

Dor

is Salcedo

La conversación entre Doris Salcedo y Hans-Michael Herzog tuvo lugar, en lengua española, el 6 de febrero de 2004, en Bogotá (Colombia).

The conversation between Doris Salcedo and Hans-Michael Herzog was held in Spanish and took place in Bogotá (Colombia) on February 6, 2004.

Hans-Michael Herzog: Tienes una exposición en White Cube en Londres, en septiembre de este año. ¿Te asusta la idea, teniendo en cuenta que tú produces muy lentamente tu obra?

Doris Salcedo: El tiempo que demanda producir una obra es muy prolongado. Ahora bien, si no tengo lecturas y experiencias nuevas, si no conozco o aprendo algo nuevo, evidentemente terminaré por hacer siempre la misma obra. A través del tiempo, en dos o tres años, puede variar la perspectiva con la cual se mira el mundo. Por eso es importante que existan espacios prolongados entre una obra y la otra. No me refiero únicamente al tiempo que se emplea en la elaboración de la obra, sino al tiempo necesario para que uno cambie.

¿Quieres decir que tienes miedo a repetirse?

No es tanto el miedo a repetirme sino el no asumir plenamente la responsabilidad que conlleva tratar a fondo los temas o las experiencias a partir de las cuales elaboro mis obras. Me considero una artista política. Cada vez que trabajo una obra, hago referencia a un evento de la vida real, a víctimas reales. El mayor temor lo representa la impotencia para conferir a las obras la dimensión de la vida. Las cosas que ocurren en el mundo son terribles, y en contraposición nuestra capacidad para representarlas viene a ser mínima. Carecemos de la capacidad para representar el daño que fabrica, por ejemplo, un arma nuclear en el cuerpo de todas sus víctimas, en el ecosistema, etc., nos cuesta trabajo imaginarlo. Lo que me impresiona es nuestra incapacidad para representar la dimensión de este tipo de hechos. Es ahí donde uno falla.

Muchos de los otros artistas que van a estar en esta exposición colombiana trabajan con elementos, motivos y temas políticos, y lo que surge siempre es esta cuestión de imposibilidad.

Creo que, en mi caso, lograr representar lo que yo busco señalar es imposible. El fracaso me acompaña de antemano. Y es algo difícil de asumir. Pero, en algunos casos, se logra que en los intersticios de las obras, en las grietas que quedan, algo de dicha realidad se inserte. Pero el lograr que eso suceda muchas veces es ajeno a mi voluntad. Es independiente de la intención que uno tiene...

Pero ya tienes mucha experiencia.

Sí, pero eso no cambia. En esta situación la noción de desarrollo o evolución no existe. No generalizo pero, en mi caso, yo siempre estoy en cero. Siento que no hay experiencia acumulada.

Hans-Michael Herzog: You have an exhibition at White Cube in London this September. Does the idea alarm you, given that you work very slowly?

Doris Salcedo: The time needed to produce a piece is very lengthy. However, without reading and new experiences, without new knowledge or learning, I would obviously end up always doing the same thing. Within the space of two or three years the perspective from which one views the world can change. Because of this, long periods of time between works are important. I am not just talking about the time spent working but also about time needed for one to change.

Does that mean you are frightened of repeating yourself?

I am not as frightened of repetition as of not fully assuming the responsibility required to tackle in depth the topics or experiences from which I develop my work. I consider myself a political artist. Each time I work on a piece I refer to a real life event, to real victims. My greatest fear is to be incapable of giving a human dimension to my works. Terrible things happen in the world and yet our capacity to represent them is minimal. We lack the capacity to represent for example the damage inflicted by a nuclear weapon on its victims' bodies, the ecosystem etc. We find it difficult to imagine it. I am struck by our incapacity to represent the scale of it. This is where one fails.

Many of the other artists who are going to be in this Colombian exhibition work with political motives, topics and elements; what always arises is the question of impossibility.

I think that in my case being able to represent what I seek to point out is impossible. Failure is a forgone conclusion and it is difficult to accept this. Yet, in some cases, it is possible that a bit of this reality inserts itself in the interstices of a work, in the cracks that are left open. Achieving this is often beyond my control. It is independent of the intention one may have...

But you already have a lot of experience.

Yes, but it makes no difference. In this situation the notion of development and evolution does not exist. In my case, I always start from scratch. There is no accumulated experience.

Just like the writer who always faces a blank page.

Yes, but each time there are more obstacles. When I was young I noticed these obstacles less. Now I always find myself at the beginning but with more impediments and on top of that, with an

Como el escritor que cada vez se encuentra de nuevo frente a la página en blanco.

Sí, pero con más obstáculos en cada ocasión. Cuando era joven, reconocía menos los impedimentos. Ahora siempre me encuentro en el punto cero pero con más impedimentos. Y además con un cerebro terco que siempre quiere volver a lo mismo, a lo conocido.

Pensar duele, ¿no? pero a todos, no eres la única.

Sé que es igual para todos. Pero cuando trabajo trato de distanciarme de mí misma y mirarme desde afuera, juego a ser un poco esquizofrénica, lo cual me permite ser una crítica implacable de mi propio trabajo.

Eso es bueno para el trabajo.

A veces, sí. Cuando se logra una obra, sí. Pero no siempre se logra...

Es un parto.

Sí, tal vez menos natural. El parto es algo muy natural, en cambio esto es mucho más forzado.

Pero a veces podría ser muy prolífico –no sólo para ti sino para todos– no producir por un cierto período. Pero tú ya no produces mucho, ¿no? Y esa baja producción es algo muy ligado a tu persona.

Sí, no produzco mucho, pero no podría producir más, tampoco podría producir menos. Eso ya es así. Yo soy eso. Existo, me levanto y funciono porque hago eso. Lo tengo que hacer.

¿No sabes hacer otra cosa?

No sé nada más. No tengo razón de ser fuera de mi obra. Nada más me interesa. Por suerte, nada. No hay otra opción que me pueda seducir.

La última vez que estuve aquí en Bogotá, presencié una charla que tú diste en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Muchos jóvenes artistas me dijeron luego que habían ido para ver y escuchar personalmente a este animal muy raro, Doris Salcedo. Tú expusiste la última vez aquí en 2002, pero no eres muy conocida en Bogotá.

¿Cómo lo puedes explicar?

Eso es algo que he hecho intencionalmente y que me parece importante para todos, tanto para el medio del arte en Colombia, como para mí. En mi caso, es importante porque me permite preservar mi privacidad. El único aspecto público de mi vida es mi obra. Más aún, necesito privacidad para poder producir, para todo. Por otro lado, hay que tener presente el hecho de que las condiciones en el tercer mundo son difíciles, hay pocas oportunidades para que los artistas jóvenes puedan desarrollar su obra o exponerla. Cuando alguien tiene esa opción,

obstinate brain that always wants to go back to what it knows.

Thinking hurts everyone, doesn't it? It's not just you.

I know it is the same for everyone but I try to distance myself from myself when I work and see myself from the outside. I become a little schizophrenic which allows me to be an implacable self-critic.

But that is good for the work.

Sometimes it is, when a piece is achieved, but this does not always happen...

It is like childbirth.

Yes, although perhaps less natural. Birth is something very natural while this is much more forced.

Sometimes it can be productive not to produce for a period of time, not just for you but for everyone. Yet you do not produce much.

This low rate of production is one of your characteristics.

Yes, I do not produce much but I could neither produce more nor less. That's the way it is. I am like that. I exist, I get up and function because I do that. I have to do it.

You do not know how to do anything else?

I do not know anything else. I have no reason to be other than my work. Nothing else interests me, luckily. No other option can seduce me.

Last time I was here in Bogotá, I attended a talk you gave at the Biblioteca Luis Ángel Arango. Afterwards, many young artists told me they had gone to see and hear that very rare animal, Doris Salcedo. The last time you exhibited here was in 2002 and yet you are not very well known in Bogotá. How do you explain this?

It is something I have done intentionally and which seems to me important, as much for the Colombian art world as for myself. In my own case, it is important because it allows me to maintain my privacy. The only public aspect of my life is my work. I need privacy to produce. At the same time, one has to keep in mind that conditions in the Third World are difficult and there are few opportunities for young artists to develop or exhibit their work. When you have the option to exhibit, for example in my case, the value of the work and the reviews become overblown and so exaggerated that it becomes harmful for everyone.

I would say that in Colombia there is a tradition that is unhealthy for young artists which is

en mi caso por ejemplo, se sobredimensiona el valor de la obra y los comentarios, con tal exageración, que es nocivo para todos.

Yo diría que hay una tradición fomentada en Colombia por artistas mediocres, con egos monumentales, dedicados permanentemente a hablar de su vida, de su privacidad sin ningún pudor, y eso me parece malsano para los artistas jóvenes. El arte se convirtió en un evento social, en un problema de clase. Entonces, no importa si la obra es importante o no, si vale la pena, si está bien hecha. Jamás se discute cuál es el sentido de la obra. Se habla de hechos triviales, acerca de si expones, el lugar donde lo haces. Esto me parece perjudicial, y por ello trato de no aparecer. En la medida en que yo no aparezca, el foco se centra en la obra, y de eso se va a hablar, de la obra.

Si tú estás conceptualizando una obra, ¿ésta ya se encuentra en tu mente casi terminada? Me gustaría saber cómo funciona en ti ese proceso. Cuando vi, por ejemplo, tu excelentísima obra para la Bienal de Estambul [figs. 1–3], de una realización y un efecto muy sorprendentes e impresionantes, me pregunté cómo es posible concebir una obra con esta precisión, con esta meticulosidad.

Pienso que mi cerebro funciona de una forma diferente cuando estoy pensando en una obra para un espacio público a cuando lo hago para un espacio interior. Cuando estoy trabajando para un espacio interior, la pienso en la medida en que la hago. Tengo un punto de partida pero la obra se lucha y se define en el proceso. En el espacio público es diferente: tiene que existir un proyecto previo y dicho proyecto debe concluir en una obra terminada. Pero, durante el proceso de pensar la obra, elaboro fragmentos. En la obra de Estambul hice fragmentos muy grandes en mi estudio, porque cuando se trabaja en el espacio público, las condiciones varían, ya no se tiene la privacidad que se encuentra en el estudio. Las dimensiones y la escala imponen una precisión que excluye la improvisación; hay factores de riesgo y tienes que tener un alto nivel de certeza. Cuando se trabaja una obra en un espacio público está presente la ciudad. Los edificios tienen una carga y una memoria, y todos estos factores enriquecen la obra. En cierta forma para mí es más viable pensar la obra en esas circunstancias que cuando estoy frente a un cubo blanco: es muy difícil atravesarlo o transformarlo de alguna forma. Son dos procedimientos diferentes, pero en los dos hay un elemento compulsivo, mi trabajo es compulsivo,

fostered by mediocre artists with monumental egos who are permanently dedicated to talking shamelessly about their private life. Art has become a social event, a problem of social class. As such, it is not important whether the work is important or not, well executed or of any value. The meaning of the work is never discussed. What is discussed are mere trivialities; if you do or don't exhibit and where you do it. This seems damaging to me, and so I try not to appear. Since I do not appear, the focus is on my work, and that is what will be talked about.

When you are conceiving a piece, is it already almost complete in your mind? I would like to know how this process works for you. For example, when I saw your excellent piece for the Istanbul Biennial [figs. 1–3], surprising and impressive both in its realization and effect, I wondered how a work of such precision and meticulousness is conceived.

I think my brain functions differently when thinking of a piece for a public space than when I am thinking about one for an interior space. When I am working for an indoor space, I think about it as I am doing it. I start from a certain point but it is in the process that the work struggles and gains definition. It is different in a public space: a project must already be in existence and should conclude with a piece of work. During the process of thinking about the piece, I produce fragments. For the piece in Istanbul I produced large fragments in my studio because conditions vary when you work in a public space, you don't have the privacy of the studio. Dimensions and scale impose a precision which excludes improvisation; there are risk factors and you must be very certain. In a public space the city itself is present. Buildings have a charge and a memory, and all these factors enrich the piece. In a certain way, these circumstances make it easier to think the piece. Instead, when I face a white cube, getting through it or transforming it in any way is very difficult. They are two different procedures although both have an element of compulsion; my work is compulsive. Sometimes I am able to reach the object of this compulsion, at other times I am not.

Could it be said that large, public work is conceptual from the beginning while the other is more open to intuition?

