

---

Proposiciones y escenificaciones. Agenda de Wilson Díaz en la última década del siglo XX y en tránsito hacia el siglo XXI

estudios  
artísticos

Propositions and Staging. Wilson Díaz's Agenda in Transit Between the XXth and the XXIst Centuries

Propositions et mise en scène. L'agenda de Wilson Díaz en transit entre le XXe et le XXIe siècles

Proposições e 'encenações'. Agenda de Wilson Díaz na última década do século XX e em trânsito para o século XXI

Barón Pino, María Sol Irene

---

María Sol Irene Barón Pino  
mariasolbaron@gmail.com  
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

**Estudios Artísticos**  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
ISSN: 2500-6975  
ISSN-e: 2500-9311  
Periodicidad: Semestral  
vol. 6, núm. 8, 2020  
revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 04 Julio 2019  
Aprobación: 20 Julio 2019

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922271003/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.15694>

**Resumen:** La trayectoria artística de Wilson Díaz en el tránsito del siglo XX al XXI permite trazar un mapa de transformación del campo artístico colombiano, evidente en una renovación de actores e instituciones del campo que redefinieron el arte y sus prácticas. Hemos escogido siete proyectos de Wilson Díaz desarrollados entre 1988 y 2001 que permitirán comprender una escena artística en transformación a través de una descripción interpretativa de cada trabajo, al tiempo que un análisis del contexto expositivo y de gestión que los hicieron posibles. Hemos encontrado estrategias comunes en algunos de ellos, y preguntas centrales, que bien pueden establecer una relación dialógica: intervenciones y acciones en el espacio público y parodias o intervenciones a escenarios institucionales. Como resultado, este relato caracteriza un contexto poco descrito hasta el momento, pero necesario para comprender transformaciones del campo y prácticas artísticas en Colombia durante la historia reciente.

**Palabras clave:** Arte en Colombia, campo artístico, espacios independientes, Wilson Díaz .

**Abstract:** The artistic career of Wilson Díaz during the transition of the XXth to the XXIst century makes it possible to draw a map of the transformation of the Colombian artistic field, which is evident in a renewal of actors and institutions in the field that redefined art itself and its practices. We have chosen seven Wilson Díaz projects developed between 1988 and 2001 that will allow us to understand an artistic scene in transformation through an interpretative description of each work, as well as an analysis of the exhibition and management context that made them possible. We have found common strategies in some of them, and central questions, which may well establish a dialogic

relationship: interventions and actions in the public space and parodies or interventions in institutional settings. As a result, this story characterizes a context little described so far, but necessary to understand the transformations of the artistic field and practices in Colombia during recent history.

**Keywords:** Art in Colombia, artistic field, independent spaces, Wilson Díaz.

**Résumé:** La carrière artistique de Wilson Díaz pendant la transition du XXe au XXIe siècle permet de dresser une carte de la transformation du domaine artistique colombien, d'un renouveau des acteurs et des institutions du domaine qui a redéfini l'art même et ses pratiques. Nous avons sélectionné sept projets que Wilson Díaz a développés entre 1988 et 2001, lesquels nous permettront de comprendre une scène artistique en transformation grâce à une description interprétative de chaque œuvre, ainsi qu'à une analyse du contexte de l'exposition et de la gestion qui les a rendues possibles. Nous avons trouvé dans certaines d'entre elles des stratégies communes et des questions centrales susceptibles d'établir une relation de dialogue : interventions et actions dans l'espace public et parodies ou interventions dans des contextes institutionnels. En conséquence, cette histoire caractérise un contexte peu décrit jusqu'ici, mais nécessaire pour comprendre les transformations du champ et des pratiques artistiques en Colombie au cours de l'histoire récente.

**Resumo:** A trajetória artística de Wilson Díaz no trânsito do século XX ao XXI permite traçar um mapa de transformação do campo artístico colombiano, evidente em uma renovação de atores e instituições do campo que redefiniram a arte e suas práticas. Escolhemos sete projetos de Wilson Díaz desenvolvidos entre 1988 e 2001 que permitem compreender uma cena artística em transformação através de uma descrição interpretativa de cada trabalho, ao mesmo tempo que uma análise do contexto expositivo e de gestão que os tornaram possíveis. Encontramos estratégias comuns em alguns deles e perguntas centrais que podem estabelecer uma relação dialógica: intervenções e ações no espaço público e paródias ou intervenções para cenários institucionais. Como resultado, este relato caracteriza um contexto pouco descrito até o momento, mas necessário para compreender transformações do campo e das práticas artísticas na Colômbia durante a história recente.

**Palavras-chave:** Arte na Colômbia, campo artístico, espaços independentes, Wilson Díaz.

La adolescencia de Wilson Díaz (1963) en Pitalito (Huila) estuvo marcada por experiencias vitales y visuales que estimularon su trabajo artístico: el cine y la televisión, espectáculos de circo, y museos de cera rodantes, juegos como los view master, álbumes de "monitas" como la *Enciclopedia cómica* o fotonovelas como *El Santo*; a la par de otras prácticas culturales, como las radioemisiones regionales o el intercambio de música "pirateada" con viajeros que, en su paso, ofrecían un complejo campo de imaginación y autorrepresentación. Cuando llegó a Bogotá en 1982, con el propósito de estudiar Diseño Industrial y luego Artes Plásticas, el cine, la literatura y la fotografía siguieron incentivando su

imaginación. Pronto abandonó la universidad por dificultades económicas, pero también con la convicción de que para ser artista no se necesitaba adelantar una educación formal. Para él, la cultura visual y material cotidiana fueron dispositivos que estimularon y formaron esa vocación (Díaz, 2011; Barón y Ordóñez, 2013, pp. 36-39).

Su trayectoria nos ha resultado como un índice claro de las transformaciones que conforman hoy las prácticas artísticas (Cerón, 2012).<sup>1</sup> Su participación en escenarios que involucran la producción, la circulación, la formación, la apropiación y la gestión, se expresó en la exposición individual que le hizo el Museo de Arte Moderno de Barranquilla en 1999: Wilson Díaz. Pintor / instalador / performancista / profesor universitario / gestor y productor de eventos a nivel artístico. La muestra involucró solo tres trabajos, pero el título resaltaba un perfil multifacético y excepcional que describe una trayectoria y participación en los más diversos espacios de circulación artística, cuestionando los modelos institucionales de la escena plástica local, que supuso en muchas ocasiones un trabajo en colectivo. En suma, este título no solo describía paródicamente el perfil polifacético de Wilson, sino la complejización del campo artístico local. El propósito de este texto es presentar un estudio de su perfil y trayectoria particulares como un índice de aquellas transformaciones del campo, un tema poco estudiado hasta el momento en nuestro contexto, y con el que esperamos abrir un camino para empezar a comprenderlo en su complejidad.<sup>2</sup>



Imagen 1. Invitación a la exposición en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla (1999).

