601 580 11 11 Línea Gratuita: 01 8000 915 317 - 01 8000 913606 -

Canales de atención al usuario (/vercontenido/3704)

Presentar una PQRS (petición, queja, reclamo o solicitud) (https://sidcar.car.gov.co/Modulos/Buzon/RadicarPQR.aspx)

Sistema de atención al ciudadano SAC:

sau@car.gov.co

Notificaciones Judiciales:

Dirección de correo electrónico exclusivo para que los juzgados, tribunales, altas cortes, y demás despachos judiciales alleguen notificaciones de tipo judicial:

buzonjudicial@car.gov.co

Línea anticorrupción:

lacarteescuchacontransparencia@car.gov.co

O nos puede llamar al:

Teléfono Conmutador: +57 601 580 11 11 Línea Gratuita: 01 8000 915 317 - 01 8000 9136 06

Directorio Contactos CAR (/vercontenido/156/)

Direcciones regionales (/vercontenido/156/)

COPYRIGHT © 2020 CAR. Políticas de Privacidad y Condiciones de Uso. (https://www.car.gov.co/vercontenido/2303)
Políticas de Seguridad de la Aplicación (Apps) (https://www.car.gov.co/vercontenido/5338)

El arte como territorio para el agua: la participación de la CAR en la Bienal de Arte de Bogotá

La versión más reciente de la Bienal de Arte de Bogotá abrió sus puertas a una propuesta inédita que unió creación artística, pedagogía y conciencia ambiental. La Corporación Autónoma Regional de Cundinamarca –CAR– hizo parte de este encuentro cultural de gran envergadura, lo que permitió llevar al escenario del arte uno de los mensajes más urgentes del territorio: la protección del agua y la necesidad de transformar nuestra relación con los ecosistemas.

La participación de la CAR se materializó en diferentes frentes: talleres creativos en instituciones educativas, recorridos-taller abiertos al público, la presencia de las Aulas Ambientales los días 8 y 9 de noviembre, un performance desarrollado para la Bienal y un espacio en la agenda académica que permitió reflexionar sobre el papel del arte en la construcción de ciudadanía ambiental. Cada uno de estos componentes llevó al público a reconocer que el cuidado del agua no es solo un asunto técnico o institucional, sino una oportunidad para sensibilizar, conectar y movilizar a la comunidad desde el lenguaje sensible y transformador del arte.

Uno de los hitos más significativos fue el ciclo de talleres en colegios, donde niñas, niños y jóvenes trabajaron alrededor de la pregunta central de la Bienal: ¿qué historias nos cuenta el agua? A través de ejercicios plásticos y narrativos, los participantes reflexionaron sobre su relación cotidiana con las fuentes hídricas, la importancia de las cuencas y la responsabilidad de cada actor en la gobernanza del agua. Estos procesos demostraron que la educación ambiental, cuando se articula con metodologías artísticas, tiene un impacto profundo y duradero en la manera como los estudiantes comprenden su entorno.

Los recorridos-taller del 5 y 7 de noviembre profundizaron en esta experiencia, invitando a la ciudadanía a reconocer el agua como un elemento vital y simbólico. A través del recorrido, los asistentes exploraron conceptos como ciclo del agua, consumo responsable, protección de rondas hídricas y soluciones basadas en la naturaleza, mientras vivían una experiencia estética y sensorial que les permitió conectar emocionalmente con los ecosistemas.

El performance presentado por la CAR se consolidó como un espacio de expresión colectiva y reflexión. A través del movimiento y la metáfora visual, la puesta en escena transmitió la fragilidad de los cuerpos de agua, la presión que ejercen las actividades humanas sobre ellos y la urgencia de actuar para garantizar su sostenibilidad. La pieza se convirtió en un puente poderoso entre el público y las problemáticas ambientales más apremiantes del territorio CAR.

Finalmente, la participación en la agenda académica permitió compartir los avances institucionales en educación ambiental, restauración ecológica, gestión

hídrica y cultura ambiental, en un espacio donde confluyeron artistas, académicos, gestores culturales y líderes comunitarios. Este intercambio demostró que la transición hacia territorios más sostenibles requiere diálogos amplios, interdisciplinarios y sensibles.

Integrar la mirada ambiental en un evento como la Bienal de Arte de Bogotá significa reconocer que el arte tiene la capacidad de movilizar emociones, cuestionar hábitos, abrir conversaciones necesarias y sembrar nuevas formas de relacionarnos con la naturaleza. La CAR reafirmó así su compromiso con la construcción de una cultura ambiental viva, participativa y profundamente humana, en la que cada acción —creativa, educativa o institucional— sume a la protección del agua y de la vida.

La Bienal dejó claro que el arte no solo representa la realidad: también la transforma. Y en un territorio que enfrenta desafíos ambientales decisivos, ese poder de transformación es más necesario que nunca.