Yes, even if a work in a public space is influenced by the other. Works based on intuition are the ones that open spaces and introduce ideas. Art

fig. 1
Installation, 8th International Istanbul Biennial, 2003
Approx. 1550 wooden chairs
Approx. 10 x 5.5 x 5 m

T
30
TUTUCU
TAKIMLARI
KESICI
TAKIMLARI
OLCÜ
ALETLERİ
KESME
SIVILARI
C.N.C
KATERLERİ
SERT
MADEN
UCLARI
SERT
MADEN
FIREZELERİ

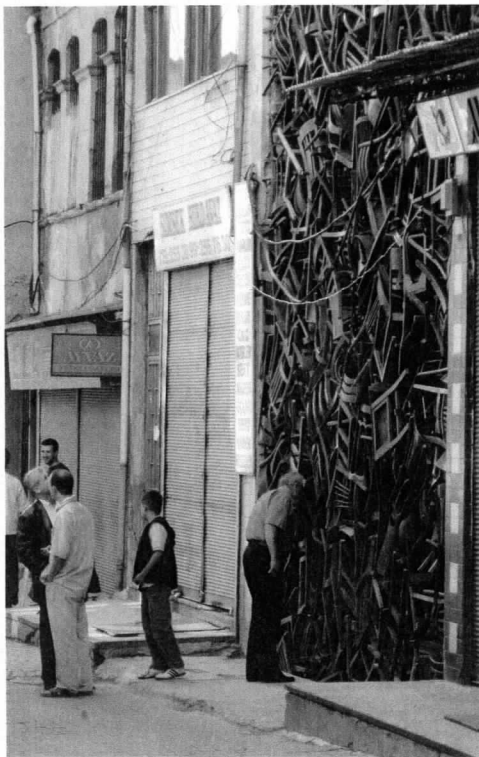


fig. 2

a veces logro llegar al objetivo de esa compulsión y a veces no.

¿Se podría decir que la obra pública, de gran tamaño, es conceptual desde el inicio y la otra se abre un poco más a la intuición?

Sí. Aun cuando la obra en el espacio público se nutre de la otra. La que abre espacios, inaugura ideas, es la que trabaja lo intuitivo. La obra del espacio público ya está elaborada, en buena medida, antes de su realización. Evidentemente, la instalación de Estambul estaba antecedida por *Tenebrae–Noviembre 7* [fig. 4], *Noviembre 6* [figs. 12–15] y todas mis otras obras con sillas. La misma idea se fue reelaborando, fueron los trabajos anteriores los que definieron el camino último de esa obra.

La obra de Estambul es un memorial, ¿o no?

Sí.

¿Nunca te propusieron hacer un memorial judío?

Una vez me lo sugirieron en Nueva York, pero no tenía tiempo, entonces ni siquiera pude considerar la idea. Porque un tiempo mínimo sería de dos años; seis meses es imposible. A pesar de que en mis lecturas, cuando estoy pensando una obra, el Holocausto siempre es el centro, es un punto de referencia obligado para mí.

Tú sabes que yo soy alemán y, en consecuencia, convivo con varios memoriales que se han



figs. 2–3
Installation, 8th International Istanbul Biennial, 2003
Approx. 1550 wooden chairs
Approx. 10 x 5,5 x 5 m

works for public space are, to a large extent, already elaborated before they are realized. Of course, the Istanbul installation was preceded by *Tenebrae–Noviembre 7* (Tenebrae–November 7) [fig. 4], *Noviembre 6* (November 6) [figs. 12–15] and all my other work with chairs. The same idea was re-worked, and it was previous work that defined the way the piece ultimately turned out.

Is the Istanbul piece a memorial?

Yes.

Have you ever been asked to do a Jewish memorial?

It was suggested to me once in New York but as I had no time I could not even consider the idea. The minimum time would be two years; in six months it would be impossible. Although the Holocaust is always central to my readings when thinking about a piece and is an obligatory point of reference for me.

As you know, I am German and as a result live with various memorials which have been produced in my country. Whenever I see them I think, *Mamma mia*, they are so badly made! I am thinking for example of Berlin and the work of Peter Eisenman and others. I think something much, much better could have been done...On those occasions I think of you and a piece like that in Istanbul, which is

→ fig. 3



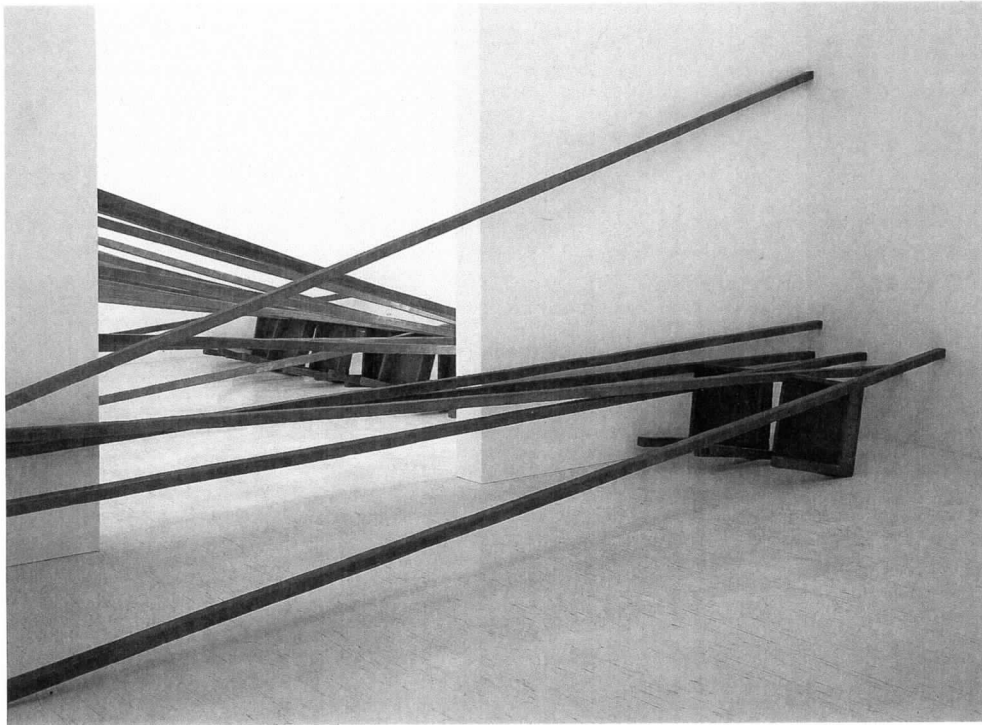


fig. 4
Tenebrae
Noviembre 7, 1985 |
Tenebrae, November 7, 1985,
 1999–2000
 Lead and steel
 193 x 561.5 x 555 cm

hecho en mi país. Pero, cuando los veo, pienso: *¡Mamma mia*, qué mal hechos! Estoy pensando en Berlín, por ejemplo, en la obra de Peter Eisenman y otras. Creo que podría haberse hecho algo mucho, mucho mejor. Y, en esas ocasiones, pienso en ti y en una obra como la de Estambul, que es perfecta; así tendría que ser, para mí, un memorial.

Evidentemente, para mí, el Holocausto estaba presente en el momento de pensar la obra de Estambul, eso es algo muy claro, los referentes son directos.

Es decir que tu temática no es sólo colombiana, sino universal.

Eso creo. Cuando me inicié, obsesivamente trabajé lo colombiano porque es la realidad que conozco y no la puedo evitar. Cuando caminas por las calles te golpea. Si me vas a hablar de *homeless*, yo sé más de *homeless* que tú que eres alemán, he visto muchos más. Si me vas a hablar de desplazamiento forzado, tengo una experiencia mayor. Si vamos a hablar de todos los problemas de la violencia, desgraciadamente yo tengo una mayor experiencia. Por eso me interesa el aspecto colombiano. Pero me molesta el *ghetto*. Cuando dicen que mi obra se refiere a la violencia colombiana, es como si el resto del planeta estuviera inoculado contra la violencia. O como si la violencia en Colombia existiera porque somos particularmente

perfect. That is how a memorial would have to be, for me at least.

It's evident for me that the Holocaust was present when I started thinking about the Istanbul work, this is quite clear, the references are direct.

So your theme is universal, not just Colombian?

I believe so. When I started as an artist, I pushed the Colombian obsessively because it is the reality I know and cannot avoid. It hits you when you walk the streets. If you talk to me of homeless people, I know much more about this than you who are German, I have seen more than you have. If you talk to me about forced displacement, I also have more experience as I also have, unfortunately, with the problems of violence. This is why the Colombian aspect interests me although the ghetto annoys me. When my work is referred to in terms of violence in Colombia, it is as if the rest of the planet is somehow inoculated against violence or as if violence in Colombia exists because we are particularly uncivilized and wild. I do not see it like that. Violence persists everywhere in different shades of equal intensity. It is just that here it is bloodier but...

Emmanuel Levinas says it is not only killing or wounding that constitutes violence, but obstructing a person from leading their life and being what they want to be. A person has a certain

incivilizados, salvajes. Y no creo que eso sea así, porque la violencia persiste en todas partes con diferentes matices, pero con igual intensidad. De pronto aquí corre más sangre, pero...

Emmanuel Levinas dice que la violencia no sólo es matar o herir, sino que la violencia es impedirle a una persona que continúe con su vida, que sea lo que desea ser. Una persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con esa vida, le deforma la vida. Este es el aspecto de la violencia que más me interesa. Y, si la vemos desde esta perspectiva, comprobaremos que la violencia persiste en todo el mundo. Si vemos un campo de refugiados en Australia, notaremos que hay grandes injusticias. Es un campo de concentración real, un campo de prisioneros para gente que no ha sido juzgada ni condenada. En todas partes, inclusive en el primer mundo, encontramos lugares inhumanos en los que la vida de las personas, como ellas la deseaban, es imposible. La violencia es universal. Existe otro elemento que me impide continuar el trabajo basado en testimonios directos de víctimas de la violencia en zonas de guerra en Colombia. En este momento es muy inseguro viajar a las zonas de guerra. He tenido que encontrar otros caminos para continuar trabajando temas relacionados con la violencia tomando testimonios de diferentes lugares. Y, por desgracia, encuentro cantidades apabullantes de testimonios de personas a quienes se les vulneran sus derechos. Si miras a los pobres afganos en los campos de refugiados en Pakistán, o Guantánamo..., la lista es infinita. Me interesa conectar la violencia que ocurre diariamente en todo el planeta, porque evidentemente no es un aspecto exclusivo de los países menos desarrollados.

Me interesa establecer conexiones, ver el fenómeno de la violencia en general, porque creo que todos los seres humanos somos iguales, mas allá de diferencias raciales, culturales o religiosas. Me interesa encontrar lo puramente humano, lo que es común a todos los hombres, y evidenciarlo. Este aspecto común en todo ser humano es precisamente nuestra gran vulnerabilidad, somos seres finitos y por lo tanto vulnerables. Claro, algunos vivimos en condiciones que exacerban esa vulnerabilidad. Por eso, la conexión con el Holocausto es importante así como con cualquier otra forma de continuación del Holocausto, en términos de discriminación, genocidio, o en términos de encierro sin derecho a juicio, hecho que convierte estos campos de prisioneros en campos

path, and a violent event impedes him/her from living that life, it deforms life. This is the aspect of violence that interests me most. From this perspective, violence can be seen to exist all over the world. If we take a look at a refugee camp in Australia, we'll notice that there is a great deal of injustice...It is a real concentration camp, a prisoner camp for people who have not been judged or condemned. We can find inhuman places everywhere, including the First World, where people's lives, as they would have wished them to be, are impossible. Violence is universal. I cannot continue my work based on victims' testimonies from war zones in Colombia because travel to the war zones is so unsafe. I have had to find other ways to continue working with themes related to violence by taking statements from people in different places. Unfortunately, there is an overwhelming amount of testimonials from people whose rights have been broken. Look at the poor Afghans in Pakistani refugee camps, or at Guantánamo...the list is endless. I am interested in connecting the daily violence occurring throughout the planet because it is evident that it is not a phenomenon that happens exclusively in less developed countries.