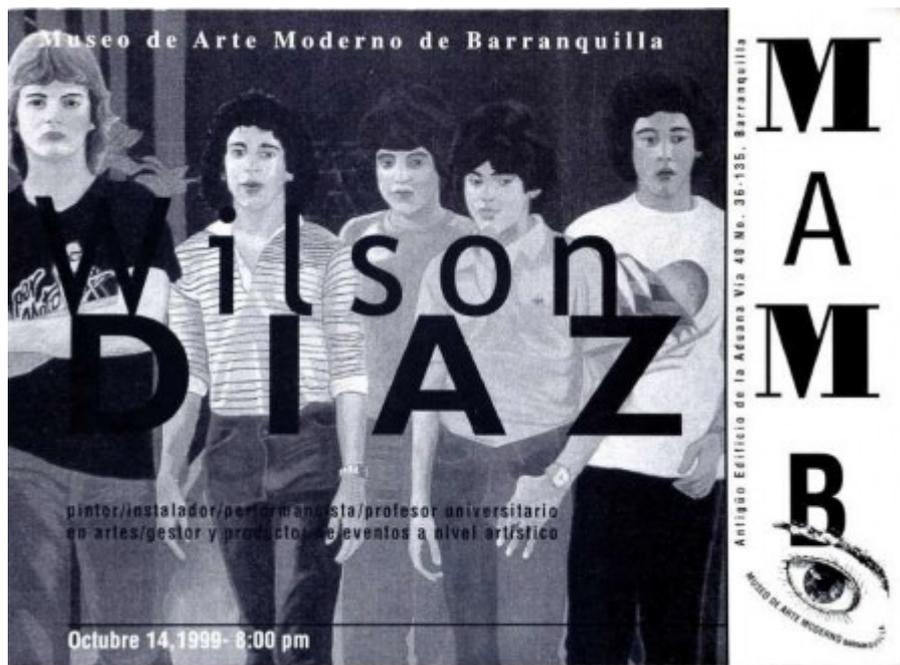


Imagen 2. Programa del Festival de Cultura Popular Bogotá 450 años. Impresión sobre papel, 21x28cm. Fuente: Archivo Wilson Díaz.

### Interviniendo espacios de circulación

Al final del siglo XX, Wilson Díaz participó en varias plataformas de exhibición artística que dan cuenta de una escena cultural heterogénea, signada por el inicio de una crisis económica tras la implementación de políticas neoliberales que impactaron la economía de los sectores medios tras el quiebre de pequeñas industrias locales, la reducción del Estado, y ante el crecimiento del desempleo. En esa década puede identificarse un proceso de cambio en la gestión de algunas instituciones que, sumado a una economía en declive, estimuló la experimentación y nuevas formas de participación artística. Particularmente en Bogotá, se vivieron cambios en el organigrama del sector cultural desde 1986, cuando se implementó la ley (dos años después) para la elección popular de alcaldes en cada municipio, reemplazando la designación presidencial.

Tal marco administrativo redundó en nuevos programas para la participación ciudadana dentro de las políticas de gestión cultural. Un ejemplo, fue el I Festival de Cultura Popular, impulsado por la alcaldía de Andrés Pastrana como parte de la celebración de los 450 años de Bogotá, cuyo nombre ampliaba la concepción tradicional de cultura en nuestro contexto, y propiciaba su despliegue en el espacio urbano.<sup>3</sup>

Este evento fue la antesala de un nuevo marco de gestión distrital para la cultura y las artes, que permitió la consolidación, por ejemplo, de una programación para la Galería Santa Fe enfocada en arte contemporáneo, planteada por Jorge Jaramillo y otros gestores (Moreno, 2013). Dicha dinámica puede comprenderse como parte de un contexto en el que la nueva Constitución, promulgada en 1991, otorgó a la cultura un papel central, al reconocer a nuestro país como multiétnico y pluricultural; en consecuencia, aparecieron marcos jurídicos, como

la Ley General de Cultura en 1995, e institucionales, como la creación del Ministerio de Cultura en 1994, que facilitaron procesos de cambio en el campo cultural regional y nacional.

En ese contexto, Díaz aprovechó las plataformas al alcance para circular su trabajo, en primer lugar, las que ofrecía la academia, como el Salón Francisco Antonio Cano, la exposición estudiantil de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. A la par, identificó rápidamente espacios tradicionalmente gestionados por el Estado como parte de una política destinada al estímulo de las artes plásticas y sostenidos por décadas: los Salones Regionales y Nacionales de Artistas, gestionados por Colcultura entre 1968-1996 y por el Ministerio de Cultura desde 1997. Paralelamente, aprovechó salas administradas desde el sector público a nivel local, como la Galería Santa Fe manejada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo; las de museos de arte moderno y contemporáneo en Bogotá-Cali, gestionados con recursos mixtos; y también algunas de carácter comercial, como las galerías Valenzuela y Klenner, Círculo, o Carlos Alberto González, lugares incipientes y experimentales, e incluso opuestas en su gestión a aquellas que vivieron el último auge comercial del siglo XX, ligado a un mercado global enfocado principalmente en el arte moderno de la región.

Simultáneamente, Wilson Díaz participó de circuitos de circulación artística denominados “espacios alternativos”, creados en oposición a los escenarios tradicionales del arte (museos y galerías comerciales), que abrieron campo al arte joven; eventos como la I Muestra de Acción Plástica en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán (1993) o la I Bienal de Venecia de Bogotá (1995) fueron organizados colectivamente por estudiantes y/o egresados de la escuela de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Estas dos experiencias sirvieron para que unos años después, en Cali, junto a amigos y colegas, fundara Helena Producciones, una plataforma colectiva de creación, gestión y formación vigente desde 1998. Probablemente, Helena es uno de los colectivos más potentes en los que Wilson participó y que anticiparon su gusto por el trabajo en colectivo y extendido fuera del lugar tradicional de circulación o apropiación del arte: el cineclub *Videohogar*, el pasquín *Kalimoto* (ambos elaborados junto con Juan Mejía), el proyecto performativo *Los dudosos* junto con Silvia Ibarra, o el Colectivo de los Martes (liderado por María Angélica Medina). Estas experiencias efímeras, y por lo mismo difíciles de rastrear fueron fundamentales para su proceso de formación que implicó una redefinición del rol de artista y de la escena artística durante la última década del siglo XX.

En suma, Wilson Díaz ha sido un artista vivaz, hiperactivo y voraz en su producción, pero además un sujeto que comprendió desde temprano que no era suficiente inventar, hacer o producir, sino abrirse a la esfera social, circulando en todo tipo de espacios del arte que se le ofrecían, y si no cabía en los pocos que había, o no existían, inventárselos.

Hemos escogido siete trabajos o proyectos de Wilson desarrollados entre 1988 y 2001,<sup>4</sup> que nos permitirán desplegar nuestra hipótesis a través de una descripción interpretativa de cada uno, al tiempo que un análisis del contexto expositivo y de gestión que los hicieron posible. Los hemos ubicado en dos segmentos por encontrar estrategias comunes, y preguntas centrales en ellos, que bien pueden establecer una relación dialógica: primero, intervenciones y

acciones en el espacio público y, segundo, parodias o intervenciones a escenarios institucionales.



Acrílico sobre cordobán, 137x122cm. El rey. (Wilson Díaz, 1988). Acrílico sobre cordobán, 115x150cm.

#### *Proposiciones. Intervenciones y acciones en el espacio público*

Muy temprano Wilson Díaz, tuvo un claro interés por sacar el arte de sus lugares tradicionales de circulación para proponer experiencias a transeúntes y ciudadanos bajo el interés de abrirse a un público amplio, como se manifestó con *Motivos para posar* (1988-1989), *Muñeco* (1993) y *Micrófono libre* (1988-2000). La primera se conformó por una serie de trece pinturas elaboradas en vinilo y acrílico sobre cordobán, un material de bajo costo y resistente con el que Wilson trabajó durante la década de 1990. Son pinturas a escala humana con escenas y personajes con un vacío para que el espectador inserte su cabeza y “encarne” al personaje. Este conjunto se nutrió de dispositivos visuales propios del entretenimiento, diversión y economía popular, como aquellas pinturas de los *Tableu Vivant* o “teatro de variedades” del siglo XIX. También apropió iconografías de las “fotoagüitas”, una técnica que ofrecían fotógrafos en parques públicos de pueblos y ciudades de Colombia, caracterizada por incorporar marcos y telones de fondo para “pictorizar” o “escenificar” un lugar ficticio a través de diversos motivos y plantillas alegóricas antepuestos al retratado (Díaz, 2012; Barón y Ordóñez, 2013, pp. 32- 42).

Sus pinturas develan una apropiación de imágenes comunes para muchos colombianos e involucraban textos cortos extraídos de contextos populares; algunas imágenes parten de personajes o escenas extraídas de la iconografía religiosa, como el Sagrado Corazón de Jesús o el *Ánima Sola*, viñetas de historietas como *El Santo*, productos de consumo y amplia circulación como el personaje de fósforos *El Rey*, diseños figurativos de cobijas de bajo costo e imágenes extraídas de los billetes de circulación nacional. Con títulos y motivos populares, Wilson buscaba interpelar al público, demandando su sentido común y haciendo de la pintura un dispositivo de espectáculo y diversión.



Imagen 5. Registro de la segunda versión de *Motivos para posar* en Neiva. (Wilson Díaz, 1991).  
Telones pintados en acrílico sobre cordobán. Fotografía color 35mm. Archivo Wilson Díaz.

Los telones fueron expuestos en el hall del Planetario de Bogotá y luego en la Plazoleta de las Nieves —en pleno centro de Bogotá— dentro del I Festival de Cultura Popular organizado en 1988, invitando al disfrute y participación de los niños y adultos asistentes al espectáculo astronómico, los visitantes de la Galería Santa Fe en el segundo piso del planetario y luego, al público heterogéneo, diverso y desprevenido que transitaba por la Plazoleta de las Nieves. En la segunda versión, Wilson los dispuso para sugestionar ciudadanos a tomarse fotografías, ocupando los telones y contratando fotógrafos que cotidianamente trabajaban en el lugar (Díaz, 2012; Barón y Ordóñez, 2013, p.33).

Esta particular manera de producción y exhibición demuestra un interés por desplazar la trascendentalidad que ha cargado la pintura en ciertos contextos, y que supone un público especializado, formado en el “gusto” y capaz de descifrar la simbología de iconografías y gramáticas del arte culto. A cambio, la serie proponía una experiencia y diversión cercanas a las que ofrecen los espectáculos populares, que citaba visual y materialmente.

Evidentemente, al contaminar su pintura de un aire popular, Wilson buscaba involucrar públicos alternativos.

Por la tarde del mismo día de la exposición en el parque de las Nieves, se desarrolló una “presentación libre y espontánea de oradores y poetas callejeros”, como indica el programa impreso del I Festival de Cultura Popular. Fabio Espinosa (2013), amigo de Wilson involucrado en la gestión del evento organizado por el IDCT, cuenta que él acompañó y participó en la planeación de esta actividad, de modo que tal “presentación espontánea” corresponde a la primera versión de *Micrófono libre*, una acción participativa que se repitió con tal título en diferentes escenarios y plataformas de circulación en 1993, 1995 y 2000. Entonces, no es descabellado señalar que el espíritu y carácter que comparten *Motivos para posar* y *Micrófono libre*, fue estimulado por la gestión de un evento cultural abiertamente orientado a la construcción de ciudadanía por parte de la Alcaldía Mayor de Bogotá e inspirado en la participación y libre expresión como plataforma de formación ciudadana. En el caso particular de *Micrófono libre*, la imagen y materialidad física de la obra es desplazada para dar lugar a una pro-

posición, intangible y efímera, pues, tal como su nombre lo indica, se invita a darle voz a la gente. Para esto se dispuso un micrófono conectado a un sistema de amplificación en el espacio público, con un canal de comunicación abierto —una «tribuna»— para que los participantes se expresaran libremente. Como lo había planeado Wilson, otorgó el micrófono por algunos minutos a quien lo solicitara, ya fuera para hablar, declarar, manifestar, cantar o hacer “algo” con el sistema de amplificación situado en esa plaza pública.

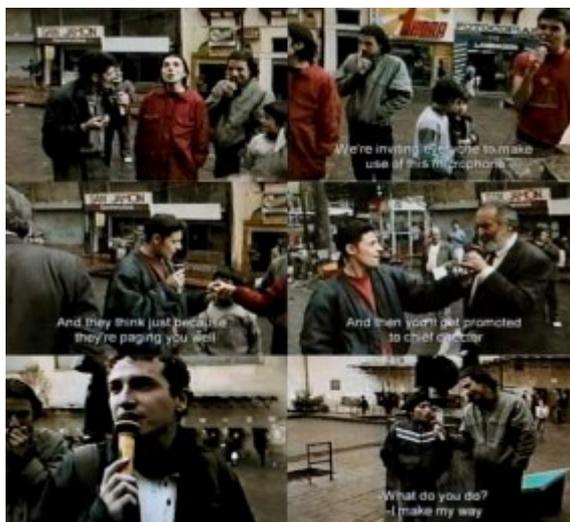


Imagen 6. Selección de cuadros del registro en video de la versión de *Micrófono Libre* realizada en *Arte Sonoro*. Wilson Díaz, 1995. Video: Juan Mejía y Wilson Díaz. Archivo Wilson Díaz.

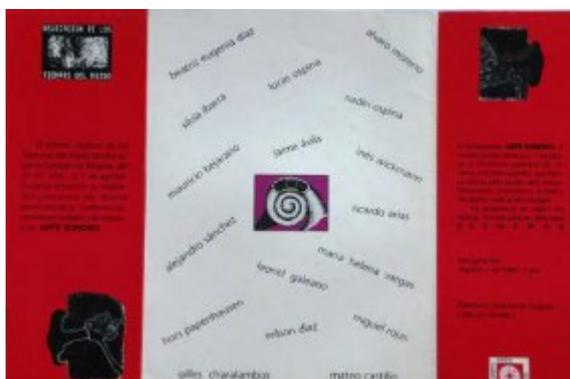


Imagen 7. Invitación plegable para la exposición *Arte Sonoro*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1995. Impresión litográfica sobre cartulina, 21x28cm. Archivo Wilson Díaz.