I am interested in establishing connections, in seeing the phenomenon of violence in general terms because beyond racial, cultural or religious differences I believe all human beings are equal. I am interested in finding and demonstrating the purely human which is common to us all. What is common to all human beings is precisely our great vulnerability. We are finite beings, and thus we are vulnerable. Of course, some of us live in conditions that exacerbate our vulnerability. This is why the connection with the Holocaust is so important. Any continuation of discrimination, genocide or unlawful detention converts these camps into concentration camps. First put into practice in Cuba in 1896, concentration camps are a terrifying Spanish invention subsequently put into practice by the British in South Africa, and later continued by the Germans in Africa with the extermination of the Hereros. Their continued permanence in contemporary society appalls me. For example, a great many people in Colombia find themselves under siege by the guerillas, the military, and paramilitary. In these areas, civilian population, just like those who have been kidnapped, inhabit spaces resembling concentration camps. The connections are clear and unfortunately infinite. Nevertheless, this

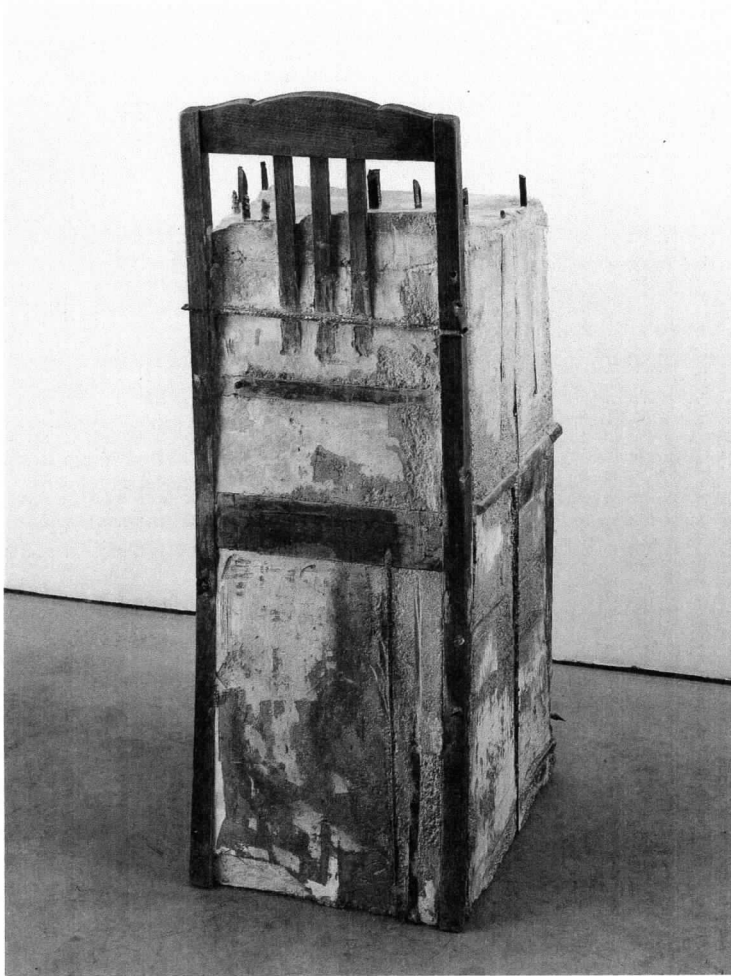


fig. 5

de concentración. Los campos de concentración son un aterrador invento español, lo inician en Cuba en 1896, posteriormente lo ponen en práctica los británicos en Sudáfrica y después lo continúan los alemanes en África con el exterminio de los Hereros. Me aterra su continuidad y permanencia en la sociedad contemporánea. En Colombia, por ejemplo, gran cantidad de poblaciones se encuentran sitiadas por la guerrilla, por los militares y paramilitares. La población civil en estas zonas, así como los secuestrados, habitan espacios similares a los campos de concentración. Las conexiones son claras y desafortunadamente infinitas. Pero ocurre aquí como ocurre en el resto del mundo.

Tu lenguaje artístico es abstracto. Eso claramente ayuda para formular algo que es válido para todo el planeta.

Sí, eso creo, pero generalmente cuando se escribe una reseña sobre mi trabajo se dice que Doris Salcedo se refiere a la violencia en *her native*

happens here and it happens everywhere else in the world.

Your artistic language is abstract which obviously helps to formulate a world-wide perspective.

Yes, I think so, although reviews of my work usually say, Doris Salcedo refers to violence in “her native” Colombia. They try to distance what happens in the Third World from what happens in the First World. They need to put a protective barrier in place. I do not think my work is limited to the Colombian experience. I think it opens up communication and that there are common links, but I am surprised by how much the criticism tries to...

...capture the purely Colombian. Art must be transcendental or be limited. If we become anthropologists, sociologists or whatever we are no longer in the artistic field.

When did you first use a chair?

The first chair I used was in 1989 in my first cement piece.

fig. 5
Untitled | *Sin título*, 1992
Wood, concrete and metal
95.3 x 40.6 x 43.8 cm

fig. 6
Untitled | *Sin título*, 1992
Cement, wooden furniture and steel
114.3 x 186.7 x 50.8 cm

fig. 7
Untitled | *Sin título*,
1989–1992
Wood, cement and steel
72.4 x 55.2 x 45.7 cm

Colombia. Intentan distanciar lo que ocurre en el tercer mundo de lo que ocurre en el primer mundo. Hay una necesidad de colocar una barrera protectora. Creo que la obra no se limita a la experiencia colombiana. Yo pienso que se abre, que hay vasos comunicantes, pero me sorprende el hecho de que mucha crítica trata de...

...capturar este aspecto puramente colombiano. El arte tiene que trascender un hecho, si no, se limita. Nos volvemos antropólogos, sociólogos, lo que sea, pero ya estamos en otro ámbito que no es artístico.

¿Cuándo usaste por primera vez la silla?

La primera silla que usé fue en 1989, cuando hice la primera pieza de cemento.

Junto con los armarios.

Sí, pero primero hice como un pequeño ladrillo con una chaqueta y cemento. Posteriormente hice un asiento y luego hice una mesa de noche. Esas fueron las primeras piezas hechas con concreto. Trabajé en ese proyecto durante doce años. Empecé en el 1989, terminé en el 2001. [figs. 5-7]

¿Los muebles en relación con los seres humanos?

Sí, evidentemente tenemos una relación con el mueble. Vemos un mueble y sabemos que lo podemos usar, podemos sentarnos. Quería convertirlos en objetos disfuncionales y así encontrar una manera de poner todo el sentido de una obra en la superficie, en una superficie opaca y directa. He tratado de evitar la perspectiva, la distancia cómoda frente al mundo: yo observo a los otros que están allá. No; mi idea era traer todo a la superficie, una superficie que se enfrenta al espectador de manera directa.

Que es muy inmediata...

Sí. Está directamente contra tu ser, contra tu cuerpo. No existe la posibilidad de observar, sino que es algo que forma parte de tu entorno inmediato.

Algo que no tenga distancia objetiva...

Exacto, esa distancia cómoda, tan cómoda, no es real, estamos sumidos en el mundo, estamos completamente inmersos en lo que ocurre. Esa opacidad total evidencia nuestra incapacidad para ver más allá. Como si todo existiera en esa superficie.

El ser humano...

Claro. La idea original era hacer muchas más piezas, tenía planeado hacer un grupo de estos muebles de cemento entre una y otra obra, pero demanda mucha energía, y sentí que con las que ya existen se había logrado lo que buscaba.

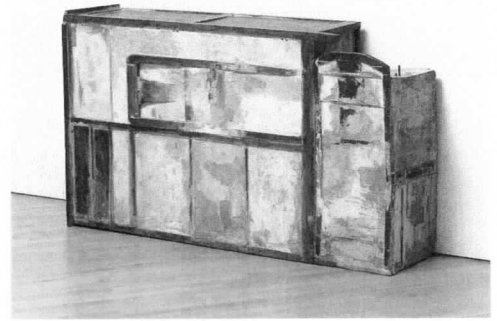


fig. 6

Together with the cupboards.

Yes, but first I made a small brick with a jacket and cement. After that I made a chair and then a bedside table. Those were the first things I did in concrete. I worked on this project for twelve years, from 1989 to 2001. [figs. 5-7]

Furniture related to human beings?

Yes, our relationship with furniture is evident. When we see a piece of furniture we know we can use it, sit on it. By converting them into dysfunctional objects I wanted to find a way of placing all of a work's meaning on its surface, a direct, opaque surface. I have tried to avoid perspective, the comfortable distancing of the world: I am here and you are over there. I wanted to bring everything to the surface, a surface that confronts the spectator directly.

Which is very immediate...



fig. 7

Si ves que lograste algo...

...ya no es necesario. Cuando no es necesario, ¿para qué se hace?

¿Quieres decir que tú odias la repetición?

Sí, me imagino que me repito porque es sumamente difícil no hacerlo. Uno siempre ve el mundo desde su pobre perspectiva muy reducida. Pero hago lo posible, lucho por no repetirme. Pero cuando uno mira retrospectivamente lo que ha hecho, creo hay muchos puntos en común.

Para mí es importante que la obra de un artista forme un corpus cuyas piezas tengan elementos comunes.

Uno sueña con lo contrario. Uno sueña con la esquizofrenia total, con poder cambiar. Me pregunto qué pasaría si pudiera ver el mundo desde allá. Sería ideal, por eso me interesa el paso del tiempo. Necesito que pase mucho tiempo entre una obra y otra.

Pero, ¿qué te pasa al mirar, por ejemplo, una obra tuya del '88? ¿La olvidaste? Si la vuelves a ver después de quince años, suponte que está en una muestra en Japón, ¿qué te sucede? ¿Te sorprende o estás ya tan familiarizada con tus piezas...?

Hay diferentes sensaciones. Hay obras que uno nunca conoce, y esas son las mejores, las que nunca acabo de entender. Una cosa que me guía cuando estoy trabajando es el hecho de encontrar algo que no entiendo, y en ese momento continúo en esa dirección. Cuando sé que trabajo en algo que comprendo, paro, lo abandono. Pero hay obras que uno no alcanza a entender, en ocasiones mi mente no alcanza a abarcar la totalidad de la imagen. Del proyecto de Estambul, por ejemplo, tengo fragmentos pero no puedo tener la imagen en su totalidad. Eso es importante porque la obra me excede. Son obras que lo sorprenden a uno.

¿Tú crees?

Sí, hay muchas obras que me exceden, que nunca acabo de comprender bien. La obra que está en Daros me excede. Nunca la entendí. Y cuando la estaba haciendo no lograba comprenderla. El proceso de su elaboración fue sumamente difícil y complejo por este motivo. Tal vez ocurre lo mismo con una de las piezas de *Unland* [fig. 8]. Esa obra me inquieta. Son imágenes que me exceden. Hay otras imágenes que sí entiendo y cuando las vuelvo a ver me avergüenzo.

Esas mesas de *Unland* son fenomenales...

Me gusta mucho el término que utiliza Paul Celan para referirse a una obra de arte. Dice que una obra es una criatura. Cuando logro que una obra

Yes, up against your being, your body. There is no way you can observe; rather it forms part of your immediate environment.

Something without objective distance...

Exactly. That comfortable, ever so comfortable distance is not real. We are completely swallowed up by what happens in the world. That total opacity evidences our inability to see beyond the apparent. It is as if everything exists on this surface.

Human beings...

Of course. Originally I planned to do many more pieces. I had planned to make a group of cement furniture after finishing one piece and before beginning another but it demanded too much energy and I felt I had already achieved what I was looking for.

If you have achieved something...

...it becomes unnecessary, so why do it?

Does that mean you hate repetition?

Well, I suppose I repeat myself because it is practically impossible not to. One always sees the world from one's own limited perspective. I am fighting against repetition. But looking back at one's own work I do believe there are points in common.

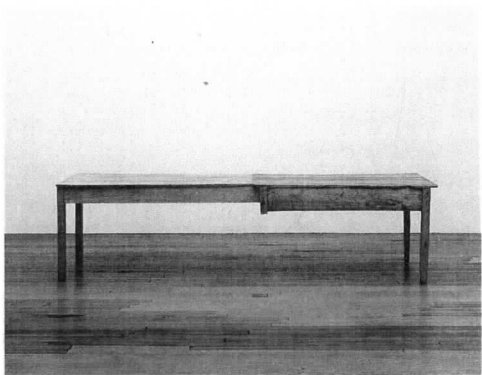
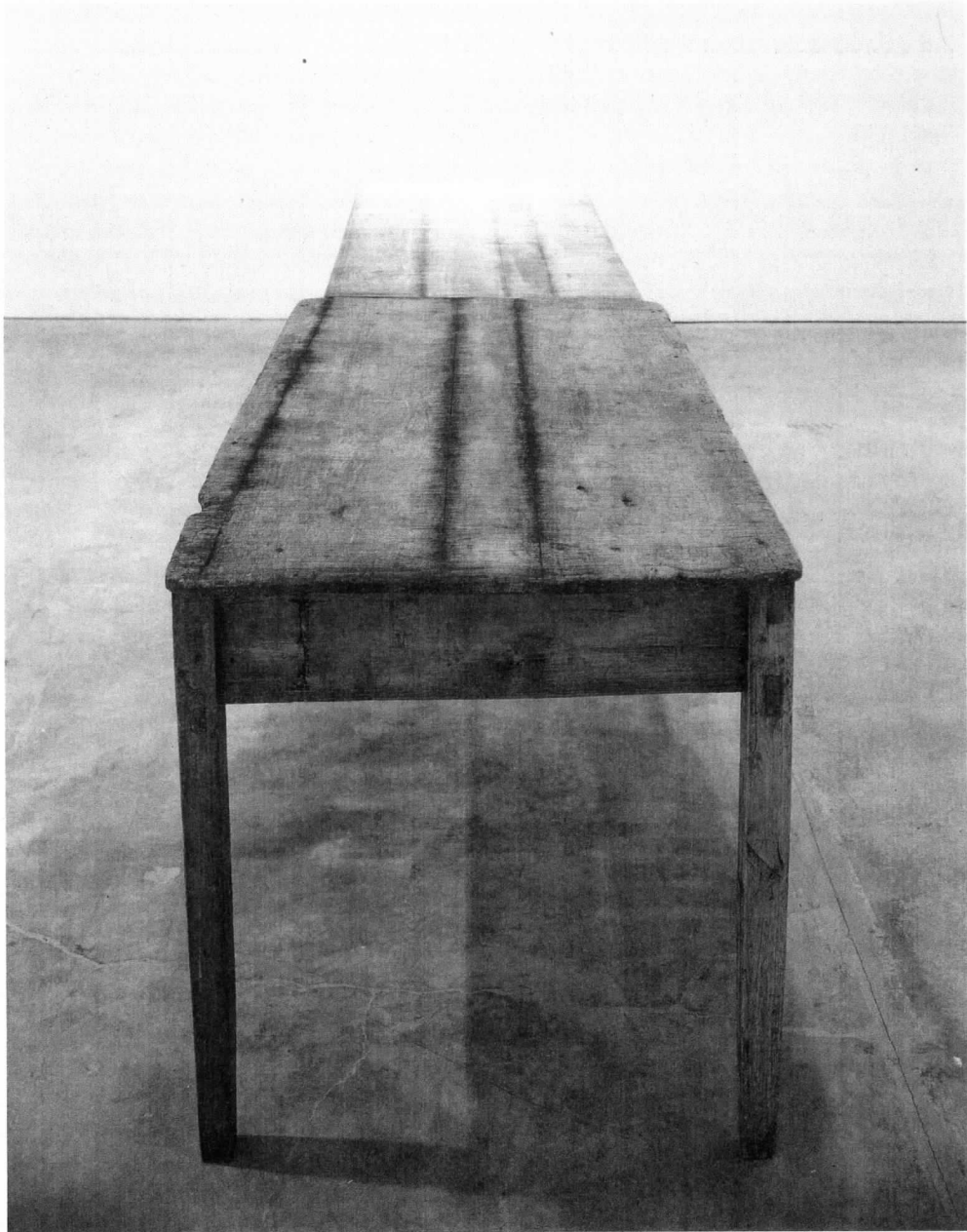
It is important for me that an artist forms a body of work whose components contain elements in common.

One dreams of the opposite, of total schizophrenia and being able to change. I ask myself what would happen if I saw the world from somewhere else. It would be ideal because I am interested in the passing of time. I need a lot of time between pieces.

What do you feel when you look at a piece you did in, say, 1988? Have you forgotten it? Supposing you see a piece in a show in Japan after fifteen years, what happens? Are you surprised or do you already know your work so well...?

There are different feelings. There are pieces you never really know and they are the best because you never completely understand them. Something that guides me while I am working is the fact of finding something I don't understand, and at that point I continue in that direction. When I know I am working on something I understand, I give up and abandon it. But there are pieces one cannot understand, and there are times when my mind is unable to grasp the totality of the image...For instance, I can imagine fragments of the Istanbul project but not its totality. This is

fig. 8
Unland
Audible in the Mouth, 1998
Wood, thread and hair
74.5 x 31.5 x 80 cm



sea una criatura, es decir, que tenga vida propia, independiente del artista, es una obra bien lograda, estas obras son como insectos, tienen un elemento monstruoso. Las que no adquieren ese nivel...

En ese sentido, son como niños a los que tú les das vida...

Sí, pero monstruosos o como insectos, hagámosle un homenaje a Kafka, creo que va más por ahí.

Algo un poco enigmático.

Sí, pero más del orden de lo monstruoso, cercano a lo *uncanny*. Algo con lo cual no podemos relacionarnos fácilmente. Que genera atracción y rechazo simultáneamente.

El sueño de la razón produce monstruos.

Es por ahí.

Respecto de estas obras de *Unland*, me gustaría saber algo sobre el título.

Cuando se viaja a zonas de guerra, compruebas que allí la vida es imposible. Allí no existe un lugar que puedas denominar propio. De nuevo cito a Levinas, él cambia el “pienso, luego existo” por el “habito, luego existo”. Ese habitar un lugar es lo que hace que la vida del ser humano sea posible. Pero en muchos lugares, en Colombia y en el resto del mundo, eso no es viable. Estás parado sobre una negación. ¿Qué lugar ocupan los prisioneros que están en Guantánamo, por ejemplo? Es una negación total. Por otro lado, la absurda experiencia colombiana imponía lo imposible como realidad cotidiana. El pelo en la mesa de las obras de *Unland*. Lo disfuncional, la negación misma, lo absurdo de la guerra, todas aquellas cosas que no soportamos en la vida. Es otorgarle otro carácter a lo conocido, distorsionar o pervertir lo familiar para que transmita muchos sentidos simultáneos. El título proviene de esa yuxtaposición, y puedo decir que toda mi obra proviene de esa extrema dificultad o imposibilidad para vivir. En un poema Celan habla de los que ni siquiera están protegidos por “la tradicional campana del cielo”, ellos son totalmente vulnerables. Ese es el punto que me interesa, centrado en la imposibilidad de habitar un espacio.

¿Te gusta Beckett?

Mucho, pero no en la misma forma en que me interesa Celan. Beckett es una presencia recurrente en mi obra, pero también muchos otros artistas ya se han nutrido muchísimo de su obra..., evidentemente Sol LeWitt, Bruce Nauman y muchos otros se han alimentado de esa vena y está muy claro en sus obras. Pero el dolor de Celan es mucho más cercano a la experiencia del tercer mundo, a la

important because the work goes beyond me and surprises me.

You think so?

Yes, a lot of my work goes beyond me and I never manage to understand it properly. One such piece is in Daros. When I was making it I didn't understand it. Making it was an extremely difficult and complicated process...I think this also applies to the pieces in *Unland* [fig. 8]. It worries me. They are images that surpass me. Then there are other images I understand but they make me feel ashamed when I see them again.

The *Unland* tables are phenomenal...

I like the term Paul Celan uses to refer to a work of art. He says a work is a being. When I am able to make a piece into a creature, that is, give it a life independent from the artist, then it is a successful work. Those pieces are like insects; they have a monstrous element to them...Those that do not reach this level...

In a way they are like children to whom you give life...

Yes, but monstrous, insect-like, more Kafkaesque.

Somewhat enigmatic.

Yes, but something rather monstrous, uncanny, which we find hard to relate to and which simultaneously attracts and repels.

The dream of reason creates monsters.

Something like that.

With regard to the works in *Unland*, can you explain the title?

Once you travel to a war zone, you realize that life is impossible in these places. You cannot find any place there to call your own. To cite Levinas again, he changes, “I think therefore I exist,” to “I inhabit therefore I exist.” To live somewhere is what makes life possible, although in many places in Colombia and throughout the world it is unattainable. You are in a negative space. The place occupied by prisoners in Guantánamo for example, is a total negation. Meanwhile, the impossible becomes an everyday reality in the absurd, Colombian experience. The hair on the tables of *Unland*. The dysfunctional, the negation, the absurdity of war are all things we cannot abide. They confer a different character to what we know, distorting or perverting the familiar and transmitting numerous, simultaneous feelings. The title comes from that juxtaposition and it could be said that all my work stems from that extreme difficulty or impossibility of living. In one of his poems, Celan talks of those who do not even have the protection of “the traditional roof

experiencia de la guerra. La distancia, la pasividad, son casi un lujo en situaciones extremas. La quietud no es una opción, cuando te atacan o te persiguen, el desplazamiento o la huida se vuelven un imperativo. Existe una urgencia y una premura que son diferentes. Por eso yo relaciono el momento histórico y social que vivimos en Colombia con la obra de Celan de una forma más directa. Existe una conexión directa con el dolor, con la muerte, con la violencia, con la tortura, y sobre todo con el destierro. Yo he estado entrevistando a niños huérfanos, no sólo huérfanos de padres, son seres que viven una orfandad de estado, de todo. Celan es la orfandad total. En ese momento me interesó mucho y aún hoy es un referente permanente.

¿Has hecho puestas en escena para el teatro o la ópera?

Lo hice cuando era muy joven. En Bogotá, cuando tenía dieciocho años. Y no lo volví a hacer.

Qué pena. Pero te gustaría, ¿no?

Sí, me atrae mucho. Pero pienso que las obras en el espacio público tienen ese mismo carácter. En particular, la que hice aquí en Bogotá sobre el Palacio de Justicia, *Noviembre 6 y 7*. [fig. 9]

Sí. ¿Me puedes hablar sobre esa obra?

Era una obra en movimiento permanente, acaecía a través del tiempo. Fue una puesta en escena.

¿Puedes explicar un poco cómo fueron la concepción y la realización?

Desde que hice *Tenebrae*, empecé a trabajar acerca de la tragedia del Palacio de Justicia. Es inaceptable que la Corte Suprema de un país pueda morir, en pleno, en un acto violento. Es decir, que el país—el gobierno, los ciudadanos, todos—permita un acto en el cual los más altos representantes de la justicia son masacrados. Ese es un hecho sin precedentes en la historia. Piensa en las implicaciones: un país que se queda sin justicia. La fecha de ese hecho, 6 y 7 de noviembre de 1985, marca además el momento en el cual el conflicto interno colombiano se degrada. Antes ocurrían actos de violencia atroces, pero en ese momento la degradación es aterradora. Las condiciones de vida de los colombianos se deterioran aún más a partir de ese instante. Es un momento que se ha tratado de olvidar, casi no se publica nada, la prensa lo menciona poco. El coronel que dirigió los operativos, que fueron absolutamente brutales, fue absuelto por la justicia. Y el gobierno actual lo nombra en un cargo; de nuevo es una figura pública y forma parte del gobierno, lo cual es vergonzoso. Ante tanto olvido, sentía la

of sky”—those people are totally vulnerable. The point I am interested in is the impossibility of inhabiting a space.

Do you like Beckett?

Very much, but not in the same way as Celan. Beckett is a recurrent presence in my work as he is for many other artists who have gained much from his work, such as Sol LeWitt and Bruce Nauman, whose work clearly reflects this. Celan's pain is much closer to the experience of war and the Third World. In extreme situations such things as distance and passivity are luxuries. Calm is not an option when you are being attacked or persecuted; escape is imperative. Urgency and pressure are the order of the day. This is why Celan's work relates more directly to the social and historic moment in which we live in Colombia. There is a direct connection with pain, death, violence, torture and above all, exile. I have interviewed children orphaned by parents and State, by everything. Celan talks of total neglect. This interested me then and is an ever present reference.

Have you ever made set designs for theatre or opera?

When I was eighteen years old, in Bogotá, but not since.

What a pity. Would you like to?

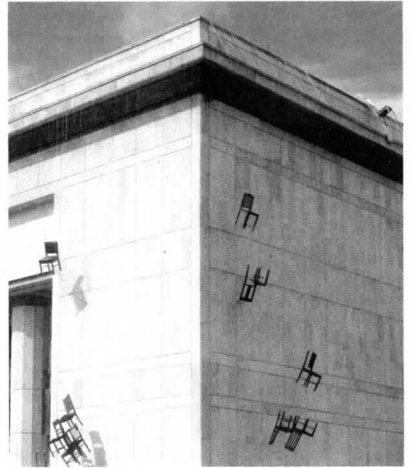
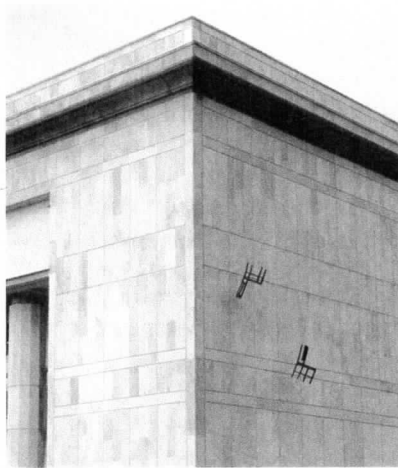
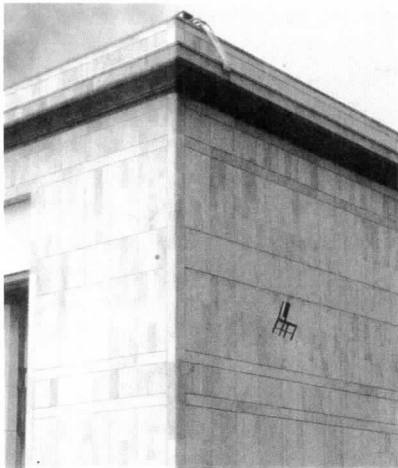
It appeals to me but I think works in public spaces have a similar character, especially the work I did here in Bogotá about the Palacio de Justicia (Supreme Court), called *Noviembre 6 y 7* (November 6 and 7). [fig. 9]

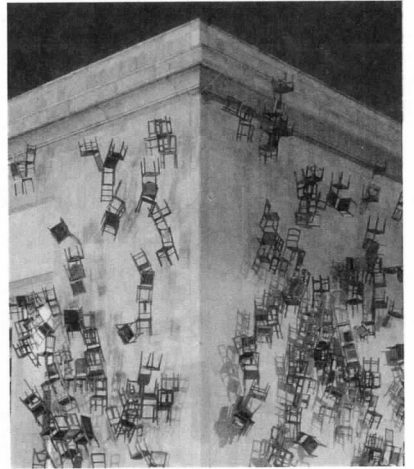
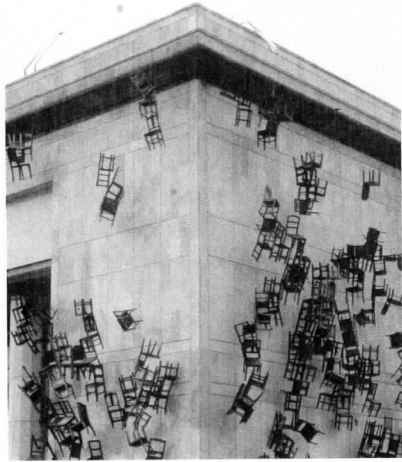
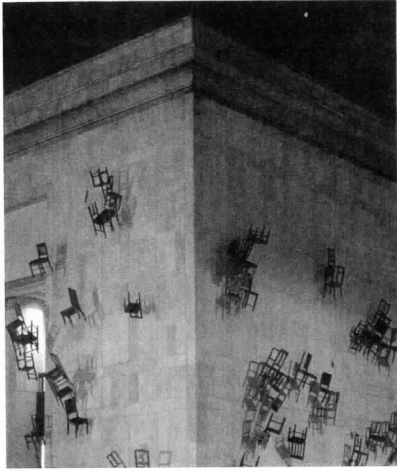
Can you talk about this?