La proposición de esta acción continuó inmodificable en las siguientes versiones: en 1993, cuando se desarrolló la programación de la I Muestra de Acción Plástica en las inmediaciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el sistema de sonido se acomodó junto a una pequeña tarima en el atrio del teatro. Dos años después, la muestra “Arte Sonoro” realizada en la Galería Santa Fe la programó en la Plaza de las Nieves nuevamente, donde Juan Mejía, Edilson Muñoz y otros artistas, acompañaron a Wilson. Por último, en 2000, se cumplió otra versión en la curaduría “Actos de fabulación” planteada por Consuelo Pabón como parte del Proyecto Pentágono (2000).<sup>5</sup> Estas cuatro versiones de *Micrófono libre* dejan ver matices sobre campos de circulación y prácticas artísticas asimiladas desde Bogotá durante la década del noventa: la primera describe una práctica

artística asimilada como agenciamiento cultural; la segunda señala un proyecto de gestión artística independiente que procuró abrir un espacio para prácticas performáticas; la tercera, supone un reconocimiento de lenguajes que se estaban manifestando de manera particular en el arte contemporáneo desde Bogotá (estas dos versiones y sus espacios de gestión y circulación dan cuenta de un proceso de comprensión por lenguajes como el performance y el «arte sonoro»); y la última versión da cuenta de una revisión promovida por el aparato institucional al señalarla por medio de una investigación curatorial. Ahora bien, Wilson Díaz participó en la I Muestra de Acción Plástica con dos obras, *Micrófono libre* y *Muñeco*, un performance que también se realizó en el Atrio del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, que consistió en vestir un disfraz de osito, tomar pastillas para dormir, recostarse sobre una colcho-neta de plástico color azul celeste, y esperar que el medicamento hiciera efecto mientras algunos amigos se turnaban para cuidarlo. La idea era que transeúntes y habitantes de la calle reaccionaran ante ese cuerpo extraño tirado frente al teatro. En efecto, algunas personas le hablaron, otros, al ver su “indiferencia”, le movían o sacudían levemente para descubrir su estado de inconciencia. Justamente algunos de los que interactuaron con él eran indigentes, personas sin hogar, sujetos a los que Wilson se refería con ese trabajo al comentar la situación de cientos de personas sin hogar que dormían en las calles, especialmente en el centro de la ciudad, muchos de ellos dependientes de sicotrópicos o fármacos, y a la indiferencia de gobernantes y ciudadanos ante tal situación (Agudelo, 2006, p. 87; Junca, 2011; Díaz, 2011).

Ahora bien, Wilson Díaz participó en la I Muestra de Acción Plástica con dos obras, *Micrófono libre* y *Muñeco*, un performance que también se realizó en el Atrio del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, que consistió en vestir un disfraz de osito, tomar pastillas para dormir, recostarse sobre una colchoneta de plástico color azul celeste, y esperar que el medicamento hiciera efecto mientras algunos amigos se turnaban para cuidarlo. La idea era que transeúntes y habitantes de la calle reaccionaran ante ese cuerpo extraño tirado frente al teatro.

En efecto, algunas personas le hablaron, otros, al ver su “indiferencia”, le movían o sacudían levemente para descubrir su estado de inconciencia. Justamente algunos de los que interactuaron con él eran indigentes, personas sin hogar, sujetos a los que Wilson se refería con ese trabajo al comentar la situación de cientos de personas sin hogar que dormían en las calles, especialmente en el centro de la ciudad, muchos de ellos dependientes de sicotrópicos o fármacos, y a la indiferencia de gobernantes y ciudadanos ante tal situación (Agudelo, 2006, p. 87; Junca, 2011; Díaz, 2011).

La primera (y única) “Muestra de Acción Plástica Jorge Eliécer Gaitán” donde se presentó este trabajo, fue posible bajo la iniciativa de Patricia Aguirre, directora del teatro, quien invitó para su organización al colectivo Pequeña Familia Marca Registrada, conformado por estudiantes y egresados de la Universidad Nacional de Colombia (Díaz, 2011; Barón y Ordóñez, 2013).<sup>6</sup> La gestión de la muestra resultó significativa desde diferentes perspectivas, en primer lugar, por su interés en lenguajes que venían asumiendo algunos artistas, pero que no tenían mayores espacios de circulación: performances, happenings y acciones de diverso carácter. Por otro lado, porque su programación insertó manifestaciones del campo de las artes plásticas en un espacio diferente, propio de las artes escénicas, convocando una “contaminación” o hibridación de lenguajes y disciplinas que promovieron

la experimentación de los participantes en el evento, en palabras de Wilson: “Básicamente se invitaba a los artistas a que trabajaran en cualquier lugar del teatro, en frente, en la séptima, con las luces, con los trabajadores del teatro, entonces la gente trabajó en muchos lugares de diferente manera [...]” (Díaz, 2011).

Además, el conjunto de actores involucrados en la organización anticipa una situación relativamente común en la década y que revela parte de la circulación y producción del trabajo de Wilson: la creación de colectivos artísticos y su participación en formas de agenciamiento desde el campo de las prácticas artísticas. El proceso de Pequeña Familia volcó su proceso creativo en torno al performance y la intervención de espacios públicos en la gestión y producción de eventos, como aquella muestra de acciones en las inmediaciones del Teatro Jorge Eliécer Gaitán (Junca, H. y Ramírez T. citados por Agudelo, 2006; pp. 85-87).



Imagen 8 Volante de la I Muestra de Acción Plástica Jorge Eliécer Gaitán. Fococopia sobre papel, 21 x 28cm. Archivo Wilson Díaz. / Cartel del Primer Festival Municipal de Performance y Acción Plástica. (Cali, 1997). Fococopia sobre papel, 28x21cm. Archivo Juan Mejía.

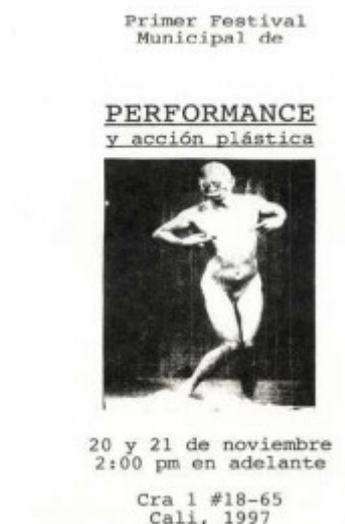


Imagen 9. Volante de la I Muestra de Acción Plástica Jorge Eliecer Gaitán. Fotocopia sobre papel, 21 x 28cm. Archivo Wilson Díaz. / Cartel del Primer Festival Municipal de Performance y Acción Plástica. (Cali, 1997). Fotocopia sobre papel, 28x21cm. Archivo Juan Mejía.



Imagen 10. Vistas de Wilson Díaz se vende. (Wilson Díaz, 1993). Realización de trabajos del artista en la Galería Valencia de Pitalito. Fotografía color 35mm. Archivo Wilson Díaz.

Con estos tres trabajos se describe bien cómo surgieron algunas plataformas de circulación de las artes que desde lo público y bajo el agenciamiento de artistas con un interés por desbordar los espacios exhibitivos tradicionales, se instalaron y ocuparon el espacio público y abierto de la ciudad. Los tres trabajos ocurren y suceden en tiempo y espacios reales, no condicionados por la gramática convencional del arte y la museografía, manifiestan, en unos más que en otros, un papel del artista como catalizador de situaciones y acontecimientos en la escena pública y la esfera de lo social. Motivos para posar y Micrófono libre invitan a las personas a participar y terminar la propuesta, sea pictórica o performativa, apropiándose de aquellas, protagonizándolas, e incluso convirtiéndose en los agentes primordiales de la obra. De una u otra manera estas obras participan de una crítica a la institucionalidad del arte, a las limitaciones de público o a los límites que de una u otra forma le imponen ciertas plataformas tradicionales del arte como el museo o la galería.

Al tiempo, cabe señalar que estas prácticas artísticas coinciden bien con una serie de estrategias estéticas de las que se valió el gobierno de la ciudad en cabeza del alcalde Antanas Mockus con su programa Bogotá Coqueta, cuando destinó algunas prácticas performativas (comprendidas hoy como “agenciamientos

culturales”) a intervenir la cotidianidad de los ciudadanos para estimular hábitos amables y solidarios que promovieran la cultura ciudadana y un buen vivir. De modo que la gestión de la política y las prácticas artísticas (cada una por su lado) tendieron a coincidir en intereses, lenguajes y estrategias creativas, en un campo de experimentación que, de algún modo, también pudo ser estimulado por el carácter de la Constitución de 1991 y la promulgación de la Ley General de Cultura en 1995, como parte de un conjunto de marcos normativos y políticos que fueron capaces de reconocer las culturas (al reconocernos como un país pluriétnico y multicultural) como un fundamento para el ejercicio de la política.

#### *Escenificaciones. Parodias de la institucionalidad*

Si Wilson Díaz, asumió un desdén frente a la institucionalidad artística en los trabajos descritos, con Wilson Díaz *Se vende*, *Master Copy*, *Retrospectiva y Sin Título*, comentaría con humor algunos escenarios participantes en la construcción del campo artístico y legitimadores del arte: la galería como lugar de intercambio comercial, el evento internacional de arte contemporáneo legitimador a escala nacional y el museo como lugar de salvaguarda. Como muchos artistas, Wilson tuvo la expectativa de insertarse en un circuito comercial que le permitiera autogestionar su trabajo, pero manteniendo la autonomía suficiente para continuar su camino de experimentación artística. Tal posibilidad se asomó cuando expuso en la galería Valenzuela y Klenner, un espacio atento a las propuestas de artistas jóvenes y experimentales donde expuso series de pinturas con temas autobiográficos y de reflexión sobre sí mismo. La primera muestra fue en tándem con Andrés Villa en 1991, y un año después con Silvie Boutiq. Sin embargo, ni en una ni en otra las ventas se comportaron como esperaba Wilson.



Imagen 11. Vistas de Wilson Díaz se vende. (Wilson Díaz, 1993). Realización de trabajos del artista en la Galería Valencia de Pitalito. Fotografía color 35mm. Archivo Wilson Díaz.

Su desencanto lo impulsó a gestionar de manera independiente, en 1992, una muestra en la que pudiera comercializar directamente su obra, y que dio lugar a una exposición en su ciudad natal, en la marquería Valencia, un local reconocido en Pitalito. Tal exposición se llamó Wilson Díaz se vende. Realización personal, una clara alusión a ferias comerciales populares, con gangas y productos atractivos por sus precios bajos. El carácter de “realización comercial” de la muestra se expresaba en el escueto letrero con el que se anunciaba la exposición, y la publicación de una programación para un día de venta donde se anunciaba, además, la rifa de una de las obras y una fiesta de cierre; programa que se cumplió a cabalidad y generó una buena participación en las diversas

actividades, al tiempo que molestia en algunos vecinos. De esta manera, Wilson ignoraba todos los códigos de un local comercial de arte “formal y serio”, donde se moldean las relaciones e interacciones sociales propias de una galería de arte contemporáneo, para adoptar en un local sucedáneo del arte los propios de una feria popular o bazar, donde las relaciones comerciales están mediadas por el regateo, la solidaridad, y la familiaridad entre participantes y público. Puede comprenderse que su interés en lo popular no operaba solo en temas y referencias visuales para su pintura, sino que abarcó agenciamientos para su obra y relaciones con su público, tal como lo demostró esta jornada nuevamente.

El desparpajo y sarcasmo manifiesto en la obra y actitud de Wilson, fue común en muchos artistas jóvenes durante la década de 1990, estimulado por la fragilidad del campo artístico colombiano, y por la falta de espacios para su participación en la escena. Esta situación provocó respuestas que excedieron lo discursivo para tomar la acción; varios artistas se agruparon y crearon colectivos de trabajo dispuestos a la producción, gestión y circulación, como el ya mencionado Pequeña Familia, y al que se sumaron: el Grupo Recuerdos Inolvidables, Sueños Regionales (Agudelo, 20016, p. 66), Colectivo Cambalache, y Matracas, entre otros.

Matracas, surgió cuando un grupo de estudiantes de arte en la Universidad Nacional, decidió gestionar en el barrio Venecia de Bogotá, con un agudo sentido del humor, un evento para artistas jóvenes, que parodiaba la Bienal de Venecia italiana, uno de los eventos de mayor relevancia del arte contemporáneo (Roca, 2001; Aguirre, 2009). Matracas conformado por Franklin Aguirre, Paula Rodríguez y Dimo García, entre otros (Ríos, 2008)- decidió hacer la versión bogotana de la Bienal en el barrio popular homónimo ubicado al sur de la ciudad.

Al remedar el evento internacional, la Bienal local recalca la distancia y asimetría entre las posibilidades de circulación de los artistas nacionales frente a los europeos (Pradenas, 2013, pp.172-173; Aguirre, 2009).<sup>7</sup> La invitación en la primera versión se dirigió a estimular trabajos y proyectos que acercaran y localizaran el lenguaje del arte contemporáneo en un barrio cuyos habitantes tenían poco contacto con o noticias de este.

Wilson Díaz y Juan Mejía emprendieron un trabajo colectivo que citaba con ironía y sarcasmo la representación oficial nacional de ese año en Italia que cumplió Elías Heim, un artista caleño menor de 30 años. Los artistas resolvieron una versión libre del Extractor de atmósferas acumuladas,<sup>8</sup> una instalación de gran envergadura conformada por tres succionadores de forma cónica conectados al piso, la pared y otro dirigido al interior que, metafóricamente, funcionaban como instrumentos mecánicos de aseo, cuidado y museografía de una sala de exposición. El conjunto se conectaba a una chimenea ubicada en otra sala, donde la extracción de las “atmósferas acumuladas” del espacio museal se materializaba como humo blanco. Díaz y Mejía decidieron hacer una copia “hechiza” de la original, una versión chueca, barata, frágil y pequeña que contrastaba con el carácter sofisticado de la costosa producción de la obra de Heim. Al lado de la esculturita colocaron carteleras con el título de la obra: *Master Copy* (que podría traducirse como Copia original o Copia maestra) donde una reseña pretendía explicar al público el sentido de la obra, pero que maliciosamente resultaba absurda. Y en efecto, la propuesta del dúo resultó no solo poco atractiva para el público local, sino incomprensible. A cambio, generó una

aguda reacción de la curadora y crítica de arte, Carolina Ponce de León, en su columna “Ánimos de la periferia” publicada en El Espectador (1995), donde desestimó la burlona reacción de un “par de artistas periféricos” frente al alto nivel de producción y proyección que suponía la instalación presentada en Venecia por Heim. Sin embargo, es claro que *Master Copy* quería señalar la asimetría de posibilidades materiales de producción de obra de la mayoría de artistas colombianos (sustentado además en el carácter aportado por el evento local), frente al privilegio que se manifestaba en la obra de Heim, y en correspondencia, el claro contraste entre el tipo de obras que circulaban en un evento del circuito internacional del arte como la Bienal original con las de un espacio autogestionado local, al sur de Bogotá, como la Bienal “copiada” en el barrio Venecia.