It was a piece in permanent movement that took place over time. It was a *mise-en-scène*.

Can you explain how it came about, how you made it?

From the moment I made *Tenebrae*, I began working on the Supreme Court tragedy. It is unacceptable for a country's Supreme Court to be completely wiped out by an act of violence. The country, its government and citizens allowed the massacre of the highest representatives of justice. This is without precedent in history. Just think of the implications for a country left without justice. This act happened on November 6 and 7, 1985, and marks the moment when the internal conflict in Colombia worsened. Before this, violent acts took place, but from this moment on the decline became appalling and conditions deteriorated for Colombian people. It's a moment people have tried to forget; very little was published





necesidad de tratar ese evento en mi obra. La primera obra que realicé fue *Tenebrae*, luego *Noviembre 6 y 7* y posteriormente *Thou-less* [figs. 10–11], y quería retrabajarlo alrededor del edificio mismo, *in situ*.

La obra *Noviembre 6 y 7* conmemora los diecisiete años de la toma. Se inicia a la misma hora en la

about it, and the press hardly mentioned it...The colonel who organized the totally brutal actions was absolved. The current government has made him a public figure and to their shame, he forms part of the government. With such a degree of denial, I felt the need to address the event in my work. My first piece was *Tenebrae*, then *Noviembre 6*, and last came *Thou-less* [figs. 10–11] which I wanted to re-work, *in situ*, around the actual building.

Noviembre 6 y 7 commemorates the seventeenth anniversary of the court's takeover. It starts at eleven twenty five in the morning, the time at which the attack began, when the first truckload of guerillas burst into the building and assassinated a guard. At eleven twenty five the first chair falls onto the facade of the Supreme Court. The work's tempo reflects the reconstruction I made of the battle's real-time development. The total war that took place in downtown Bogotá lasted two days and devastated most of the area. On the two walls of the facade, empty seats begin to slide at the moment, according to my references, when people had died. I did not inform the press or people in general, the chairs just began to fall. I had thought this tragic event was my obsession but I was wrong: the city, the passers-by, remembered. So much is now spoken about the memory, we are a little tired...but that day it was amazing to see a latent memory rise and live. The attack on November 6 continued until about ten at night when a fire that had started earlier became so fierce that soldiers on the roof could not stand the heat and the windows melted. The army stopped the fire fighters and the battle stopped for the night. This is why my work stops at night until the next day at approximately the time the army finally re-took the building. In spite of all this, the piece is totally silent. A chair is lowered so slowly its movement is almost imperceptible, just twelve meters in half an hour. Some movements were very slow, others a bit quicker. Both happened simultaneously in different places on the front of the building, each group of chairs moving to a different rhythm. The work was a blank sheet, an empty space where the spectator could remember. The work itself did not tell a story. The public did that by contemplating it. It was extraordinary to see how an empty chair brought back memories. Central Bogotá is very busy and yet on that day the Supreme Court turned into a site of pilgrimage. The work existed

figs. 10–11
Thou-less, 2001–2002
Stainless steel in 9 parts
Dimensions variable

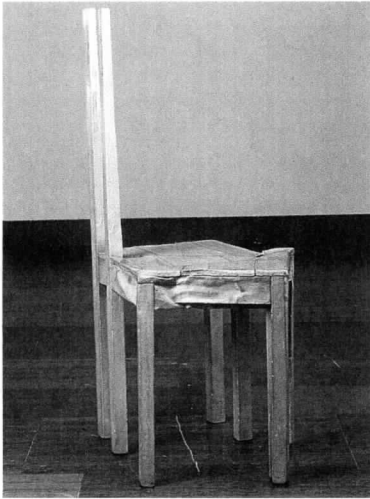


fig. 10

que se inició la toma del Palacio, a las 11.25 de la mañana, cuando el primer camión con guerrilleros irrumpe en el edificio y asesina a un guardián. A las 11.25 de la mañana cae la primera silla sobre la fachada del Palacio de Justicia. El *tempo* de la obra lo marca la reconstrucción que hice del tiempo real de la batalla. La guerra duró dos días, lo que ocurrió en el centro de Bogotá lo podemos denominar guerra total, aquello era tierra arrasada. Sobre los dos muros de la fachada deslicé asientos vacíos, en los momentos en que, según los datos que tenía, habían muerto las personas. No di aviso ni a la prensa, ni a la gente, simplemente las sillas empezaron a caer. Pensaba que el recuerdo de este evento trágico era una obsesión particular que yo tenía, pero pronto me di cuenta que estaba equivocada: la ciudad, la gente que pasaba por ahí, recordaba. Hoy se habla mucho acerca de la memoria, a tal punto que ya estamos un poco cansados..., pero en ese día fue extraordinario presenciar cómo una memoria latente surge y está viva. La batalla del 6 de noviembre continuó hasta más o menos las diez de la noche, cuando el incendio que se había iniciado por la tarde era de tal magnitud que los soldados que estaban parados sobre el techo del edificio no soportaron el calor; los vidrios se derritieron. El ejército impide la intervención de los bomberos y se interrumpe la batalla durante

la noche. Por esta razón el acto de memoria también se interrumpe durante la noche y lo reiniciamos al día siguiente, aproximadamente a la hora en que se reinicia la toma final. A pesar de todo lo anterior, es una obra absolutamente silenciosa. Es decir, un asiento descolgado sobre la fachada del edificio, en un movimiento lento, casi imperceptible; por ejemplo, si un asiento iba a descolgarse doce metros, recorría ese trayecto en media hora. En algunos casos el movimiento era sumamente lento, y en otros el movimiento era un poco más rápido, los dos ocurrían simultáneamente en distintos lugares de la fachada, cada grupo de asientos tenía un ritmo diferente. La obra era un papel en blanco, un espacio vacío sobre el cual el espectador podía recordar. La obra en sí, lo que yo presenté, no narraba nada. El público hacía la obra al contemplarla. Fue extraordinario presentarse como un asiento vacío podía reactivar la memoria. El centro de Bogotá es un lugar muy transitado y ese día el Palacio de Justicia se convirtió en un sitio de peregrinación. La obra existió en la mente de los espectadores que tenían un recuerdo del evento, simplemente presenté el absurdo de una silla vacía, colgada sobre la fachada del edificio, algo que normalmente habita en el espacio interior, la obra lo presenta en el exterior. Me interesa la exterioridad, el mostrar que donde hay violencia la interioridad no es posible. La interioridad es una posibilidad que ofrece la paz, la tranquilidad, el respeto por la vida del otro. Al marcar el acento en la fachada del edificio enfatice la exterioridad, es decir, la ausencia de un mundo interior propio.

Pienso en tu obra *Noviembre 6* [figs. 12–15] que se presenta en Daros: formas antagónicas, duro contra blando, formas que se entrecruzan y que también forman una comunidad forzada, que luchan pero después se unen, algo muy viril y bélico al mismo tiempo que cargado de una enorme ternura...

Para mí esas pocas formas tienen todo, aunque casi no son nada. Y por eso me convenció tanto esta obra. Yo vi allí todo un universo de posibilidades, de lecturas, en estas pocas formas metálicas.

Esta obra tiene que ver con la idea de la desorientación: cuando ocurre un evento violento, quedas completamente desorientado. Si tenías una casa, ya no la tienes; una familia, ya no la tienes; la calle conocida que de pronto se destruyó..., la guerra es la desorientación total. El metal en esta obra está tratado de tal manera que parece madera; es una

in the minds of the spectators who could remember the event. I just hung an absurd, empty chair on the front of a building. Something normally found inside was presented outside. I am interested in outward appearances, in showing that where there is violence inner life is not possible. It is a possibility only offered by peace, tranquility and respect for the life of others. As I concentrated the work on the front of the building, I emphasized the exterior, the absence of an inner world.

Thinking about your work *Noviembre 6* [figs. 12–15] which will be exhibited at Daros: antagonistic forms, hard and soft, criss-crossing over each other to finally combine, pieces which confront then unify, are virile and warlike and yet full of an immense tenderness... These shapes have everything and yet are almost nothing. This is what fully convinced me about this work. I saw in those few metal forms a whole universe of possibilities and ways of reading the work.

This piece is about disorientation. Where violence exists one is disoriented. If you had a house, you no longer have it; a family, you no longer have it; the street you knew is suddenly destroyed...war is total disorientation. Metal is treated here to look like wood: the work suggests and at the same time negates the material it is made from. Evidently, this is no longer wood or metal. In this piece, materials act in unusual ways. The shape is ordinary, we all know it is a chair but, going back to the idea of a being or insect, it is monstrous. It has anthropomorphous

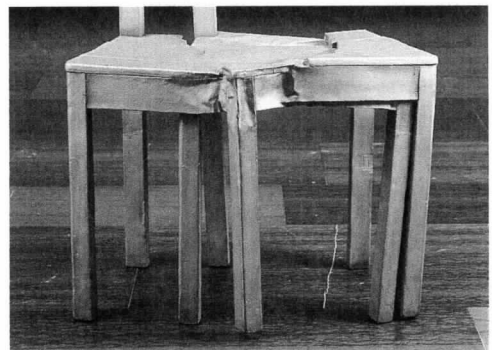


fig. 11

elements, its scale...The piece itself contradicts all those elements...

...yes, in itself...

Yes, and that is how I understand violence, there is no possibility of orienting yourself...

And yet some sort of union is formed.

obra que simultáneamente sugiere y niega el material del cual está hecha. Esto evidentemente ya no es ni madera ni metal. En esta obra los materiales se comportan de maneras que les son ajenas. La forma es una forma común, conocida, todos sabemos qué es un asiento; sin embargo, es monstruosa, vuelvo a la noción de criatura o de insecto. Posee elementos antropomorfos, la escala... Todos esos elementos la misma pieza los contradice...

...en sí misma, sí...

Sí, y así es como yo entiendo la violencia: no hay posibilidad de orientarse.

Pero se forma también una unión.



fig. 12

Claro, pero, ¿cuál es el frente y cuál es la espalda? No se puede discernir con claridad. La pieza no te permite orientarte. ¿Dónde estás ubicado? ¿Tocas el piso o no lo tocas?

Se ve que se compone de elementos a los cuales estamos bien acostumbrados, pero después es imposible analizar qué pasó con ellos.

Es la idea que trabaja Freud al analizar lo *heimlich* y luego lo *unheimlich*..., aquello que en un momento dado formó parte de nuestro entorno familiar se distorsiona y, al no poder reconocerlo, nos aterra. Nos genera desconcierto la incapacidad de relacionarnos directamente con ese objeto tan familiar y sin embargo extraño. Esta ruptura y tergiversación me interesa, porque es similar a lo que produce la violencia: pervierte y destruye la idea de lo conocido, de lo que te es familiar.

Yes of course, but which is the front and which the back? It is not clear. The piece does not allow you to find your bearings. Where are you? Are you touching the ground or not?

It is made up of easily recognizable components and yet it is impossible to analyze what has happened to them.

It is the idea developed by Freud when he analyzed what is *heimlich* and *unheimlich*...something that at a given moment was part of a familiar environment becomes distorted and terrifies us when we are unable to recognize it. The incapacity to relate directly to that familiar object disconcerts us. This rupture and distortion interest me since they are similar to the effects produced by violence, which perverts and destroys the idea of what you know.

But it is also something we will never explore.

No because we do not wish to exceed the limits of what we already know. Once finished, I cannot be sure if the ideas were there before the work or if they took root afterwards. I am not sure what came first; I have no clear memory of that.

It has a strange energy. It is heavy, loaded... and immobile as if the objects did not want to move...

This is something I achieved in this piece and I have not been able to repeat. I attempted to get close to the world of the hostage and the space or limbo they inhabit. What relationship do they establish with the place they are forced to live in? How does time pass in captivity? The concept of time changes. It transforms into an immovable weight, something outside of you that impedes movement and the normal unfolding of life. It begins to deform you. I am obsessed with the hostage's situation. The particular quality of these pieces is to think about the world from the hostage's point of view.

And affect time.

Of course. Contemporary art considers a delay to be something important. Duchamp talks about a delay in glass, rather than oil on canvas. A delay is a valuable concept; particularly in countries where violence is experienced we register the passage of time in terms of violent events. The time compressed between two violent events is accelerated. It is not the natural time of seasons or the turning of the years but an absurd time between violent events and wars. Violence is able to alter time, and in that sense, a delay is welcome. From a hostage's perspective, Duchamp's concept becomes distorted and perverted. How does

figs. 12–13
 Noviembre 6 | November 6,
 2001
 Stainless steel, lead, wood
 and resin
 118.5 x 75 x 45 cm; 112.5 x 78
 x 41 cm; 61.5 x 38 x 43 cm

Pero también lo que nunca vamos a explorar.