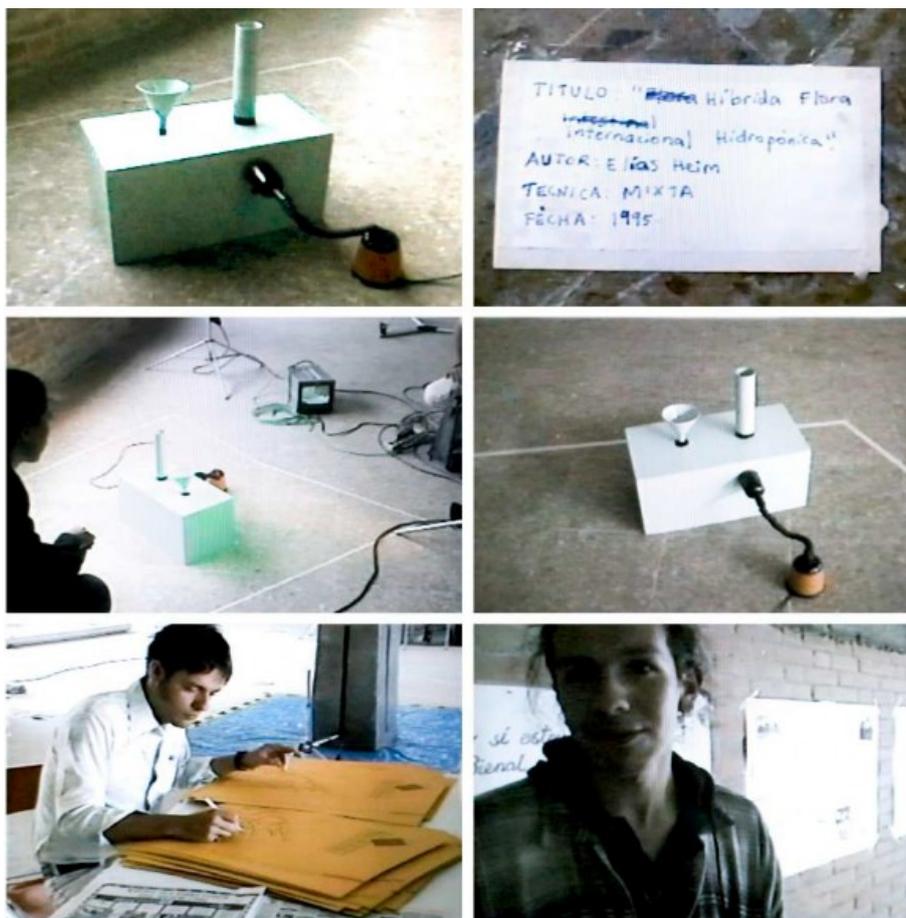


Imagen 12. Selección de cuadros del registro en video de la Primera Bienal del Barrio Venecia. (Wilson Díaz y Juan Mejía, 1995). Archivo Wilson Díaz.



Imagen 13. Vista general de Retrospectiva. (Wilson Díaz, versión 2014). Curaduría Equipo TRansHisTor(ia) Con Wilson...dos décadas vulnerables visuales y locales. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo- Archivo equipo TRansHisTor(ia)



Imágenes 14 y 15. Detalle de pinturas, Retrospectiva. (Wilson Díaz, versión 2014). Curaduría Equipo TRansHisTor(ia) Con Wilson... dos décadas vulnerables visuales y locales. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo- Archivo equipo TRansHisTor(ia)

Tres años después, en 1998, Wilson fue invitado a realizar una propuesta para la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá, un programa dirigido por esta institución a artistas jóvenes. Justamente, con su propuesta resaltaba la manera en que la edad era un indicador para categorizar artistas, y que en el caso del campo artístico nacional, describía los 35 años como límite para considerar joven un artista.<sup>9</sup> Como una suerte de celebración del fin de una etapa de su trayectoria y el inicio de otra, Wilson decidió hacer una muestra titulada Retrospectiva, que tomaba su nombre de un formato de exposición grandilocuente, con el que una institución -usualmente un museo- repasa la trayectoria de un artista para revisarlo, valorarlo y legitimarlo. Sin embargo, varias situaciones extrañas se presentaron en esa exposición: cuarenta y dos pinturas de 20 x 20 centímetros, hechas para la muestra se dispusieron una tras otra conformando una línea horizontal. En cada una se representaban distintas obras del artista elaboradas a partir de registros fotográficos y acompañadas por un texto como ficha técnica densa. Unos textos eran descriptivos, otros analíticos y especializados, algunos anecdóticos o sentimentales, cada uno firmado por

algún actor reconocido del campo local: críticos de arte, curadores o periodistas que habían publicado opiniones en catálogos o columnas sobre los proyectos referidos.

Otros textos sin firmar, más emotivos, anecdóticos, y escritos en primera persona, develaban la autoría de Wilson. Este “discurso” se complementaba con maquetas de algunos escenarios donde él había expuesto su trabajo que dispuestos sobre pedestales en el centro de la sala: incluyó modelos de la Galería Carlos Alberto González, Valenzuela y Klenner, el Museo de Arte Moderno La Tertulia y el propio Museo de Arte Moderno de Bogotá. Por último, el día de la inauguración, Wilson se presentó como integrante de un dueto musical conformado con Duberney Marín en la “organeta”, para interpretar canciones de desamor, despecho, y cargadas de nostalgia, amenizando la jornada con un toque de espectáculo popular referenciado en los grupos musicales que en esa época animaban áreas de circulación en centros comerciales.

En esta inusual retrospectiva no se presentaba un conjunto de obras originales que daban cuenta de una trayectoria constante y sólida, la totalidad de las obras eran inéditas. Sin embargo, Wilson apelaba a la pintura y a su connotación como registro o documento histórico, para presentar una saga de trabajos experimentales y performativos, que habrían exigido una buena documentación fotográfica o audiovisual que nadie cumplió, no solo por el desparpajo característico de Wilson, sino porque esta labor –el registro y documentación– no era común entonces, y porque los recursos técnicos disponibles en esa época lo hacían dispendioso y costoso.

De otro lado, tras esta muestra no estaba la voz o la mirada de un curador, crítico de arte o gestor como autoridad que legitimara esta exposición, aparecían múltiples voces especializadas en los textos que acompañaban cada una de las obras. Estas voces, junto con las maquetas, hicieron que la “retrospectiva” también fuera, fragmentariamente, una revisión del campo artístico local de esa última década del siglo XX, señalando autores con los textos y algunos escenarios con las maquetas que, al tiempo, demostraban cómo la crisis económica que atravesaba el país repercutía en el cierre temporal o definitivo de algunos de estos escenarios, o que aquellos que lograban sobrevivir, funcionaran con grandes dificultades. Las letras de las canciones que entonó Wilson en su presentación durante la inauguración, si bien hicieron parte de un repertorio con el que expresaba la tristeza y el despecho amoroso que experimentaba en ese momento, también aludían metafóricamente a esa otra situación adversa implícita en su propuesta: la del campo del arte.