No, porque no queremos ir mas allá del límite que marcamos, el límite de lo ya conocido. Una vez que la obra está terminada, no sé si las ideas estaban presentes antes de hacer la obra o si se concretan *a posteriori*. No sé qué viene primero, no tengo esa memoria clara.

Tiene una energía muy rara. Parece como cargado, pesado... e inmóvil, porque los objetos no tienen ganas de moverse...

Creo que es algo que logré en esta obra y que no lo he vuelto a lograr. Traté de acercarme al mundo del rehén, al espacio o limbo que habita el rehén. Cuando eres rehén, ¿qué relación estableces con el lugar que estás forzado a habitar? ¿Cómo pasa el tiempo en cautiverio? El concepto de tiempo cambia. Se transforma en una pesadez inamovible. Algo que está fuera de ti te impide la movilidad, impide el transcurrir normal de la vida. Y te va deformando. Me obsesiona la condición del rehén. Pensar el mundo desde el rehén es algo que estas obras tienen en particular.

Y que afecta el tiempo.

Claro. En el arte contemporáneo consideramos que el retardo es importante. Duchamp habla de retardo en vidrio, no óleo sobre lienzo. El concepto de retardo es valioso, en particular, en los países que vivimos violencia: registramos el paso del tiempo en términos de eventos violentos. El tiempo comprimido entre dos eventos violentos se acelera. No es el paso del tiempo normal de las estaciones o del cambio de los años, sino un tiempo absurdo de evento violento en evento violento, de guerra en guerra. La violencia tiene la capacidad de alterar el tiempo, y el retardo en ese sentido es bienvenido. Pero desde la perspectiva del rehén, el concepto de retardo que tanto apreciamos desde Duchamp se tergiversa y se perversa. Si estás secuestrado, ¿cómo pasa el tiempo? No pasa. Hay una detención radical del paso del tiempo que impone una pesadez insostenible a la vida del rehén. Tal vez lo que más impresiona de los testimonios de las personas secuestradas en Colombia o de las pocas personas que han liberado los gringos de Guantánamo, sea eso, cómo el tiempo se transforma en algo inamovible.

Que está comprimido y al mismo momento es largo...

Sí, es las dos cosas, pero es un concepto del tiempo muy complejo...

¿...y que hace enloquecer a la gente?

Definitivamente.

¿Y también a la sociedad?

time pass if you are kidnapped? It does not. Time is radically detained and puts an unsustainable weight on the hostage. The most moving thing to come from the Colombian hostages' testimonies or the few people freed by gringos in Guantánamo is how time becomes something immovable.

It becomes compressed and lengthy at the same time...

Yes, it is both, but it is a very complicated concept of time...

And it makes people mad?

Definitely.

And also society?

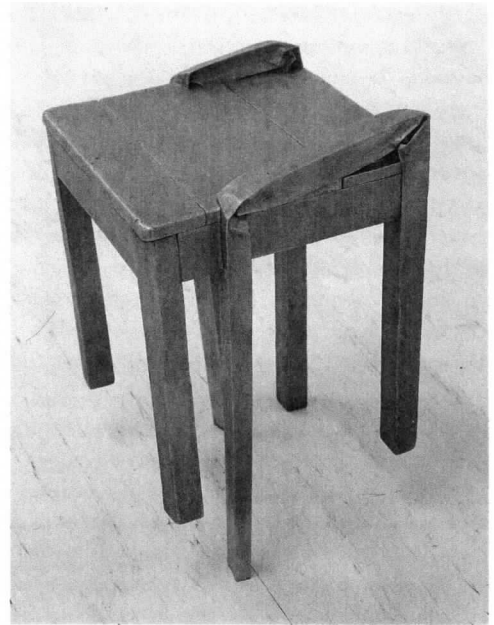


fig. 13

Yes, that interests me and I see it in my work. I think I have to re-work it and continue exploring this path.

This concept, idea, reality...

Reality, yes. How do the days pass for those in refugee camps or for asylum seekers in detention camps waiting for someone to decide their case? How do they perceive time when they have no rights? What is time for Colombians who have been kidnapped, the Guantánamo prisoners, for all those refugees in different parts of the world? There are many human beings experiencing this. Entire populations affected by war in Colombia and innumerable wars in Africa.

I noted the vulnerability in your work as well as many contrasts. There is also an exquisite timbre, an enormous poetry in this work.

Sí. Esas son cosas que me interesan, que veo presentes en esta obra y que creo que tengo que reelaborar, tengo que continuar ese camino.

Este concepto, esta idea, esta realidad...

Esa realidad, así es. ¿Cómo transcurren los días para las personas que están en un campo de refugiados, o para los asilados políticos esperando en un campo de detención que alguien defina su situación? ¿Cómo perciben el paso del tiempo las personas a quienes les han quitado todos los derechos? ¿Cuál es el tiempo del secuestrado, en el caso colombiano, el tiempo de los prisioneros de Guantánamo..., de todos los refugiados en diferentes lugares del mundo? Hay una gran cantidad de seres humanos viviendo esa experiencia. Poblaciones enteras sitiadas en la guerra de Colombia o en las innumerables guerras en África.

Yo percibí la vulnerabilidad pero a la vez veo muchísimos antagonismos en esta obra. Y veo, además, un timbre exquisito, para mí esta obra tiene una poesía enorme.

Para mí también, porque tiene la vulnerabilidad del ser humano. Y es precisamente la fragilidad lo que nos humaniza. Cuando se logra que ese elemento esté presente, se logra que el espectador reconozca algo propio en la obra, y también se logra algo poético, algo perfectamente inútil, ¿no?

También hay que mencionar el hiperrealismo de la textura de estas piezas que, a la vez, son completamente irreales.

Para llegar a la conclusión de la que hablábamos; cómo hacer que el acero inoxidable sea madera.

¿Y cómo funcionó la producción misma?

La producción fue sumamente compleja: había un asiento de madera del que se hizo un molde, posteriormente hicimos varias fundiciones en plomo y en acero inoxidable. Todas son iguales. El molde no alcanzaba a copiar las vetas de la madera vieja, entonces lo tallamos a mano. Técnicamente también es absurda porque el plomo está soportando una cantidad de peso que no puede soportar un material débil. Así que es una obra hecha completamente a mano, está cortada, está soldada, está limada, está tallada a mano. Tratábamos de darle forma un día, al otro día se deformaba. Ese punto de quietud y tensión es muy difícil para el plomo. Tiende a deshacerse siempre. A la vez, me interesaba que se evidenciara la verdad acerca de los materiales. Se ve el acero inoxidable. Y si bien en ciertas áreas se confunde la textura, en otras se muestra de manera explícita. De nuevo, está la cosa pero está también la negación.

I agree because it contains the vulnerability of human beings and fragility is precisely what makes us human. By achieving the presence of this element, you allow the spectator to recognize something of his/her own self in the work as well as achieving something poetic and perfectly useless. Isn't that so?

I must also mention the hyper-real texture of these pieces that are, simultaneously, completely unreal.

To get to the conclusion we were talking about, how to make stainless steel into wood.

And how was it produced?

It was a very complicated process. We had a wooden seat from which we made a mould. After that we made several castings in lead and stainless steel. They are all the same but the mould was not able to copy the grain of the old wood so we had to carve it by hand. It is also technically absurd, since the lead is bearing far too much weight for such a weak material. The work is cut, welded, filed and carved completely by hand. We tried to shape it one day and by the next it had lost its shape. That point of motionlessness and tension in lead is very difficult. It always tends to lose shape. But I wanted to show the materials used. You can see the stainless steel. Even if in places the texture is confused, in others you can see it clearly. Once again the thing is there but so is the negation.

It is a dialogue and you are not sure what is on top or underneath. They are one and the same and yet a moment later they change. It's unstable.

Yes, I was interested in that a clear explanation of its power could not be reached.

The same antagonistic materials and shapes are found in the cupboards and tables: soft and hard, powerful and dominant versus poetic and subtle...Does this also reflect the artist's character?

I believe so, since one always absorbs reality and uses it at a later date. There is something paradoxical in all of this because the works do not actually spring from my own direct experience. I try to produce them from outside or beyond myself. The presence of the feminine interests me. Not in a feminist sense but in a more conventional sense, in what it encompasses, the possibility of house and home, of what is known, something familiar, and this is the basis on which I deal with it. The feminine education I received lacked any technical skills or knowledge of materials, with

↓ fig. 14
Noviembre 6 | November 6,
2001
Stainless steel, lead, wood
and resin
118.5 x 75 x 45 cm; 112.5 x 78
x 41 cm; 61.5 x 38 x 43 cm

Es un diálogo, y tú no sabes qué está arriba y qué está abajo. Abajo es arriba a la vez. Y podría ser abajo un momento después. Es inestable.

Sí, interesaba mucho que no se pudiera dilucidar con claridad dónde está el poder.

En los armarios, en las mesas, están también estos materiales y formas antagónicas: lo blando y lo duro, lo poderoso y dominante versus lo que es poético y sutil... Ahora bien, ¿eso refleja también una característica de la artista?

Yo creo que sí porque siempre la realidad pasa por uno para volver a salir. Hay algo paradójico en todo esto, porque de alguna manera las obras no parten de mi experiencia directa, trato de hacerlas desde fuera de mí o desde más allá de mi misma. La presencia de lo femenino me interesa mucho. No en el sentido feminista ni mucho menos, sino en el sentido más convencional, en lo que recoge, en la posibilidad de casa, de hogar, de algo conocido, algo familiar. En ese sentido me interesa y desde ahí lo trabajo. En la educación femenina que yo recibí, no existió ningún elemento de destreza técnica o conocimiento de los materiales, hay una cierta torpeza frente a los materiales, una incapacidad de ser técnicamente impecable. Y eso me gusta porque me permite pedirle a los materiales cosas inesperadas. No existe una idea preconcebida acerca de la utilización o función de los materiales.

Tienes un sentido muy exquisito en la manera de trabajar superficies. Un sentido que yo llamaría pictórico. Por lo que sé, tú nunca has pintado, ¿verdad?

Mi formación fue como pintora. Yo pienso que hay esa comprensión de las superficies—que para mí, en último término, viene siendo la comprensión del mundo—que se da en la pintura, o en el dibujo, porque hay una manera de pensar a través del dibujo. Cuando tú trabajas con una sierra eléctrica, por ejemplo, no piensas..., esa conexión se rompe, aplico la conexión mental del dibujo o la pintura a lo escultórico. Para mí, una superficie es lo esencial y eso lo conecto siempre con la vulnerabilidad, con nuestra fragilidad, con nuestra condición humana. Por eso trabajo texturas que son frágiles a pesar de ser en cemento, o frágiles a pesar de ser en acero. Me interesa marcar esa fragilidad. Dejar esa huella de la fragilidad siempre presente. Pero, es verdad, tienes toda la razón, eso es pictórico. Creo que es ahí donde surge el sentido de la obra, más que en la forma...

Inclusive en la obra de Estambul.

Claro, es superficie.

the result that I have a certain awkwardness handling materials and an inability to be technically impeccable. And I like this, since it allows me to demand unlikely things from the materials. I do not have any preconceptions about the use or function of materials.

Your treatment of surfaces is exquisite. I would call it pictorial and yet I believe you have never painted. Is this true?

I was trained as a painter. I think there is an understanding of surfaces, that for me, in the last instance, is also an understanding of the world, that is present in paintings or drawings because there is a way of thinking through the drawing...For example, when you use an electric saw you don't think..., that connection is broken, so I apply the mental connection of drawing or painting to the sculptural. I think a surface is the most essential aspect and I always connect it to vulnerability, to our fragility and our human condition. For this reason I make textures that, in spite of being in cement or steel, are fragile. It is that fragility I want to point out so that it leaves a permanent legacy. But it is true, you are absolutely right, it is pictorial. I think that the significance of my work emerges from this aspect, rather than from form...

That applies also to the Istanbul work.

Of course, it is pure surface.

I would like to see it in as many situations as possible: at different times of day, in rain or sun. It must be fantastic.

Yes, it changes, and even though it changes it is always flat. Not a single part protrudes, even by a millimeter. It is absolutely flat...The idea of surface is present in all my work and is an obsessive idea only limited by the work itself. Everything is written within the precise limits of a surface: the line dividing life and death, dark and light, the known and the unknown. It is an absurd surface however, because the interior becomes exterior and what you suppose to be inside is outside, totally exposed...

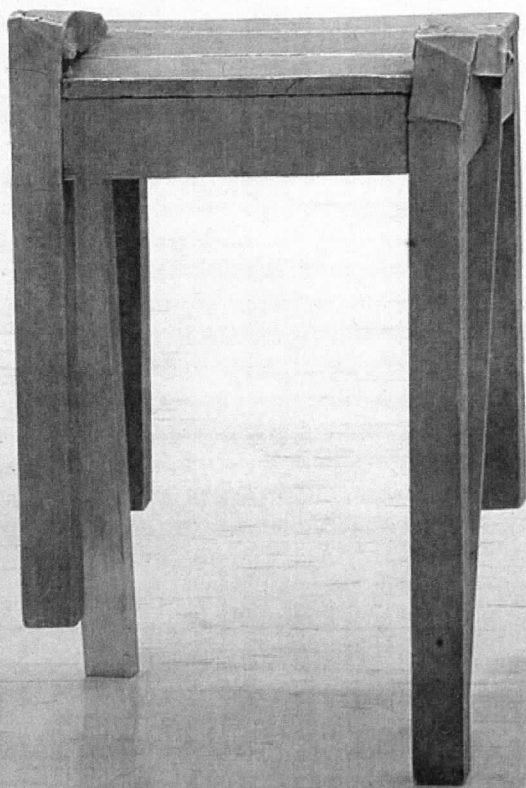
What sort of training did you have? When did you have the idea you could be a woman artist?