Esta exposición coincidió con varios de los propósitos del Premio Luis Caballero, programa creado en 1996 desde la Galería Santa Fe –espacio de circulación no comercial y adscrito a la administración distrital- bajo la gestión de Jorge Jaramillo (Moreno, 2014). Esta plataforma convocaba a artistas con trayectoria y mayores de 35 años, a la “generación intermedia”,<sup>10</sup> para presentar un proyecto específico, es decir, una obra inédita pensada singularmente para ocupar la sede temporal de la Galería Santa Fe: una de las salas laterales y curvas del Planetario en su segundo piso. Las características de una convocatoria, como esa suponía retos para muchos, pues la instalación o el site specific no era una práctica común en el campo artístico de entonces, como lo demuestra que muchos de los partícipes en la primera versión, nunca habían realizado una obra de ese

tipo. De manera que la cercanía temporal entre la primera versión del Premio Luis Caballero y la Retrospectiva de Wilson, dejan ver una coincidencia de intereses y un giro en el modo de concepción y producción artística, que empezó a consolidarse en aquel momento.

Wilson aplicó a la convocatoria de la segunda versión del Premio Luis Caballero en 1998. Su proyecto no partía de un comentario a la arquitectura como la mayoría de propuestas, sino de la historia y trayectoria de la Galería Santa Fe o del recinto que ocupaba temporalmente. Con ese objetivo, el artista se internó en la Biblioteca Departamental de Cali para revisar ediciones de periódicos y revistas de circulación nacional publicados entre 1970 y 2000, buscando noticias sobre la Galería Santa Fe, especialmente su programación, pero también identificó noticias sobre la vida cultural y política del país. Muy pronto, Díaz concluyó que la mayoría de noticias referidas a la galería y a la escena cultural en general se encontraban con frecuencia en las páginas sociales, por tanto, más que trazar una historia del arte o de la producción artística, esas fuentes lo dirigieron a plantear un relato sobre la vida social del arte. En ellas se cruzaban agentes del campo y ajenos a este desde la década Bogotá, entre 1971 y 1979, ocupó el mismo espacio de la galería, y la agitada agenda política del país incidía incluso en las manifestaciones artísticas y culturales. Entonces, el ojo de Wilson se dirigió a rastrear inauguraciones, escándalos, proximidades y otros comportamientos de diferentes agentes dentro y fuera del campo del arte.

Como un “Atlas Mnemosyne”, Wilson señaló recurrencias visuales en notas periodísticas que referían acontecimientos y actores de la vida política, económica y cultural. Algunas fuentes de prensa se dispusieron como documento, en registros fotográficos dispuestos unos tras otros, conformando líneas horizontales sobre las extensas paredes curvas de la sala. Aprovechó las posibilidades del montaje para sugerir relaciones y tensiones entre imágenes de noticias referidas al campo cultural, como la presencia de Marta Traba en la televisión colombiana, la visibilidad del M-19 en la prensa, reuniones protagonizadas por la familia del presidente Turbay y su presencia en algunos eventos culturales, el escándalo suscitado por la escultura bolivariana propuesta por Negret y desautorizada por la Academia de Historia, la muerte de

Clemencia Lucena, el comportamiento sociopolítico de Gloria Zea y el trasteo del Museo de Arte Moderno de la sede del Planetario al edificio diseñado por Rogelio Salmons, en el costado sur de la calle veintiséis.

Intercaladas con estas composiciones, instaló dibujos y pinturas con referencias fotográficas y diferentes formatos hechos sobre papel, tela, o directamente sobre las paredes, con protagonistas o escenas representativos de una reciente historia social, política y económica protagonizada por guerrilleros, paramilitares, militares, bandas criminales, narcotraficantes, y presidentes. Entre ellas, solitaria, y como una imagen de bienvenida para el público frente a la puerta de ingreso, ubicó una pintura de gran formato con la imagen memorable de la retoma del Palacio de Justicia (1985), cuando un tanque blindado del ejército colombiano ingresaba por la puerta principal.

Este gran conjunto visual invitaba al espectador a interpretar libremente el curso histórico de un país lleno de complejidades, contradicciones y dificultades en medio de la aparente ligereza de las noticias sociales del arte y la cultura, un conjunto de 1970, cuando el Museo de Arte Moderno de múltiples capas donde

actores del arte y la cultura convivían o sobrevivían en medio de la política. En suma, un relato que escapaba a cualquier versión oficial e institucional posible.



Imagen 17. Vista de la instalación Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001). Diapositiva 35 mm. Reproducciones fotográficas de prensa, dibujos, pinturas y sonido. Archivo Wilson Díaz.



Imagen 17 a. Vista de la instalación Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001). Diapositiva 35 mm. Reproducciones fotográficas de prensa, dibujos, pinturas y sonido. Archivo Wilson Díaz.



Imagen 18. Detalle de Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001). Reproducciones fotográficas de prensa. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo- Archivo equipo TRansHisTor(ia)



Imagen 19. Detalle de Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001).  
Pinturas.Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo- Archivo equipo TRansHisTor(ia)

Bogotá, entre 1971 y 1979, ocupó el mismo espacio de la galería, y la agitada agenda política del país incidía incluso en las manifestaciones artísticas y culturales. Entonces, el ojo de Wilson se dirigió a rastrear inauguraciones, escándalos, proximidades y otros comportamientos de diferentes agentes dentro y fuera del campo del arte. Como un “Atlas Mnemosyne”, Wilson señaló recurrencias visuales en notas periodísticas que referían acontecimientos y actores de la vida política, económica y cultural. Algunas fuentes de prensa se dispusieron como documento, en registros fotográficos dispuestos unos tras otros, conformando líneas horizontales sobre las extensas paredes curvas de la sala. Aprovechó las posibilidades del montaje para sugerir relaciones y tensiones entre imágenes de noticias referidas al campo cultural, como la presencia de Marta Traba en la televisión colombiana, la visibilidad del M-19 en la prensa, reuniones protagonizadas por la familia del presidente Turbay y su presencia en algunos eventos culturales, el escándalo suscitado por la escultura bolivariana propuesta por Negret y desautorizada por la Academia de Historia, la muerte de Clemencia Lucena, el comportamiento sociopolítico de Gloria Zea y el trasteo del Museo de

Arte Moderno de la sede del Planetario al edificio diseñado por Rogelio Salmona, en el costado sur de la calle veintiséis.

Intercaladas con estas composiciones, instaló dibujos y pinturas con referencias fotográficas y diferentes formatos hechos sobre papel, tela, o directamente sobre las paredes, con protagonistas o escenas representativos de una reciente historia social, política y económica protagonizada por guerrilleros, paramilitares, militares, bandas criminales, narcotraficantes, y presidentes. Entre ellas, solitaria, y como una imagen de bienvenida para el público frente a la puerta de ingreso, ubicó una pintura de gran formato con la imagen memorable de la retoma del Palacio de Justicia (1985), cuando un tanque blindado del ejército colombiano ingresaba por la puerta principal.



Imagen 20. Detalle de Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001).  
Pinturas. Fotografía: Camilo Ordóñez Robayo- Archivo equipo TRansHisTor(ia)

Este gran conjunto visual invitaba al espectador a interpretar libremente el curso histórico de un país lleno de complejidades, contradicciones y dificultades en medio de la aparente ligereza de las noticias sociales del arte y la cultura, un conjunto de múltiples capas donde actores del arte y la cultura convivían o sobrevivían en medio de la política. En suma, un relato que escapaba a cualquier versión oficial e institucional posible.

#### *Campo artístico y prácticas artísticas*

En efecto, la década de 1990 permitió reconocer actores y ejercicios creativos inéditos en nuestro campo artístico, abonando y madurando plataformas creativas, como la curaduría, al punto de formalizarlas y estimularlas desde el sector público y sistemas de estímulos distritales y nacionales (Ordóñez, 2018). Como advertimos, todo esto permitió que nuestros discursos adoptaran el concepto amplio de “prácticas artísticas” como lo describe Jaime Cerón (2012), generando un campo artístico amplio, complejo, y con una participación de ejercicios profesionales diversos.

Sin embargo, la particularidad de las prácticas artísticas sostenidas por Wilson durante aquel periodo, radica en que asumió ese nuevo panorama diversificado y sus particularidades como un insumo creativo en sí mismo y bajo un estímulo localizado. Su observación de ese campo artístico y cultural en crecimiento y transformación no se limitó a comprender y sostener lenguajes, formatos o medios como la instalación y el performance que se estaban consolidando en nuestro campo, ni a asimilar la diversificación de procesos que fortalecieron la curaduría, gestión, agenciamientos y docencia universitaria, entre otras, como un nuevo panorama laboral y profesional, sino que les asumió como un formato para la creación artística –individual o colectiva–, generando formas de intervención y transformación de nuestra escena, equiparando lenguajes propios de arte y procesos propios de la gestión como creación artística. Con esto, además, contribuyó a documentar el comportamiento endógeno de un campo artístico dinámico pero inmerso en un escenario social adverso que, como sucede con muchas crisis, estimuló la experimentación creativa en una suerte de “giro etnográfico” o más bien, teniendo en cuenta las proposiciones creativas de Wilson y su capacidad de intervención en la gestión del campo, como un giro autoetnográfico que contribuyó a su construcción y autorrepresentación como artista.



Imagen 21. Registro inauguración de Sin Título, Galería Santa Fe. (Wilson Díaz, 2001). En primer y segundo plano Jaime Cerón, Carlos Alberto González y José Alejandro Restrepo.

## Referencias

- Agudelo, C. (2006). “Subámonos al colectivo”, en Colección de Ensayos sobre el campo del arte. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Aguirre, F. (2009). La Bienal de Venecia de Bogotá. Revista Plus / versión on-line (Concepción, Chile). Recuperado de: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc1133738/language/es-MX/Default.aspx>

- Barón, M.S.I., Ordóñez, C. (2014). Con Wilson. Dos décadas vulnerables, visuales y locales. Bogotá: Ministerio de Cultura. El Tiempo., (2 de octubre 1995). "Elías Heim. Flores de museo en la Bienal de Venecia."
- Ministerio de Cultura. (2000). Proyecto pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Museo de Arte de Barranquilla. (1999). Wilson Díaz. Pintor / instalador / performancista / profesor universitario / gestor y productor de eventos a nivel artístico
- Pradenas, R. (2013). Sobre arte y circulación en la época del consenso.
- Roca, J. (2001). La Bienal de Venecia: viaje al centro de la periferia. Columna de Arena, 35
- Díaz Polanco, W. (13 de diciembre 2011). Entrevista de María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Díaz Polanco, W. (18 de diciembre 2012). Entrevista de María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Espinosa, F. (24 de enero 2013). Entrevista de María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.
- Jaramillo, J. (octubre 2013). Entrevista de Nadia Moreno. (Documento cedido por la autora). Bogotá
- Junca, H. (18 de mayo 2012). Entrevista de María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo. Bogotá.

## Notas

- 1 Según señala Cerón, desde la mitad del siglo muchos artistas dieron relevancia a lo procesual y las experiencias generadas desde el arte. En consecuencia, y cerca del siglo XXI, al término "arte" se sumó el de "prácticas artísticas", más justo con el campo artístico contemporáneo y con las experiencias culturales que el arte produce. En sus propias palabras: "se ha llegado a plantear que el arte en general (sin importar la época o el medio en el cual se enuncie) funciona como una práctica social, en cuya construcción se incorporan diversos saberes, profesiones e instituciones" (p. 12).
- 2 Algunas de las fuentes centrales para este artículo son diferentes a las usuales para la investigación, pues se apela a fuentes primarias y a una interpretación de ellas. Son de carácter visual y oral: en primer lugar, documentos del archivo personal de Díaz, que permiten reconocer una visualidad y gráfica propias de una época y un momento donde la comunicación y divulgación de las prácticas artísticas apenas transitaban a la era digital, documentos que acompañan todo el texto. De otro lado, obras de arte, que permiten ser analizadas desde su contenido visual y contexto de circulación, y las conversaciones con Díaz y algunos de sus amigos y colegas más cercanos que se citan a través del texto.
- 3 Ímpetu que coincide con el carácter del primer Festival Iberoamericano de Teatro Callejero de Bogotá, que en su segunda edición, dos años después, perdió el mote de "callejero". Ambos festivales manifiestan voluntades privadas y públicas por comprender el espacio público como un lugar cotidiano para el arte y otras prácticas culturales en procesos de formación ciudadana, una necesidad patente en la efeméride de la fundación de una ciudad caracterizada por el caos y la inseguridad
- 4 Esta selección ha dejado a un lado otros proyectos experimentales pero complejos de documentar como Videohogar, Los dudosos, Kalimoto, y Colectivo de los martes.
- 5 Proyecto comisionado por el Ministerio de Cultura a fines de la década del noventa para elaborar cinco investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia.
- 6 Pequeña Familia Marca Registrada, estuvo conformado por Teddy Ramírez, Humberto Junca, Fabio Rojas, Hernando Sierra y Pilar Montealegre, entre otros (Agudelo, 2006, p. 66).

- 7 Vale comprender que, en 1995 los artistas colombianos estaban lejos de circular internacionalmente como lo hacen hoy. Esta apertura de la escena artística obedece a la manera en que el campo artístico ha crecido, al estímulo que han propiciado sectores públicos y privados del país vinculados al arte o la cultura y, en gran medida, a la transnacionalización del arte que el mercado en la era de la globalización ha propiciado; fenómenos especialmente articulados por ferias, entre ellas, la de Bogotá, fundada en 2005.
- 8 Según la prensa, Heim presentó otra obra, *Flora intermuseal* (1993) (*El Tiempo*, 1995), así que no queda claro si Juan y Wilson escogieron *Extractor de atmósferas acumuladas* (1995) por desinformación o como una decisión deliberadamente equivocada, con la que encontraban elementos más pertinentes para su propuesta, y la más reciente de Heim.
- 9 Así lo determinaban los parámetros de varios eventos y convocatorias con esta edad como limitante, entre ellos el *Salón del Arte Joven* promovido por el IDCT dirigido a artistas menores de 35 años y, prontamente, el *Premio Luis Caballero* dirigido a artistas con trayectoria y mayores de 35 años.
- 10 Este evento surgió luego de que Jaramillo identificara que dentro de la oferta de estímulos que empezaba a generarse en varios espacios del arte nacional, no existía uno para esta generación de artistas, mientras casi todos se dirigían a jóvenes.