It is something that has always been present in me. I do not remember when I made the decision, it was always there...Ever since I can remember I have drawn, worked, it is all I have ever done. I was always useless at everything else.

You always knew?

Yes, because everything else was impossible.

↓ fig. 14





Me gustaría verla en todas las situaciones posibles, a distintas horas del día, con lluvia o con sol... Creo que tiene que ser fantástica.

Sí, cambia, pero a pesar de que cambia es absolutamente plana. No hay una sola parte que sobresalga un milímetro. Es absolutamente plana... La idea de superficie está presente en todo el trabajo, es una idea obsesiva, la obra es el límite mismo.

Esa línea que divide vida y muerte, oscuro y claro, conocido y desconocido, ese límite preciso es una superficie donde todo está inscrito. Pero es una superficie absurda. Porque también trabaja el interior que se vuelca al exterior, lo que se supone es interior está afuera, completamente expuesto...

¿Cómo fue tu formación, cuándo supiste que querías hacerte artista, hasta qué punto tenías noción de que podías ser una mujer artista?

Fue algo que estuvo siempre presente en mí. Yo no recuerdo el momento en que haya tomado la decisión. Siempre estuvo presente..., desde que tengo memoria dibujaba, trabajaba, y es lo único que he podido hacer. En todo lo demás era una perfecta inútil.

Ya lo sabías.

Sí, porque lo demás era imposible. No podía funcionar normalmente en ningún otro espacio ni en ningún otro campo. Por lo tanto, desde muy pequeña tengo formación artística. He estado estudiando, tomando clases desde niña, de dibujo, de historia del arte, me llevaban a ver museos, a las pocas exposiciones que había, pero las veía todas.

Pero ya tus padres se interesaron por...

Sí, tenía ese privilegio. Posteriormente, ya cuando entré a la universidad, me pareció pésima.

¿Aquí en Bogotá?

Aquí en Bogotá y en Nueva York, siempre me pareció pésima. Pero tuve una cosa muy buena que fue Beatriz González, quien trabajaba en esa época en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y ella formó un escuela de guías y allí nos dio una formación muy intensa, historia del arte, en particular modernismo. Leíamos a Worringer, a Walter Benjamin, a Susan Sontag. Era una educación no formal pero más formal que cualquier otra educación a la que tuve acceso. De ella aprendí el rigor en el estudio. Por otro lado, también aprendí de su obra. Como artista no inventaba nada, trabajó siempre a partir de recortes de prensa. Era la mirada del artista centrada en el documento y el recorte de prensa. Trabajaba sobre una realidad ya elaborada. Por otro lado siempre tuve un marcado interés político. El estar en Latinoamérica, el crecer en Latinoamérica

I could not function normally in any other area or field, so my artistic training began very early. As a child, I had drawing and art history classes, was taken to museums, and although there were very few, to all the exhibitions.

So your parents were interested in...

Yes, I had that privilege. Later on, when I entered college, I thought it was awful.

Here in Bogotá?

It was always awful, whether in Bogotá or New York. It was Beatriz González, who at that time worked in the Museo de Arte Moderno de Bogotá (Museum of Modern Art of Bogotá) and ran a school for art guides, who gave me a very thorough training in art history, particularly in modernism. We read Worringer, Walter Benjamin, Susan Sontag. It was not a formal education and yet it was more formal than any other education available. From her, I learned about academic rigor, and I also learned from her own work. She did not invent anything. She worked with press cuttings, basing her work on documents and developing an existing reality. On the other hand, I have always been interested in politics. Growing up and living in Latin America gives you a different vision of the world and forces you to take a political stance. It is very difficult not to be political where there is social tension. You can only be apolitical where you can live surrounded by comfort. Here in Colombia, everybody has an opinion and discusses our life and future. I think the path was set within very precise limits.

Were you able to travel? How often?

Very little, since it was difficult to travel from Colombia. The first time I went abroad I was about twenty. That meant training as an artist without being able to see original work by the great masters. You can only see reproductions. The "great master" is very distant. This allows an independence and autonomy, which like everything else about living in the Third World, I see as a privilege. Having to be political and not having great masters was very positive.

How does that work for today's young artists?

I think it is harder. I managed to turn these difficulties to my advantage but now I am aware they are difficulties. If it were up to me, I would love for young artists to have museums, the chance to travel and see things, since this is an important part of their training. For me, the path was much longer. If you are in Latin America, the path is much longer than if you live in the First World. You have a disadvantage, you

te da una visión del mundo diferente. Te obliga a asumir una posición política. Es muy difícil ser apolítico en un lugar donde hay tensión social. Puedes ser apolítico en un lugar donde vives en medio del confort. Aquí, en Colombia, todo el mundo opina, se debate nuestra vida y nuestro futuro. Creo que el camino estaba dado con límites precisos.

¿Tú tenías entonces la posibilidad de viajar?

¿Ocasionalmente, o a menudo?

No, muy poco. Viajar desde Colombia era difícil. La primera vez que viajé al exterior tenía como veinte años. Eso implica formarse como artista sin la opción de ver obras originales de los grandes maestros. Sólo ves reproducciones. El "gran maestro" está muy lejano. Eso da mucha independencia y autonomía. Todo lo que implica vivir en el tercer mundo lo recibo como un privilegio. Desde el ser político hasta no tener grandes maestros que emular. Todo eso fue muy bueno.

¿Y cómo funciona eso para los jóvenes artistas de hoy?

Creo que es un poco más difícil. Yo logré volver todos los impedimentos una ventaja. Ahora soy consciente de que son impedimentos. Y, si en mis manos estuviera, me encantaría que los artistas jóvenes tuvieran museos, y tuvieran opción de viajar, y tuvieran la opción de ver cosas. Evidentemente eso es parte importante de su formación.

Para mí el camino fue más largo. Si tú estás en Latinoamérica, el camino es mucho más largo que si estás en el primer mundo. Estás en desventaja, no tienes las mismas oportunidades. No tienes el mismo punto de partida, estás mucho más atrás. El tercer mundo tiene un gran complejo de inferioridad. Consideramos que no sabemos nada, no somos buenos, no tenemos nada. Todo es una negación permanente. Esto puede ser una ventaja en la medida en que sientes la necesidad de saber más acerca de otras culturas, y entonces estudias más. Cuando vas a un museo lo ves con más atención, lo aprecias más.

Te informas más.

Claro, porque lo aprecias mucho más. Es decir, los *happenings* en contra del museo serían impensables, porque para nosotros los museos son valiosos. Este tipo de manifestación nunca se ha podido dar aquí. Hay muchas desventajas que, si se piensan y se elaboran, se convierten en ventajas.

Pienso que el medio es muy difícil para los jóvenes. Cuando yo enseñaba aquí en Colombia, tuve una experiencia muy, muy triste: había estudiantes extraordinarios pero que se desvanecían, porque

don't have the same opportunities...The Third World has a great inferiority complex. We think we know nothing, have nothing and are not good at anything. Everything is a permanent denial. This can be an advantage in the sense that you feel you need to find out more about other cultures, so you study more. When you do go to a museum you pay more attention and appreciate it more.

You inform yourself better.

Of course, because you appreciate it so much more. The anti-museum happenings that take place would be unimaginable here because for us museums are valuable. That kind of demonstration could not happen here. There are a great many disadvantages, which, if given some thought and reflection, are transformed into advantages.

It is a difficult environment for young people. I had a very sad experience when I taught here in Colombia. I had some extraordinarily good students who were forced to leave; conditions are so difficult, only a few can survive. Only the strongest survive and in general the most fragile are the most talented, have the richest imaginations. So it is the fragile ones who disappear. I could say a lot about this but most important is that you have to survive with practically no market.

Yes, that is a problem but it could also be an...

...advantage, of course. If you are successful, it is because it is a real necessity. You cannot survive in Colombia. There is no state or private support. It is regrettable but again, if you are successful it is because of an inner strength and a conviction that allow you to do it. On the other hand, such a violent, disturbed, unstable environment generates an urgency to produce art. There are some artists in the First World who continually gaze at their navels. We cannot do that here. Our surroundings make us look outside to see what is happening; they make us watchful and attentive to everything going on around us. To a large extent, work produced in this country goes further than the individual.

Here in Colombia there is a great wealth of expression both in quantity and quality. When I started working here I thought that because of its intensity, this country was rather like South Africa, which is clearly in crisis. I also see Colombia as having a great cultural tradition that we know is reflected in literature but also in art. I think it is one of the most

las condiciones son tan duras que muy pocos sobreviven. Sobreviven los más fuertes. Y generalmente los más frágiles son los más talentosos, los que tienen un mundo más rico. Y son precisamente los frágiles los que tienden a desaparecer. Sobre esto se podrían decir muchas cosas y una de ellas es que hay que sobrevivir prácticamente sin mercado.

Sí, ese es el problema, pero también puede ser una...

...ventaja, claro. Porque, si lo logras, es porque es una necesidad real. Una urgencia. En Colombia literalmente no se puede sobrevivir. No hay ningún apoyo del estado, ni apoyo privado. Es lamentable. Pero, de nuevo, el que lo logra, lo logra porque tiene una convicción y una fuerza interior que le permite hacerlo. Por otro lado, dado que es un medio tan violento, tan convulsionado, tan inestable, eso genera una urgencia por producir arte. En el primer mundo hay algunos artistas que permanentemente se miran el ombligo. Aquí no podemos hacer eso. El medio nos obliga a mirar hacia fuera, ver qué ocurre, estar atentos y prestar atención a todas las cosas que están ocurriendo fuera de uno. En buena medida, las obras que se producen en este país van más allá del individuo.

Aquí en Colombia hay una gran riqueza de expresión. Y se da en cantidad, no sólo en calidad. Cuando empecé a trabajar aquí, pensé que este país es un poco como Sudáfrica, que está en crisis claramente, que tiene mucha intensidad. Y, por otro lado, veo que Colombia tiene una gran tradición de cultura que se refleja en la literatura, como ya sabemos, pero también en el arte. Me parece uno de los países más interesantes y más densos en Latinoamérica.

Sí, creo que en el arte reconocemos la posibilidad de oponernos a la brutalidad. Hay gran cantidad de aspectos brutales en la vida colombiana, la reelaboración de esos aspectos crueles es lo que nos permite sobrevivir, porque si no, estaríamos sumidos en el caos total. El arte es una necesidad en todo el planeta, pero en un país en guerra adquiere un carácter de urgencia aún mayor. Dado que no tenemos una gran tradición, tampoco tenemos un nacionalismo recalcitrante. Los colombianos en general hablamos mal de Colombia. No tenemos nada de lo que estar orgullosos. La identidad cultural es muy frágil porque está en formación. Esto permite la existencia de una novela como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, que ataca la cultura antioqueña y colombiana. Hay un odio y un rechazo viscerales. Ese

interesting and substantial Latin American countries.

Yes, I believe that in art we understand the possibility of opposing brutality. Life in Colombia has many brutal aspects, and re-working them allows us to survive because otherwise we would be in total chaos. Art is a necessity throughout the planet but it takes on a greater sense of urgency in a country at war. Since we don't have a great tradition, we lack a deep sense of nationalism. In general, Colombians speak badly of Colombia. We have nothing to be proud of. Our cultural identity is developing and therefore is very fragile. This results in novels such as *La virgen de los sicarios* (Our Lady of the Assassins) by Fernando Vallejo, which attacks the Department of Antioquia and its culture, and Colombian culture. There is hate and a visceral rejection that is also found in other works, although to a lesser extent. This also allows a certain freedom. Once again, the negative made positive. It also makes people...

...think more?

Yes, and ask more as nothing can be swallowed as a whole. This country has no identity because we do not like ourselves...It is a country which dreams of being white while in reality it is miscegenated or black. There are a lot of obstacles to forming an identity. When we want to define it we do so negatively with drugs and violence.

Yes.

There is no space. But I believe art can open spaces.

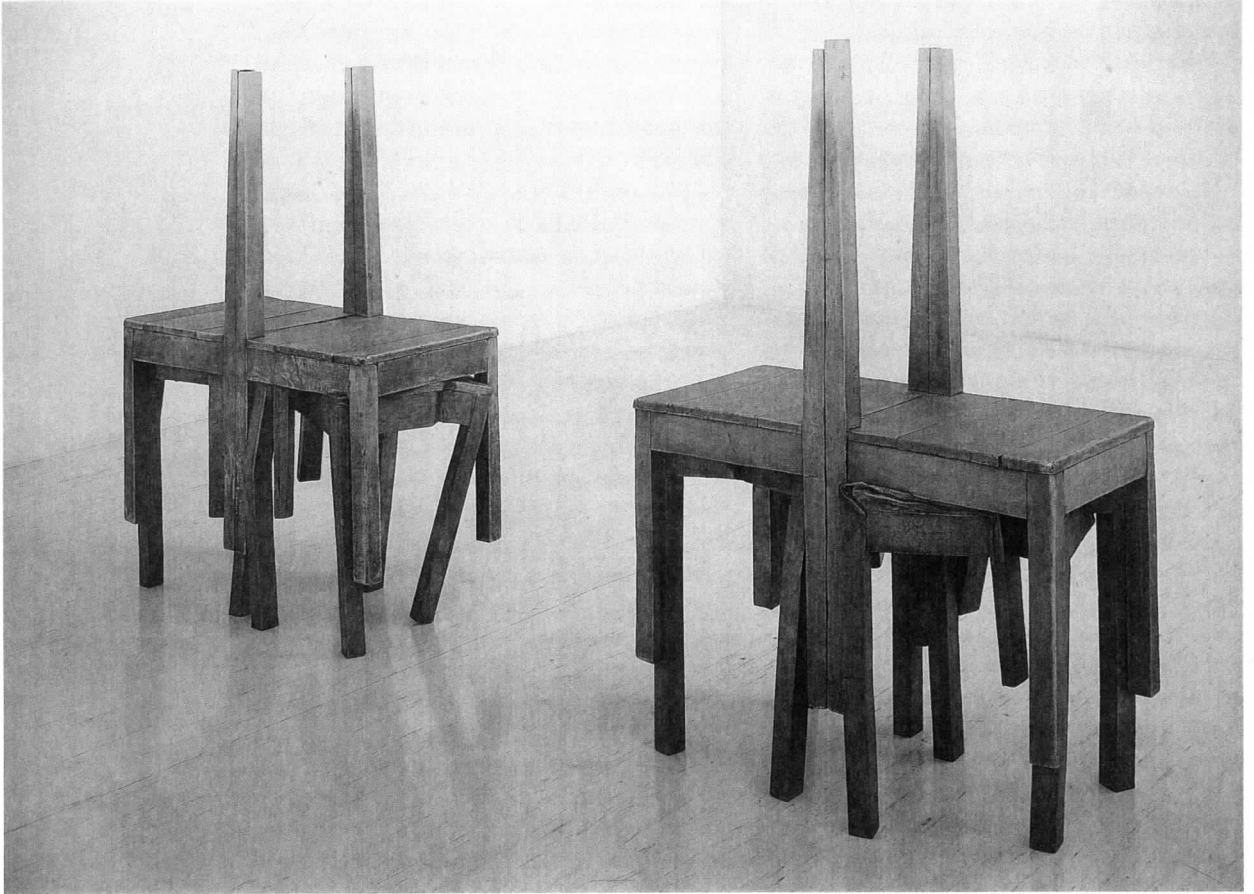
It is normal for artists to become directly involved in politics because they are like intellectuals who think and have to devote themselves to these ideas. They cannot turn a blind eye. But there is a danger of becoming a cliché.

War stuns the senses. War turns back in terrible ways against societies that have lived from them. It is a boomerang. We have to generate poetry since it is in this area of art that you escape from clichés. The world of poetry offsets war. I try to remind young artists of this. You do not produce work from themes and ideas but from materials...

I would like to ask a difficult question. What is beauty for you?

I do not know. In my work I manage to approach the lack of beauty and show its absence. That is probably the nearest I get to beauty. As to what I like, I find beauty in silence, in minimalism, but it is not something I can do in my work. I feel a

fig. 15
Noviembre 6 | November 6,
2001
Stainless steel, lead, wood
and resin
118.5 x 75 x 45 cm; 112.5 x 78
x 41 cm; 61.5 x 38 x 43 cm



elemento se reconoce en otras obras, aunque en menor medida. Y eso también permite una cierta libertad. De nuevo, volver positivo algo negativo. Yo creo que también hace que la gente...

...piense más, ¿verdad?

Claro, que se cuestione más, porque nada se puede tragar entero. Es un país que no tiene identidad porque no nos gustamos. Es un país que sueña con ser blanco, y sin embargo es mestizo o negro. Tenemos muchos inconvenientes para formar esa identidad. Si queremos definir nuestra identidad lo hacemos en negativo: la droga y la violencia.

Sí, claro.

Los espacios no están dados. Pero el arte creo que puede abrir esos espacios.

Yo veo como algo muy normal que los artistas intervengan casi directamente en asuntos políticos porque un artista es como un intelectual, alguien que piensa y tiene que dedicarse a esos temas, no puede cerrar los ojos. Pero también existe el peligro de que se vuelva un cliché.

Yo pienso que la guerra aturde los sentidos. La guerra se vuelca contra las sociedades que han vivido de ellas de una forma terrible. Es un *boomerang*. Existe la necesidad de generar poesía. Es en ese terreno del arte donde escapas al cliché. Desde el terreno de lo poético se hace contrapeso a la guerra. Cuando hablo con artistas jóvenes trato de recordarles eso. Uno no hace obras con temas, con ideas, no, uno lo hace con materiales...

Hay una pregunta difícil, pero me gustaría planteártela: ¿Qué es para ti la belleza?

No sé. Con mi trabajo sólo logro acercarme a la carencia de belleza, en mi trabajo muestro dónde está ausente. Y tal vez eso es lo más cerca que estoy de la belleza. Ya en cuanto a mi gusto personal, la encuentro en el silencio, en el minimalismo, pero eso es algo que yo no puedo hacer en mi obra. Siento una responsabilidad frente a la realidad. Si no hubiera nacido aquí, me hubiera gustado ser un artista abstracto. Aquí, yo siento una responsabilidad que me lleva a buscar otro tipo de imágenes. Me cuesta mucho trabajo definir la belleza porque, lo que más me conmueve es lo que considero más bello. Y lo que me conmueve, de últimas me duele. La belleza, para mí, está íntimamente ligada al dolor. De nuevo la vulnerabilidad, ¿no? Hay una extraordinaria frase de Hölderlin que me parece pertinente. Dice que “el que más profundamente sintió fue aquel que más profundamente pensó”. La belleza es lo que me conmueve.

responsibility towards reality. If I had not been born here, I would have liked to have been an abstract artist. Here, I feel a responsibility which leads me to look for other sorts of images. It is hard for me to define beauty because what I find most beautiful is what moves me most and ultimately what moves me also hurts me. Beauty is intimately bound up with pain. Vulnerability again you see! Hölderlin has an extraordinary phrase that is pertinent. He says, “He who felt most profoundly was also he who thought most profoundly.” Beauty is what moves me.

What effect do you think will our exhibition have? We are putting it on for Zurich, Europe, Colombia, the whole world. I hope it also changes to some degree Europe’s idea of Colombia.

I would say that this is your territory, your job. I try not to think about it. I try not to think of a public, a spectator. To the contrary, I try to direct my work to a person, and that person is a victim of violence who may never see the work, but that does not matter. By focusing on that victim of violence one can address the world because to a greater or lesser extent, all human beings have some memory of what pain is: a physical or psychological memory. Of course in this exhibition as in any other, you hope to connect the life of one victim of violence to the experience of one spectator. From the moment a spectator comes face to face with the work, I hope the life created in it continues living in the spectator. That is Franz Rosenzweig’s concept of eternal life. That is the most I can hope to achieve: continuity of life. If the victim’s life is recognized, so is his/her humanity. It is not just the person represented in the piece but the human traits of other Colombians and people of the Third World. I do not think the humanity of all the inhabitants of the Third World is acknowledged. Categorized by violence or drug trafficking, we are seen as “subhuman.” Not only are we not world citizens—as evidenced by the need to get visas in order to travel—but also we are not even citizens here; it is an alien concept for us. Life is not respected; neither are possessions nor anything else. But I hope that people will recognize us as human beings rather than the usual tendency to see dark-skinned people as uncivilized, somewhat dirty, unkempt, ignorant, amoral, and unethical. We are invading Europe and they think we are going to rob them... We are like a virus; we infect.

This is what interests me, recognition as a human

¿Qué efecto piensas que va a tener nuestra exposición? La hacemos para Zurich, para Europa, para Colombia, y la hacemos para todo el mundo. Yo espero que esta exposición pueda cambiar un poco la noción que en Europa tiene de Colombia.

Yo diría que ese es tu terreno y es tu oficio, tu función. Yo trato de no pensar en eso. Trato de no pensar en un público, en un espectador. Todo lo contrario, trato de dirigir la obra a alguien, y ese alguien es una víctima de la violencia, así esa persona jamás reciba esa obra, no importa. Al dirigirse a esa víctima de la violencia, uno se puede dirigir a todo el planeta, porque todos los seres humanos en mayor o menor medida tienen alguna memoria del dolor. Una memoria física o psicológica de dolor. Ahora, tanto en esta exposición como en cualquier otra, la esperanza que uno tiene es que se logre conectar la vida de una víctima de la violencia con la experiencia de algún espectador. En el momento en que se acerca el espectador y se encuentra con esa obra, lo que espero es que la vida de la obra continúe de alguna manera en el espectador. Ese es el concepto de vida eterna que nos da Franz Rosenzweig. Eso es lo máximo a lo que puedo aspirar, que haya continuidad de vida y que en la medida en que se reconoce esa vida de la víctima, pues se reconoce la humanidad. No sólo de la persona representada en la obra, sino del carácter humano de otros colombianos o de otras personas del tercer mundo. Porque yo pienso que no se reconoce del todo la humanidad de los habitantes del tercer mundo. Al estar en la categoría de narcotraficante o de ser violento, nos consideran "subhumanos". No solamente no somos ciudadanos del mundo—evidentemente no, porque necesitamos visas para movernos, nos impiden llegar a los lugares, no somos ciudadanos, ese concepto nos es ajeno—, tampoco somos ciudadanos aquí. La vida no se respeta, ni los bienes, ni nada, pero por lo menos yo aspiraría a acceder al concepto de ser humano, que se nos reconozca como humanos, porque en general se ve al que es moreno como ser inculto, un tanto sucio, descuidado, ignorante, amoral, sin ética. Estamos invadiendo Europa y creen que les vamos a robar... Es como un virus, tenemos el carácter de virus, infectamos.

Es en ese nivel que a mí me interesa el reconocimiento como ser humano, que definitivamente nos es negado. Nos lo niegan de entrada: "Hay que mantenerlos separados. El inmigrante tiene que

being, something that has definitely been denied to us so far. We are denied entry. "Keep them separate. Immigrants must be kept separate." Darker or lighter, we are all the same but should be kept away for reasons of social hygiene in case of total infection...Evidently, in the case of the World Trade Center, there is a long list of architects competing to build a monument to those who died there. Who remembers Ruanda? Who cares about the four and a half million in the Congo? Where are all the Eisenmans, where are all those people imploring for a monument to be built for Congo? Of course not, because we do not have the status of human beings. The Colombian massacres do not appear in the newspapers. I have this obsession, a massacre where more than twenty people are killed...I search the international press..., I can't find it...Why? Because we are not considered human.

Nobody cares.

No, they are lives which do not...

You put it very brutally but you are right. It must be changed.

It must. When I arrive at an airport and show my passport I suffer total humiliation. When I have to queue outside an embassy from six in the morning, again, it is humiliating. On top of that, there are embassies that demand that I bring a certificate to prove I am not a criminal...this is absolutely humiliating.

To show you are not a terrorist.

Yes.

It is absurd. How are you supposed to get any proof of this?

It is totally humiliating because you have to get down on your knees and say thank you.

It is a harsh reality.

Absolutely devastating. Absolutely devastating.

estar separado". Más oscuritos o más claritos, todos somos iguales y tenemos que estar lejos, por un criterio de higiene social, por el terror a una infección total... Evidentemente, en el caso de los muertos del World Trade Center, tienes una lista de arquitectos tratando de hacer un monumento para ellos. ¿Quién se acuerda de Ruanda? ¿A quién le importan los cuatro millones y medio del Congo? ¿Dónde están todos los Eisenman, dónde están todos ellos, rogando para hacer un monumento para el Congo? Claro que no, porque no tenemos ese estatus de seres humanos. Por ejemplo, las masacres de Colombia no llegan a los periódicos. Yo tengo esa obsesión: una masacre donde mueren más de veinte personas..., reviso la prensa internacional..., no aparece. ¿Por qué? Porque no somos considerados seres humanos.

No le importa a nadie.

No, son vidas que no...

Lo pones muy brutalmente, pero tienes razón, hay que verlo así. Hay que cambiarlo.

Así es. Si llego a un aeropuerto y pongo el pasaporte, vivo una humillación total. Cuando me toca hacer fila en una embajada desde las seis de la mañana, es una humillación total. Además, hay embajadas que me exigen llevar un certificado que demuestre que no soy criminal... es absolutamente humillante.

Una prueba de que tú no eres terrorista.

Sí, claro.

¿Y cómo se procura esa prueba? Es absurdo.

Es total, porque además te tienes que arrodillar y dar las gracias.

Es una dura realidad.

Absolutamente contundente. Absolutamente contundente.